

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=ca>

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=es>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

TESIS DOCTORAL
DOCTORADO EN FILOLOGÍA ESPAÑOLA

EL RECURSO DE LA CARTA EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA: UNAS CALAS

REALIZADA POR MONTSE FERNÁNDEZ CRESPO
DIRECTOR: DR. GONZALO PONTÓN GIJÓN

UNIVERSIDAD AUTÒNOMA DE BARCELONA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

2021

*A José Luis,
por estar siempre ahí, por su sentido del humor y
por hacer que ame aún más la literatura.*

*A Lope,
mi pequeño westy, que se nos fue demasiado pronto.*

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quisiera dar la gracias al director de esta tesis, el Dr. Gonzalo Pontón Gijón, por su labor de supervisión siempre paciente y crítica: su mirada me ha ayudado a advertir y explorar posibilidades que han ido enriqueciendo este trabajo. También por sus ánimos a lo largo de estos seis años de investigación, que han hecho más fácil superar todas las dificultades que han ido surgiendo.

Mi incorporación al grupo de investigación PROLOPE, en tareas de revisión de las ediciones críticas de algunas de las *Partes de comedias* de Lope, me ha sido de gran ayuda a la hora de elaborar la tesis, tanto a nivel técnico como para adentrarme en el universo teatral de Lope. A sus directores les quiero agradecer que hayan confiado en mí para colaborar en este gran proyecto, así como en otros que se han ido derivando.

A Ramón Valdés quisiera darle especialmente las gracias por su entusiasmo, generosidad y cariño a la hora de tratar con él cualquier duda o asunto que ha ido apareciendo en todo este tiempo, y por las ideas que me ha aportado.

Quisiera asimismo aprovechar para recordar brevemente a Alberto Blecua: disfrutar de su sabiduría, simpatía y sentido del humor ha sido todo un privilegio.

Durante mi asistencia a las *XII Jornadas sobre Teatro Clásico de Olmedo*, centradas aquel verano en el cine, tuve la oportunidad de entrevistar al actor Carmelo Gómez, de quien valoro su disposición y buen talante durante la larga charla que mantuvimos sobre literatura, cine y teatro. La entrevista se publicó en la revista *Quimera* (nº 407, noviembre de 2017). Fructíferas fueron estas Jornadas, como asimismo las de Almagro, Almería y Barcelona, a las que seguiré asistiendo siempre que pueda.

Guardo asimismo un grato recuerdo de la visita que realicé a la Abadía de Montecassino (Italia), origen de los *ars dictaminis*. Agradezco a D. Luigi Maria di Bussolo y a D. Mariano Dell'Omo que tuvieron la amabilidad de concederme una entrevista y que me abrieran las puertas del valiosísimo archivo de la Abadía, cuna de la vida monástica. La entrevista se publicó en la revista *El ciervo* (nº 759, septiembre-octubre de 2016).

Por último, pero no menos importante, quisiera mencionar a mi familia y amigos, a los que en muchas ocasiones no he podido dedicarles la atención debida por estar enfrascada en esta apasionante aventura que ha sido la tesis. Y en particular a José Luis López Bretones, mi compañero de viaje, un lector incansable y un valioso poeta de *Ayer & mañana*.

Las palabras finales son para mi padre, un hombre cabal que con su *élan* vital, su alegría y su intangible presencia me ha traído hasta aquí. *In memoriam*.

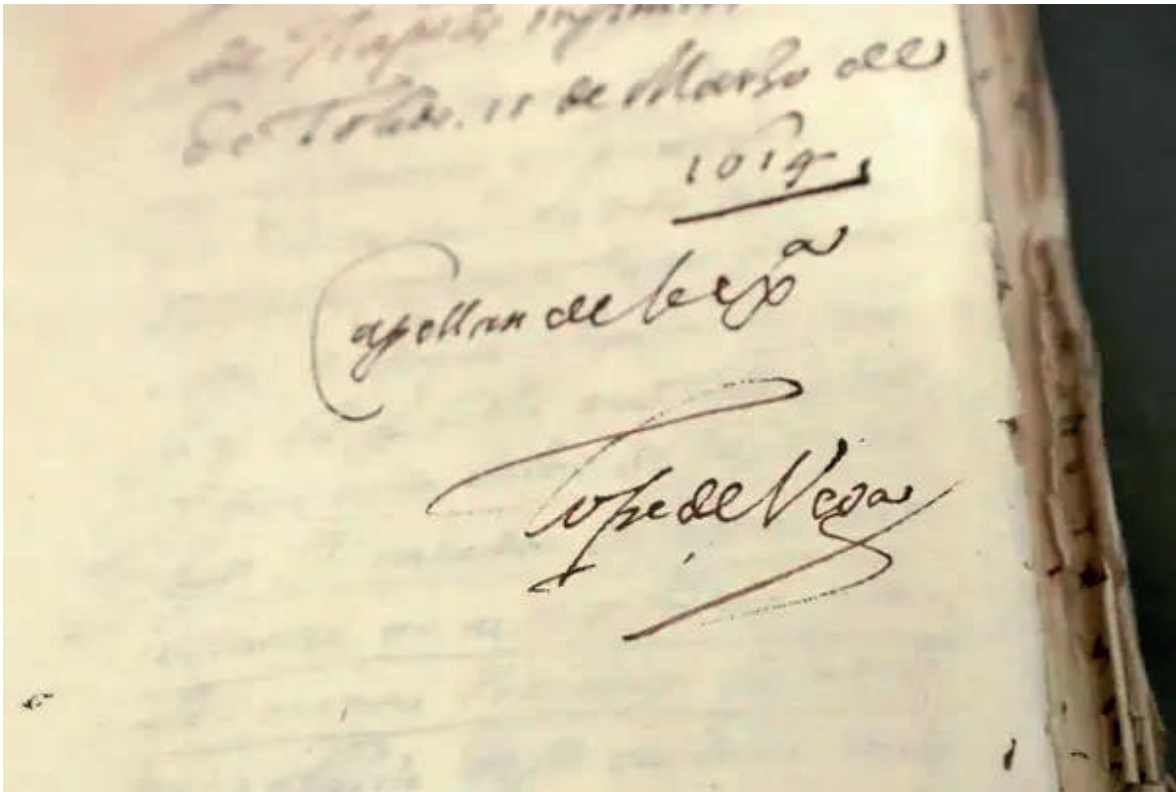


Imagen: una de las cartas que Lope escribió al duque de Sessa, adquirida por la Biblioteca Nacional

ÍNDICE

RESUMEN	14
ABSTRACT	16
1. INTRODUCCIÓN	
1.1. Justificación de la tesis y objetivos	17
1.2. Metodología y estructura organizativa	19
2. ESTUDIO PRELIMINAR	
2.1. La carta en el contexto europeo y español de los siglos XVI y XVII. Teoría y práctica literaria.....	24
2.1.1. La tradición de las <i>artes dictaminis</i> . Los tratados o manuales renacentistas	24
2.1.2. La práctica epistolar literaria en España en esos siglos	29
3. PRESENTACIÓN DEL CORPUS	33
4. LA MATERIALIDAD DE LA CARTA	
4.1. Terminología: ¿Carta, papel, billete o cédula? Bandos y memoriales	42
4.1.1. La «carta» y el «papel».....	45
4.1.2. El «billete»	49
4.1.3. La «cédula»	51
4.1.4. Algunos sinónimos de carta: el «pliego» y la «letra».....	53
4.1.5. El «memorial» y el «bando».....	55
4.1.6. <i>A modo de conclusión</i>	56

4.2.	Presencia física de la carta en escena. Personajes y contexto en torno al mensaje	58
4.2.1.	Su aparición sobre las tablas y su posterior lectura	
4.2.1.1.	El papel sale a escena en manos de un personaje.....	60
4.2.1.2.	El papel no siempre sale al escenario de la mano de un personaje	66
4.2.1.3.	Cartas que se escriben sobre el escenario.....	88
4.2.2.	El recorrido de la carta. Peripecias desde su escritura.....	105
4.2.2.1.	Cartas que se rompen antes de ser leídas	107
4.2.2.2.	La intercepción de la carta	113
4.2.2.3.	La mala fortuna. Entrega al destinatario equivocado	119
4.2.3.	Reacciones del destinatario con respecto al autor de la misiva: la destrucción de la carta	126
4.2.4.	Emisores, receptores e intermediarios.....	130
4.2.4.1.	Emisores o receptores	
4.2.4.1.1.	La <i>dama</i> y el <i>galán</i>	133
4.2.4.2.	Los intermediarios	
4.2.4.2.1.	Los <i>criados</i>	142
4.2.5.	A modo de conclusión.....	157
5.	EL GÉNERO Y LA CARTA.....	163
5.1.	La materia palatina	166
5.1.1.	La temática amorosa: cartas de amor, de desamor, de ardid y de honra.....	167
5.1.2.	La corte: lugar de intrigas, envidias y poder	181
5.2.	El drama histórico	185
5.2.1.	Las cuestiones de estado	
5.2.1.1.	Cartas de héroes legendarios: Bernardo del Carpio	187
5.2.1.2.	Cartas de autoría real.....	189
5.2.1.3.	Las cartas de <i>El rey sin reino</i> : las luchas, internas y externas, por el Estado de Hungría (1439-1458)	201

5.3.	La comedia urbana: <i>El castigo del discreto</i>	208
5.4.	La comedia pastoril: <i>La arcadía, El ganso de oro y Belardo el furioso</i>	221
5.5.	El drama caballeresco: <i>El marqués de Mantua y La mocedad de Roldán</i>	234
5.6.	La comedia novelesca: <i>La doncella Teodor y El piadoso veneciano</i>	246
5.7.	El drama mitológico: <i>Las justas de Tebas y reina de las amazonas y La fábula de Perseo</i>	255
5.8.	La comedia villana: <i>Los hidalgos del aldea y El galán de la membrilla</i>	262
5.9.	La comedia picaresca: <i>El anzueto de Fenisa</i>	271
5.10.	<i>A modo de conclusión</i>	277
6.	CONCLUSIONES.....	284
7.	ANEXO	
7.1.	Listado de comedias de Lope de Vega que contienen cartas.....	288
8.	BIBLIOGRAFÍA	
8.1.	Bibliografía primaria.....	306
8.2.	Bibliografía secundaria: estudios	315

RESUMEN

Al leer la obra dramática de Lope de Vega, del subgénero que sea, uno de los aspectos que destacan es la gran cantidad de cartas (o de los llamados «papeles», «billetes» o «cédulas», por ejemplo) que aparecen en ella. Y es que el empleo del recurso de la carta fue una técnica muy utilizada por los dramaturgos del Siglo de Oro español.

Pese a todo, no existen estudios sobre nuestro teatro áureo que aborden este tema en profundidad desde cualquiera de las múltiples perspectivas que permite. Tan solo he encontrado unos pocos y breves artículos. Dado este estado de la cuestión, esta tesis doctoral pretende suplir esa ausencia de ensayos dedicados al uso del género epistolar en el teatro de los siglos XVI y XVII, centrándome en Lope de Vega. Su incuestionable calidad literaria y su prolífica producción teatral proporcionan un *corpus* bastante significativo y amplio como para que se puedan extraer datos acerca de la idiosincrasia de la carta en la dramaturgia lopesca, finalidad de esta tesis.

Para ello, de entre todas las comedias de Lope de autoría segura que contienen cartas, se ha fijado un *corpus* que comprende 91 piezas, que sin ser exhaustivo creemos que es suficientemente extenso.

Por otro lado, el estudio de la carta se ha dividido en dos bloques, en cada uno de los cuales prevalece un tipo de información distinta: más sociológica y referida a la carta como elemento material, en el primero; y más relacionada con el texto y su relación con la obra en su globalidad, en el segundo.

De acuerdo con esto, en el primer gran bloque, dedicado a «La materialidad de la carta», se descubre si la diferencia que existe entre los diferentes nombres que reciben estos escritos se corresponde con el uso que les da Lope. A continuación, se observa cómo aparece el papel sobre las tablas y cómo es su lectura. Si son cartas que se redactan sobre el escenario, se repara en las circunstancias que rodean su escritura, los utensilios o soporte utilizados, y si es o no una carta dictada. Hemos observado asimismo el recorrido de la carta o

sus peripecias desde que se escriben o envían; así como la reacción de algunos destinatarios ante su recepción. Y, en último lugar, quiénes son los emisores, intermediarios o receptores de esos mensajes.

El segundo gran bloque está destinado al estudio de «La carta y el género» con el objeto de concluir qué tipo de cartas predominan en cada uno de los subgéneros establecidos por J. Oleza (novelesco, caballeresco, histórico, etc.), y si las cartas como desencadenantes fuertes de la acción aparecen en todos los subgéneros o preferentemente en alguno en concreto. En cualquier caso, se estudia el papel que juega la carta en el argumento de la obra.

En cuanto al mensaje en sí, distinguimos si la epístola está compuesta en prosa o en verso (detallando, en este último caso, el tipo de verso). Y en lo que hace referencia a su contenido —tanto explícito como implícito—, cuál es el tema central de la obra.

ABSTRACT

When Reading Lope de Vega's dramatic work, one of the aspects that draws our attention is the existence of a huge number of letters (so called "papers", "tickets" or "cards") that confirms that the use of this resource was a very common technique among the Spanish playwrights of the Golden Age.

However, there are few in depth studies that tackle this issue from its different perspectives, except some brief articles. This thesis aims to cover this gap in 16th and 17th epistolary genre work research in general and in Lope de Vega's plays in particular. Lope de Vega's prolific dramatic production provides us with a significant wide corpus to obtain some data about the idiosyncrasy of the letter in his plays, which is the main goal of this thesis. For that purpose 91 different pieces have been selected.

The thesis been divided into two parts and tries to achieve two different aims, the first one has a sociological approach as it deals with the letter as a material element and the second one is related to the study of the letter as a text itself connected with Lope's work.

As a result, the first part of the thesis deals with aspects of the "materiality of the letter," such as the different names of the different Lope's writings which are the object of this study and its correspondence with Lope's uses of them and the reading of the letters regarding if they were written on the stage, the tools or support used or if they had been dictated. Moreover, the study traces the letters' journey from the moment they were written or sent as well as the readers' response. Finally, the study focuses on the receptors of those messages.

The second part aims the study of the letter and its genre, and its classification according to J. Oleza subgenres, if the letter is the main source of the action in any of these subgenres as well as the role that it plays in the plot of the play.

To end up the thesis deepens on the content of the letters, if their message is implicit or explicit, if they are written in prose or verse and the core message of them.

1. INTRODUCCIÓN

¿No te han dado algún papel?

¿Ningún paje ha entrado aquí?¹

(El perro del hortelano, vv. 181-182)

1.1. JUSTIFICACIÓN DE LA TESIS Y OBJETIVOS

Al leer la obra dramática de Lope de Vega —bien se trate de comedias religiosas, mitológicas, de asunto inventado o sobre temas épicos, históricos o legendarios—, uno de los aspectos que destacan es la gran cantidad de cartas (o de los llamados, entre otros nombres, «papeles», «billetes» o «cédulas») que aparecen en ella. Este empleo del recurso de la carta se remonta a varios siglos atrás en el teatro europeo, pues tenemos constancia de su aplicación en composiciones de la Antigüedad clásica (por ejemplo, en obras del comediógrafo latino Plauto, siglos III y II a.C.)² y fue una técnica muy utilizada por los dramaturgos del Siglo de Oro español.

¹ Todas las citas que introducen algunos apartados proceden de comedias de Lope de Vega.

² Campos Vargas reflexiona a propósito de las cartas que Plauto inserta en cuatro de sus comedias (siendo más las piezas teatrales de este autor que contienen cartas): *Las Báquides*, *El Gorgojo*, *El persa* y *Pseudolo*. En *Las Báquides* tenemos dos cartas familiares que forman «parte del ardid de los protagonistas». Una de ellas se escribe en escena, sobre unas tablillas que luego «se atan y sellan con cera», y es dictada por el esclavo Crísalo a su joven amo Mnsíloco (y no al revés, como sería lógico). El mismo esclavo es quien hace de mensajero para hacerla llegar al padre de su amo, Nicóbulo. El contenido de la segunda, donde una vez más el hijo solicita dinero al padre, se da a conocer al público a través de la lectura que hace Nicóbulo. En *El Gorgojo* y en *El persa* encontramos cartas falsas. En la primera de estas dos obras, la carta, «de orden administrativo», es también dictada y supone un tema de discusión. En la segunda, la carta es familiar y de contenido inverosímil y ridículo. En *Pseudolo*, la trama se inicia con una carta de tema amoroso que plantea un problema: «Calidoro se ha enamorado de una cortesana». Por otro lado, este escrito está plagado de metáforas: «las letras, la cera, la madera, son verdaderas medidas de los sentimientos en el fenómeno de la comunicación» [2003:291-294]. La reproducción de estas misivas permite asimismo observar la realidad social de aquellos años, el lenguaje utilizado y su estructura, advirtiendo que en algunas de ellas se incluye el saludo inicial y la despedida. Se revela, por otra parte, en estas obras el soporte de la escritura: unas tablillas. Y es que el papel es

Pese a todo, no existen estudios sobre nuestro teatro áureo que aborden este tema en profundidad desde cualquiera de las múltiples perspectivas que permite. Tan solo he encontrado unos pocos artículos: Recoules [1974], que resumimos más adelante; Garrido [1998], que agrupa, describe y analiza las funciones de los escritos que se encuentran intercalados en las comedias de Lope; Roso [2001], centrado en el papel como recurso para la organización dramática y como generador de enredo en las obras de Lope; Romero Muñoz [2002], con ejemplos de cartas en verso anfibológicas en la comedia clásica española; Profeti [2003], donde la autora, a través de tres piezas de Lope (*El Caballero de Olmedo*, *El perro del hortelano* y *El guante de doña Blanca*), examina el galanteo que desarrollan los amantes con la ayuda de unos billetes-sonetos; Neumeister [2011], donde se estudia las funciones y los avatares de la carta en las comedias de Calderón; Sáez Raposo [2011], artículo que subraya la eficacia del mensaje escrito como generador de intriga en el teatro de Agustín Moreto; Higashi [2013], dedicado a la importancia de la *carta* y el *papel* en la comedia de capa y espada de Calderón; y Canonica [2015], que repasa en los usos y funciones de la carta en el teatro del Siglo de Oro, con ejemplos muy distintos elegidos entre obras de Tirso (*El vergonzoso en palacio*), Calderón (*El médico de su honra*) y Lope (*El castigo sin venganza*, *El perro del hortelano*, *La malcasada* y *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*).

Entre los artículos más valiosos (por ser, entre otras cosas, el primero en poner de relieve la importancia de este recurso) está el del mencionado hispanista francés Henri Recoules, titulado “Cartas y papeles en el teatro del siglo de oro”, publicado en 1974 en el *Boletín de la Real Academia Española*.

Recoules [1974:480] ya sugería en su artículo que este «artificio de la técnica teatral», que tiene como el resto «su propio valor y sus características», bien merecería ser examinado con atención. Y para animar y allanar el camino a los futuros investigadores proponía cuáles podrían ser algunos de los «puntos de partida», facilitando, además, un largo listado de obras de los tres grandes

un invento chino del siglo I d. C. Anteriormente se utilizaba el *papiro*, tablas de madera o de barro cocido, y muy posteriormente el cuero (*pergamino*, por la ciudad de Pérgamo).

dramaturgos de la época —Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca— que contienen cartas.

Recogiendo el guante lanzado por Recoules hace más de cuarenta años, mi tesis doctoral pretende suplir esa ausencia de ensayos dedicados al uso del género epistolar en el teatro de los siglos XVI y XVII. En mi caso me centraré en Lope de Vega. Su calidad literaria y su prolífica producción teatral proporcionan un *corpus* bastante significativo y amplio como para que se puedan extraer conclusiones interesantes. Apuntemos aquí que son más de doscientas las piezas de autoría fiable que incluyen misivas.³

La finalidad de mi trabajo, por tanto, es aportar datos acerca de la idiosincrasia de la carta en la dramaturgia lopesca y, en última instancia, descubrir si es posible establecer una tipología.

1.2. METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA ORGANIZATIVA

Como paso previo para alcanzar los fines que nos hemos propuesto, ha sido necesario identificar aquellas comedias de Lope que contienen cartas. Para ello me he servido de la base de datos que proporciona la web de ARTELOPE: buscando en qué composiciones aparece la palabra *carta*, *papel* y otras análogas en la sección denominada “Extracto argumental”. Hay que tener en cuenta que a veces estos vocablos no tienen el significado de *epístola*, por lo que ha sido imprescindible leer atentamente el «extracto argumental» para fijar adecuadamente el *corpus*. En ocasiones, además de leer el argumento, he acudido también a las ediciones para, a partir de las acotaciones, intentar localizar las referencias.

Seguidamente, he filtrado tan solo aquellas piezas que son de autoría segura, siendo el resultado un total de 217 títulos.

³ Para conocer el grado de fiabilidad, en cuanto a su autoría se refiere, he recurrido a la base de datos que proporciona ARTELOPE en su web: <http://artelope.uv.es>.

De entre todas estas comedias (las cuales hemos listado al completo en un anexo, pues creemos que esta información es de gran utilidad para posteriores estudiosos), el *corpus* con el que trabajaré —que sin ser exhaustivo es suficientemente extenso— comprende 91 obras, si bien algunas únicamente se mencionan (por ejemplo cuando se hace alusión a las comedias donde las cartas van acompañadas de otros objetos o a los personajes que las escriben o reciben); en cambio se estudian más en detalle aquellas en las que, frente al resto, la carta destaca por su frecuencia de apariciones, su valor en el desenlace de la trama o por resultar más modélica en algún sentido.⁴

Aparte de ser representativo, este *corpus* abarca diversidad de tiempos, géneros, usos de la carta, modalidades métricas, personajes, temas, etc. Es decir, un material muy amplio.

El detalle del *corpus* finalmente establecido se recoge en el apartado 3, denominado «Presentación del *corpus*». En él, al igual que en el listado del «Anexo», se ha añadido al lado de cada título de comedia, como datos complementarios, el género al que pertenecen, el año de su publicación y si están incluidas o no en las *Partes de comedias*.⁵

En lo que respecta a la estructura organizativa de la tesis, se puede decir que, tras haber leído y considerado numerosas de estas cartas, su estudio admite claramente una división en dos bloques principales, en cada uno de los cuales prevalece un tipo de información distinta: más sociológica y referida a la carta como elemento material, en el primero; y más relacionada con el texto y su relación con la obra en su globalidad, en el segundo.

De acuerdo con esto, el primer gran bloque estaría dedicado a «La materialidad de la carta», comenzando con un apartado de base etimológica, en un intento por descubrir la diferencia que puede haber en la praxis con el uso de los diferentes nombres que reciben los escritos objetos de esta tesis. A continuación, observamos cómo es su aparición sobre las tablas (si sale o no de la mano de un personaje) y su lectura (si se hace en voz alta o en silencio, a solas

⁴ Para cada comedia, siempre que ha sido posible he utilizado las ediciones críticas y anotadas de *Prolope*. Cuando no, las ediciones digitales de ARTELOPE o las de la Biblioteca Castro.

⁵ De nuevo estos datos han sido extraídos de la web de ARTELOPE.

o delante de otras personas, de un tirón o a intervalos, por ejemplo). Si son cartas que se redactan sobre el escenario, repararemos en las circunstancias que rodean su escritura, los utensilios o soporte utilizados y si es o no una carta dictada. Observaremos asimismo el recorrido de la carta o sus peripecias desde que se escriben o envían; así como la reacción de algunos destinatarios ante su recepción. Y, en último lugar, quiénes son los emisores, intermediarios o receptores de esos mensajes.

El segundo gran bloque estaría destinado al estudio de «La carta y el género». Se trataría de ver qué tipo de cartas predominan en cada uno de los subgéneros que Joan Oleza distingue en las comedias de Lope de Vega.⁶ Es decir, la relación entre las cartas y el género. Todo ello sabiendo de antemano que es posible encontrar cartas de amores en cualquier género, o una carta familiar (*El casamiento en la muerte*), o una que produce una situación cómica (*El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*) en una comedia histórica, por poner algunos ejemplos. Será importante asimismo investigar si las cartas como desencadenantes fuertes de la acción aparecen en todos los subgéneros o preferentemente en alguno en concreto. Es decir, si la carta como motor dramático es más propia de un género u otro.

En cualquier caso, examinaremos el papel que juega la carta en el desarrollo del argumento de la obra: si genera un desenlace trágico, amoroso, histórico, una situación equívoca, etc.

El género principal al que pertenece cada una de las comedias lo encontramos señalado en la web de ARTELOPE, en la sección titulada «Caracterizaciones». Los géneros de ARTELOPE son el resultado del trabajo de Oleza en este terreno, trabajo que goza de general aceptación y al cual nos acogemos por su funcionalidad y buen planteamiento, sin ignorar que es una clasificación que sistematiza una realidad que, en nuestra opinión, puede ser

⁶ Oleza, en palabras de Antonucci [2013:142], «fue uno de los primeros en abordar de manera coherente el problema de la taxonomía en el teatro de Lope de Vega (Oleza,1981)». En la bibliografía secundaria damos cuenta de algunos de los trabajos realizados por Oleza sobre este asunto; entre los dedicados a todos los géneros, véase, por ejemplo, [1994] y [2013].

aceptada, pero también discutida porque tiene sus limitaciones. De hecho, en algunas comedias, como es lógico, su ajuste al género no es perfecto.⁷

Además del tema central y la función o funciones que cumple la carta dentro de la obra, distinguiremos si la epístola está compuesta en prosa o en verso (detallando, en este último caso, el tipo de verso), si es un mensaje equívoco, si incluye saludo, despedida o firma, si se utilizan abreviaturas, etc.

Es preciso aclarar, de todas formas, que cuando nos detengamos de manera más o menos amplia en una comedia, muchos de los aspectos citados hasta aquí los veremos independientemente del bloque en el que estemos (como por ejemplo su función), pues es difícil a veces deslindar los aspectos de uno y otro bloque al analizar el uso que hace Lope del recurso del papel en cada momento.

Por último, queremos indicar que para esta tesis se ha procedido a la lectura de bibliografía acerca del género epistolar, ya que la tesis cuenta con un «Estudio preliminar» de la carta en el panorama europeo y español de los siglos XVI y XVII, tanto en su vertiente teórica (con la enumeración de algunos tratados y manuales epistolares) como en lo que tiene que ver con la práctica literaria en España. Este capítulo resulta interesante para comprender el contexto del ejercicio epistolar en el que hay que situar las cartas que Lope incorpora en sus piezas teatrales, teniendo presente que una cosa es la escritura de cartas literarias y otra la presencia de cartas en obras teatrales, donde tienen una doble dimensión: literaria y escénica.

No quisiera dejar de recordar aquí que Lope no solo presenta cartas en su teatro, sino que también escribió epístolas literarias, además de ser, como es sabido, un gran epistológrafo en su labor como secretario del duque de Sessa. Parte de las cartas personales que escribió Lope han llegado hasta nuestros días,

⁷ En la misma base de datos de ARTELOPE hay títulos para los que se ha añadido un segundo género distinto del principal, por lo que se podría hablar de mezcla de géneros (por ejemplo, en *El ganso de oro* el género central es el pastoril y el secundario la comedia palatina; o *El hijo de Reduán*, que es un drama que está clasificado como histórico, pero que se puede relacionar también con el palatino; en *El mayordomo de la Duquesa de Amalfi*, *El castigo sin venganza* y *La quinta de Florencia* sucede a la inversa: son dramas palatinos que tienen como género secundario el histórico), e incluso de mezcla macrogenérica (es el caso, por ejemplo, de *La mayor victoria*, un drama con un rasgo más propio de la comedia: el final feliz). Al respecto de la hibridación genérica puede verse el estudio de Antonucci [2013].

por lo que han sido y están siendo objeto asimismo de estudio.⁸

⁸ Carlos Peña ha realizado diferentes trabajos relacionados con una edición crítica actualizada de las cartas personales que escribió Lope (véase, por ejemplo, Peña 2015), la cual incluye nuevas fuentes: un texto original autógrafo del que Agustín G. de Amezúa no pudo disponer en su día para la publicación en 1943 de «una edición prácticamente completa del cartulario de Lope [...], el último hito importante en la historia de esas cartas» [Peña 2015:212 y 217-218].

2. ESTUDIO PRELIMINAR

¡Grande poder es un papel escrito!
(*El galán escarmentado*, v.1451)

2.1. LA CARTA EN EL CONTEXTO EUROPEO Y ESPAÑOL DE LOS SIGLOS XVI Y XVII. TEORÍA Y PRÁCTICA LITERARIA

En este estudio queremos establecer, a grandes rasgos, el contexto general en el que habría que situar las cartas que los dramaturgos de nuestro Siglo de Oro —entre ellos Lope de Vega—, a imagen de la carta privada, intercalan en sus comedias. Desde los tratados o manuales españoles y europeos que sirven de teoría al ejercicio epistolar hasta la práctica literaria en nuestro país.⁹

2.1.1. La tradición de las artes dictaminis. Los tratados o manuales renacentistas

La carta, entendida tradicionalmente, y de forma genérica, como una «media conversación» entre personas ausentes (*sermo absentium*), ha estado presente en todas las épocas, si bien ha ido evolucionado de acuerdo con las convenciones a las que ha estado sujeta a lo largo de su amplia historia.

En la Castilla del Cuatrocientos, el marco teórico epistolar (tanto para la carta administrativa como para la literaria o privada) fue sobre todo el de las *artes dictaminis*, cuya influencia se prolongó hasta principios del siglo XVI, no solo en la teoría sino también, en algunos casos, en la práctica (Pontón 2002: 40 y 44).¹⁰

⁹ En la bibliografía secundaria, en la sección destinada al género epistolar, damos cuenta de las obras consultadas sobre esta materia. Por otro lado, Martín Baños [2005] proporciona repertorios bibliográficos sobre la carta en el Renacimiento y el Barroco.

¹⁰ Los primeros *ars dictamini* (el *Dictaminun radii* o *Flores rhetorici* y el *Brevarium de dictamine*) fueron compuestos en el monasterio de Montecassino (Italia) a finales del siglo XI por Alberico de

Como expone Yndurain, en la Edad Moderna las circunstancias políticas y sociales, «la consolidación de las monarquías, la aparición de aparatos administrativos fuertemente centralizados y decididos a controlar burocráticamente sus dominios» generan un desarrollo y aumento de los documentos —entre ellos la carta— de la cancillería real, así como de nobles y señores y de otras instituciones en las que se implica a los particulares. Esta documentación debía cumplir unas normas formales y, asimismo, al ser normalmente una solicitud —una *petitio*— exigía también cierto dominio retórico para conseguir el propósito deseado. Como consecuencia, parece lógico que se haga necesario el uso de manuales que ayuden a componer cartas tanto a los secretarios letrados como a la baja nobleza y a los particulares, que no disponen de servidores para efectuar esta actividad (Yndurain 1988: 54-55). También se utilizaban para los ejercicios escolares, que incluían la redacción de cartas.¹¹

Los tratados teóricos españoles, desde el siglo XIII al XV, y a imitación de los *ars dictandi* italianos y franceses,¹² organizaban sus preceptos alrededor de cada una de las cinco partes en que se dividía la carta: *salutatio*, *exordium*, *narratio*, *petitio* y *conclusio*, haciendo hincapié en la *salutatio*, en las fórmulas de tratamiento —larguísimas— de cortesía hacia el receptor.¹³ Las máximas de este arte del dictamen, mayormente de carácter técnico, someten a la epístola a un rigor que limita el desarrollo de la creación personal. Al mismo tiempo, el lenguaje utilizado por los dictadores es recargado, solemne, fruto del deseo de hacer visible todo su manejo retórico.

Montecassino. Y es en un manual anónimo del siglo XII, el *Rationes dictandi*, que se divide la carta en cinco partes (*salutatio*, *exordium*, *narratio*, *petitio* y *conclusio*), división que se mantendrá en los manuales posteriores. A lo largo del siglo XII se produce, además, «la expansión europea del artes *dictaminis*» (Pontón 2002:40), generándose numerosos manuales desde el siglo XIII que, en lo esencial, siguen las teorías de sus predecesores: Guido de Faba, Tomás de Capua o Lorenzo de Aquileia entre otros.

¹¹ Los *studia humanitatis* incluían en las áreas de la retórica y la gramática la práctica epistolar (Trueba 1996:57).

¹² En España, los tratados de «las artes *dictaminis* —en perfecta conexión con los tratados teóricos italianos y franceses— se suceden desde principios del siglo XIII hasta bien entrado el siglo XV, y asociadas por lo general a centros universitarios» (Pontón 2002:44).

¹³ Como dijimos con anterioridad, la división de la epístola en estos cinco elementos es general en los tratados a partir del primer cuarto del siglo XII (Martín Baños 2005:146, n. 36).

El peso del *ars dictaminis*, no obstante, no marcará por igual a los autores de la carta literaria de aquella época. Por otro parte a lo largo del siglo XV se empieza a originar un cambio hacia otra dirección, que a nivel normativo se materializa en la redacción de tratados más acordes con la sensibilidad humanística.¹⁴ Entre ellos, el de un español: el *Flores rhetorici* (1485), de Fernando de Manzanares —discípulo de Nebrija—, que sigue los nuevos manuales italianos, en especial *los Rudimenta grammatices* de Nicollò Perotti (1478).¹⁵ En las *Flores rhetorici* se recalca la versatilidad de la carta; se muestra ya una preocupación por el contenido, por el estilo, del cual se desea que sea sobre todo natural y elegante, ya sea que utilice cualquiera de los tres *characteres dicendi*: el sublime, el mediocre o el ínfimo, según el asunto que se trate.¹⁶ Manzanares, como Perotti, preceptúa el *sermo humilis*. En cualquier caso, a las cartas familiares y jocosas les correspondería el estilo ínfimo. El mediocre sería el propio de los temas políticos, y el sublime de los asuntos de tipo filosófico o religioso.

En el siglo XVI sobresalen los tratados de Erasmo (*Opus de conscribendis epistolis*, cuya impresión oficial es de 1522),¹⁷ de gran importancia y prestigio; y el *De conscribendis epistolis* (1534), del valenciano Luis Vives, derivado del erasmista. Erasmo subraya también la flexibilidad del género. Admite que incluye infinidad de asuntos y, como consecuencia, variedad de estilos, acordes con el tema y el destinatario. Pero, de cualquier manera, el estilo —sea sencillo o elevado si es preciso— debe ser ante todo elegante.

¹⁴ La epístola familiar, y la *iocosa*, no fueron objeto de interés para los tratadistas de las artes *dictaminis* por no ser documentos de negociación u oficiales. Los tratados humanísticos serán un cambio en ese sentido al señalarse que la epístola admite diferentes asuntos y estilos (no sólo el estilo alto preceptuado por el *ars dictaminis*). De esta manera se teoriza sobre las diferentes clases de cartas, una de las cuales es la familiar (en sus diversas modalidades: *consolatoria*, *lamentatoria*, *amatoria*, *mixta*, etc.).

¹⁵ El tratado de Perotti, junto con el de Francesco Negri (*Opusculum Epistolarum Familiarium*, 1488), tuvo una gran divulgación en España a finales de ese siglo (Lawrance 1988:96).

¹⁶ Como expone Pontón [2002:190], Manzanares, al igual que Perotti, señala que cualquiera de estos tres tipos de estilos «están, en el discurso epistolar, un grado por debajo de lo que correspondería en cualquier otro cauce expresivo [...]. En el caso de la epístola familiar, y dado que el estilo que le corresponde es el ínfimo, éste se halla a un nivel aun inferior, y por lo tanto nuevo, sin equivalente en otras manifestaciones literarias».

¹⁷ Según señala Martín Baños [2005:613], el «impacto inmediato del *Opus de conscribendis epistolis* es de tal calibre, que durante toda la primera mitad del siglo XVI su presencia como manual escolar está atestiguada en todos los rincones de Europa».

Tal y como manifiesta Orejudo, «frente al *dictamen* escolástico, estos dos humanistas reivindicaron la libertad absoluta en el ordenamiento epistolar y la urgente *humanización* de sus contenidos. Contra las largas *salutationes* de la carta medieval y sus prolijas *narrationes*, Erasmo y Vives pidieron que se escribiera una carta como si se estuviera hablando con los amigos: con amena despreocupación y con llaneza; para lo cual era necesario, por cierto, un gran esfuerzo retórico» [1994:40]. Estos dos tratados, especialmente el de Erasmo, son los que servirán de base para la epistolografía posterior en nuestro país (Yndurain 1988:72).

A partir de la segunda mitad del siglo XVI, explica Martín Baños, es sobre todo cuando los tratados vulgares, «cuyo número crece considerablemente, comienzan a conformar una tradición nueva, emancipada, de rasgos propios y reconocibles», aunque «el trasfondo de los manuales latinos es siempre visible». En estos manuales en lengua vernácula llama la atención su carácter «eminente práctico y formulario» en detrimento de la base puramente doctrinal.¹⁸ Ello es debido a que pretenden llegar a un espacio que no llega a cubrir «una educación fundamentalmente clasicista, literaria».¹⁹ Estos textos, supeditados a «la reivindicación de una conciencia profesional»,²⁰ se han venido en llamar comúnmente *manuales de secretario* o de escribientes.

Entre los manuales vulgares españoles destacan los de Gaspar de Tejeda (*Cosa nueva: estilo de escreuir cartas mensageras cortesaneamente, a diuersos fines y conceptos con los títulos y cortesias que se vsan*, 1549), Juan de Yciar (*Nuevo estilo de escrebir cartas mensageras sobre diversas materias*, 1552) y Antonio de Torquemada (*Manual de escribientes*, 1552). Y ya en la primera mitad del siglo XVII, el de Jerónimo Paulo de Manzanares (*Estilo y formulario de cartas familiares según el gobierno de prelados y señores temporales*, 1600)²¹ y el de Juan Páez de Valenzuela y Castillejo (*Nuevo estilo y formulario de escribir cartas misivas y responder a ellas*, 1630).

¹⁸ [2005:457-467].

¹⁹ [2005:615].

²⁰ [2005:480].

²¹ Con una edición anterior, de 1576, «publicada bajo el nombre del impresor: Diego Martínez». Y una posterior de 1607 (Martín Baños 2005:463).

Pero mientras en el *Manual de escribientes* de Torquemada (el cual incluye «modelos de cartas mensajeras y todo un tratado sobre los estilos», según apunta A. Egido),²² para enseñar el oficio se acudía a los modelos clásicos, a «un modelo próximo al escritor», después «la tendencia llevó a la sustitución de esta clase de textos por otros estrictamente formularios, sin normas referidas al estilo», como por ejemplo el de Manzanares o el de Páez de Valenzuela (Castillo Gómez, 2002:82-84). Sobre este último formulario y la función que cumplía (muy alejada del secretario humanista) dejó constancia el mismo Lope:

He visto, por mandato de Vuestra Alteza, el Formulario de cartas, autor el doctor don Juan Pérez de Valenzuela: no ay en él cosa que ofenda ni a la fe ni a las costumbres. Los estilos de tan diversas materias podrán darlas a los que escriben guiando la pluma a estos exemplares para no errar en la disposición ni en las cortesías, que, aunque la retórica natural es el maestro común desta ciencia (que quando viven professan), mejor yrán con esta luz a la imitación del arte; pues no todos pueden leer para las severas y graves a Séneca y a Gerónimo, para las familiares a Cicerón y a Plinio, y para las ínfimas a Menucio y a Lhilepho.

(en Castillo Gómez 2002:84-85)

Las reglas de estos nuevos *formularios y estilos*, según indica Castillo Gómez, se modulaban alrededor de tres partes: la apertura, el desarrollo y el cierre de la carta — que, «en términos generales, se sigue en el discurso de las cartas privadas» —, con el uso de un catálogo de fórmulas y expresiones. En ellas, en mayor o menor grado dependiendo del destinatario, se imponía siempre cierta cortesía protocolaria. En ese sentido, las cartas iban dirigidas desde al «Ilustrísimo señor» o «Ilustrísima señora», «muy magnífico y reverendo señor» o «ilustrísimo y reverendísimo señor» hasta a las «muy deseadas y queridas mujeres», «hijos míos», «amadas hijas», «señora madre», «señores padres», «señores sobrino» o simplemente «hermanos», por ejemplo [2002:90-91]. Sea como fuere, el estilo genérico de la carta debía acomodarse como de costumbre a la condición de la persona a la que iba dirigida.

²² A. Egido [1995:76] a continuación explica también que para Torquemada «fondo y forma se unían hasta el extremo de aconsejar no sólo sobre las cualidades y diferencias de la epístola, sino sobre cómo doblar el papel y cómo cerrar las cartas, lacrarlas o hacer sobreescritos»

En suma, podemos decir que, en lo que respecta a la teoría epistolar, hasta principios del siglo XVI persiste el rígido *ars dictaminis* medieval, que paulatinamente será sustituido por los tratados humanistas que van surgiendo después, los cuales, junto con los manuales de correspondencia o formularios, se extenderán hasta el siglo XVII.

2.1.2. La práctica epistolar literaria en España en esos siglos

En lo que concierne a la práctica literaria,²³ en España, desde el siglo XV y durante parte del siglo XVI, junto con la coexistencia de las pautas medievales (de influencia muy evidente en Enrique de Villena, por ejemplo), la escritura de cartas en lengua vernácula se orienta paulatinamente —anticipándose a los manuales retóricos— hacia una prosa convencionalmente más natural, menos artificiosa y que busca la individualidad creadora. En Fernando de Pulgar,²⁴ al igual que en otros escritores de final de siglo como Juan de Lucena o Juan Álvarez Gato, el *ars dictaminis* se dejará sentir ya con «mucha menos intensidad» (Pontón 2002:78). También hubo autores, como Fernando de la Torre, que combinaron el estilo ampuloso, pomposo, del gusto de los dictadores, con el estilo familiar (Lawrance 1988:93). En el marqués de Santillana se advierte también cierto alejamiento de las estructuras fijas del *ars dictaminis*. Paralelamente a ese cambio progresivo en el estilo, se van ampliando los temas tratados, los géneros en los que se clasifica la epístola y los tonos, que van desde el coloquial hasta el sublime. Los nombres mencionados, a los que habría que añadir el de Diego de Valera y, en el cambio al siglo XVI, el de Francisco López de Villalobos, entre otros, serán los precedentes de Diego Hurtado de Mendoza y Fray Antonio de Guevara. Con este último la epístola familiar castellana llegará, con sus *Epístolas familiares* (editado en 1539 el primer libro y en 1542 el segundo), a su plenitud (Lawrance 1988:99). Guevara, alejándose de la «amonestación amable» que mostraba Pulgar en sus

²³ La carta literaria siempre imitará a la carta privada, aprovechándose de las ventajas comunicativas que brinda el género.

²⁴ Las *Letras* de Pulgar es el primer epistolario impreso en lengua moderna en nuestro país (Lawrance 1988:99), publicado entre 1485 y 1494.

Letras, derivó hacia la sátira literaria (Pontón 2002:192). Esta línea llega, a través de algunos vericuetos, hasta el juego epistolar que supone *El Lazarillo de Tormes*).²⁵

Al lado de las manifestaciones en prosa del género epistolar —en lengua vernácula y también en latín—, coexiste durante los siglos XVI y XVII la carta en verso. Claudio Guillén, experto en correspondencia epistolar y géneros literarios, distingue dos tipos (de gran éxito y prestigio durante el Renacimiento): la de tradición horaciana —de carácter moral y basada en la amistad entre hombres—, denominada por lo común «Epístola moral»; y la *Heroida*, de Ovidio, ficticia y basada en el amor. En la primera, las ideas filosóficas se hacen accesibles al «amigo» ausente, y se podría relacionar con la sátira. La segunda, con la elegía. Si bien, para Guillén, la heroida de Ovidio no solo contribuyó primero «a aproximar la literatura a la vida, como luego el Humanismo europeo, al hacer que figuras literarias del pasado aparezcan vivas y pertinentes para el escritor y el lector en su actualidad», sino también «a fundir la escritura de la carta con el amor más apasionado» [1991:36-37].

Frente a la epístola en versos latinos —que, después de Francesco Petrarca,²⁶ se propaga por toda Europa (Guillén 1989:295) —, se cultiva la epístola en lengua vulgar. En nuestro país, en esta última destaca Garcilaso de la Vega (con composiciones como la *Epístola a Boscán*, escrita hacia 1534); así como Juan Boscán, Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina, los hermanos

²⁵ Para *El Lazarillo de Tormes*, recomendamos el trabajo de Rico [1988].

²⁶ Como es sabido, tras varios años de persistente búsqueda, Petrarca encontró en 1345 entre los códices de la biblioteca de Verona las cartas que Cicerón había escrito a su amigo Ático, además de la *Ad Quintum fratrem* y *Ad Brutum*. La amistad que presumiblemente existió entre ellos se convertirá siglos más tarde en una «estrategia textual» —si no lo fue ya en la época clásica— para expresar intimidades (Orejudo 1994:7). Estrategia iniciada por el propio Petrarca, quien tras su descubrimiento y tomando como modelo a Cicerón, decidió elaborar su propia colección epistolar, parte de la cual está recogida en sus XXIV *Rerum familiarium libri*. Petrarca supone, de este modo, el verdadero punto de partida a través del cual otros autores fingirán conversaciones privadas con un destinatario imaginario para por esta vía escribir sobre ellos mismos o sobre los temas más variados, en un estilo que intentará reproducir la conversación de la vida ordinaria.

Por otro lado, la admiración por los epistolarios de Cicerón y de otros autores clásicos acerca a los humanistas a un tipo de cartas que se distancian del estilo ostentoso de los *ars dictaminis* medievales, propiciando que la carta renacentista sea una vuelta a la carta familiar grecolatina, de lenguaje más llano y natural, si bien no dejó de convivir, como apunta Martín Baños [2005:607-613], con otra corriente epistolar humanista, complementaria de la anterior: la de la epístola retórica, que culmina en autores como Erasmo y Poliziano.

Bartolomé y Lupercio de Argensola, Lope de Vega,²⁷ Quevedo, Francisco de Aldana (con su extraordinaria *Epístola a Arias Montano*, 1577) o Andrés Fernández de Andrada (con su también magistral *Epístola moral a Fabio*, escrita hacia 1610), entre otros autores.

Así, en el Siglo de Oro conviven la carta en prosa y en latín, llamada carta latina (inspirada en Cicerón y Platón); la carta en prosa y en lengua vernácula (con fray Antonio de Guevara como uno de los autores más leídos); la epístola en versos latinos; y la epístola en verso en lengua vulgar.

Estas creaciones pueden apoyarse en destinatarios reales —las privadas y las semi-literarias o semi-públicas— o ficticios —las completamente literarias—. ²⁸ Y, en ocasiones, pueden llegar a ser verdaderas autobiografías (tal es el caso de Petrarca, con sus cartas a destinatarios ficticios; o de Santa Teresa, con cartas a destinatarios reales) o ensayos (al estilo de los *Essais* de Montaigne).

A las cartas en prosa y verso (en latín y en lengua vernácula), Guillén añade las cartas que se intercalan en diversos géneros literarios, como el teatro y la novela (recordemos, por ejemplo, las cartas que aparecen en *El Quijote*). Y en entre este último género merece especial atención, por el papel relevante de sus epístolas, la llamada *novela sentimental* española (la *Cárcel de amor* de Diego de san Pedro, de finales del siglo XV pero reimpresa en el XVI, sería un ejemplo), con la que se inaugura además, junto con el *Proceso de cartas de amores* de Juan de Segura (1548), la novela epistolar «al reducirse a las cartas que intercambian los amantes, sin intervención de narrador» [1989:296].

En la novela, como explica asimismo Guillén [1989:299], una combinación de uso ficticio de epístola y autobiografía sería *El Lazarillo de Tormes* (1552-1553). Esta obra es en palabras de Martín Baños, la «primera novela moderna en que a través de la ficción se deja entrever la vida tal y como es, sin los disfraces de la fantasía» y que no hubiera podido publicarse sin la convención epistolar. Y es que no «es casual que el hijo de una prostituta y un ladrón elija contar su historia [...] en forma de carta (como respuesta, además), porque ningún otro vehículo lo hubiera permitido [...]». El anonimato del autor es, pues, «un recurso

²⁷ Sobre Lope y la Epístola poética puede verse: Sobejano [1993].

²⁸ Según la terminología utilizada por E. Ochoa (Rico Verdú 1981:137).

deliberado [...]: se quiso que Lázaro no fuera un personaje, sino el verdadero remitente» (Martín Baños 2002:153-154).

En lo que respecta al teatro, la carta es un recurso adaptado a este medio; un recurso que tiene sus semejanzas con las cartas que aparecen en una novela (pues pueden caracterizar a un personaje, emplearse para el cortejo amoroso, narrar unos hechos o proponer una cita, por ejemplo), pero que se diferencia en otros muchos aspectos, en todo aquellos en que seguramente difieren la novela y el teatro. Entre otras cosas, en el teatro áureo, además de que prima el diálogo y la acción, el texto es en verso (siendo a veces la carta, dejando al margen las acotaciones, la única parte en prosa de la obra teatral). Todo lo cual influirá en el uso que se hace de ellas en las comedias, en el tipo de misivas o papeles que se insertan y en su función dentro de la obra. En ocasiones los mensajes escritos son significativos sin que lleguen a leerse —o solo sean leídos fragmentariamente—, pues la carta, en el teatro, adquiere un valor que no siempre descansa en su contenido, sino en la suposición de lo que puedan contener. En cualquier caso, su aparición sobre las tablas es un elemento que siempre producirá expectación entre el público.

A las cartas en el teatro áureo, concretamente en el teatro de Lope de Vega, nos acercaremos ya con detenimiento en los apartados que siguen a continuación.

3. PRESENTACIÓN DEL CORPUS

En la siguiente tabla se enumeran, por orden alfabético, las comedias con cartas que se nombran o se estudian en esta tesis y que, por tanto, forman parte de su *corpus*, el cual se compone de 91 obras en total.²⁹ Como adelantamos en la Introducción, y en concreto en la sección dedicada a la metodología, todas las piezas son de autoría segura o fiable. Hemos añadido también, como información complementaria, el género al que pertenecen, el año de su publicación y si están incluidas o no en las *Partes de comedias*.³⁰

TÍTULO	GÉNERO	AÑO DE PUBLICACIÓN	PARTES DE COMEDIAS
<i>abanillo, El</i>	Comedia urbana	1612-1615 Probablemente 1615	No presente
<i>acero de Madrid, El</i>	Comedia urbana	1606-1612 Probablemente 1608-1612	XI
<i>alcaide de Madrid, El</i>	Drama histórico- religioso-legendario	1599	No presente
<i>Amar sin saber a quién</i>	Comedia urbana	1620-1622	XXII
<i>amigo hasta la muerte, El</i>	Drama histórico	1606-1612 Probablemente 1610-612	XI

²⁹ Nos referimos a cartas que, o bien aparecen físicamente sobre el escenario y se leen para el público, o bien, aparezcan o no en escena, un personaje explica tan solo su contenido, o que simplemente se mencionan.

³⁰ Información extraída de la base de datos de ARTELOPE.

TÍTULO	GÉNERO	AÑO DE PUBLICACIÓN	PARTES DE COMEDIAS
<i>amigo por fuerza, El</i>	Comedia palatina	1599	IV
<i>Amor secreto hasta celos</i>	Comedia palatina	1612-1615 Probablemente 1614	XIX
<i>animal de Hungría, El</i>	Drama palatino	1608-1612 Probablemente 1611-1612	IX
<i>anzuelo de Fenisa, El</i>	Comedia picaresca	1602-1608 Probablemente 1604-1606	VIII
<i>arcadia, La</i>	Comedia pastoril	1610-1615 Probablemente 1615	XIII
<i>ausente en el lugar, El</i>	Comedia urbana	1604-1612 Probablemente 1606	IX
<i>Bamba, Comedia de</i>	Drama historial	1597?-1598?	I
<i>Belardo el furioso</i>	Comedia pastoril	1594	No presente
<i>caballero de Illescas, El</i>	Comedia picaresca	1601?-1603 Probablemente 1602	XIV
<i>caballero de Olmedo, El</i>	Drama histórico	1615-1626 Probablemente 1620-1625	XXIV
<i>caballero del sacramento, El</i>	Drama histórico	1610	XV
<i>carbonera, La</i>	Drama histórico	1620-1626 Probablemente 1623-1626	XXII

TÍTULO	GÉNERO	AÑO DE PUBLICACIÓN	PARTES DE COMEDIAS
<i>casamiento en la muerte, El</i>	Drama histórico	1595-1597 Probablemente 1597	I
<i>castigo del discreto, El</i>	Comedia urbana	1598-1601	VII
<i>castigo sin venganza, El</i>	Drama palatino	1631	XXI
<i>cuerto en su casa, El</i>	Comedia urbana	1606-1612 Probablemente 1606-1608	VI
<i>cuerto loco, El</i>	Comedia palatina	1602	XIV
<i>dama boba, La</i>	Comedia urbana	1613	IX
<i>Del mal lo menos</i>	Comedia palatina	1604-1609 Probablemente 1606-1609	IX
<i>despertar a quien duerme, El</i>	Drama palatino	1610-115 Probablemente 1610-1612	VIII
<i>desprecio agradecido, El</i>	Comedia urbana	1633	XXV
<i>Dios hace reyes</i>	Comedia palatina	1617-1621	XXIII
<i>Don Lope de Cardona</i>	Drama historial	1608-1612 Probablemente 1611	X
<i>donaires de Matico, Los</i>	Comedia palatina	1596	I
<i>doncella Teodor, La</i>	Comedia novelesca	1610?-1612? Probablemente 1610?-1615?	IX

TÍTULO	GÉNERO	AÑO DE PUBLICACIÓN	PARTES DE COMEDIAS
<i>duque de Viseo, El</i>	Drama histórico	1604-1610 Probablemente 1608-1609	VI
<i>embustes de Fabia, Los</i>	Drama histórico	Probablemente 1588-1595	XXV
<i>esclavo de Roma, El</i>	Drama histórico	1596-1603	VIII
<i>escolástica celosa, La</i>	Comedia urbana	1596-1602 Probablemente 1599-1602	I
<i>fábula de Perseo, La</i>	Drama mitológico	1611-1615 Probablemente 1611	XVI
<i>fe rompida, La</i>	Comedia palatina	1599	IV
<i>ferias de Madrid, Las</i>	Comedia urbana	1585-1588	II
<i>fuerza lastimosa, La</i>	Drama palatino	1595-1603	II
<i>galán de la Membrilla, El</i>	Comedia villana	1615	X
<i>galán escarmentado, El</i>	Comedia urbana	1588-1598 Probablemente 1595?-1598?	No presente
<i>gallardo catalán, El</i>	Comedia palatina	1599-1603 Probablemente 1600	II
<i>ganso de oro, El</i>	Comedia pastoril	1588-1595	No presente
<i>genovés liberal, El</i>	Drama histórico	1599-1608 1599?-1603?	IV

TÍTULO	GÉNERO	AÑO DE PUBLICACIÓN	PARTES DE COMEDIAS
<i>Hamete de Toledo, El</i>	Drama histórico	1606?-1612? Probablemente 1608-1610	IX
<i>hermosa Alfreda, La</i>	Drama palatino	1596-1601 Probablemente 1598-1600	IX
<i>hermosa Ester, La</i>	Drama histórico	1610	XV
<i>hidalgo Bencerraje, El</i>	Drama histórico	1599-1608 Probablemente 1605-1606	XVII
<i>hidalgos del aldea, Los</i>	Comedia villana	1606-1615 Probablemente 1608-1611	XII
<i>hijo de Reduán, El</i>	Drama histórico	Anterior a 1596 Probablemente 1588-1595	I
<i>historia de Tobías, La</i>	Drama histórico	1606-1615 Probablemente 1609?	XV
<i>ingrato arrepentido, El</i>	Comedia urbana	1598-1603	XV
<i>juez en su causa, El</i>	Drama palatino	1608-1612 Probablemente 1610	XXV
<i>justas de Tebas y reina de las amazonas, Las</i>	Drama mitológico	Anterior a 1596	No presente
<i>malcasada, La</i>	Comedia urbana	1610-1615	XV
<i>marqués de Mantua, El</i>	Drama caballeresco	1598-1603	XII

TÍTULO	GÉNERO	AÑO DE PUBLICACIÓN	PARTES DE COMEDIAS
<i>más galán portugués, Duque de Berganza, El</i>	Drama histórico	1608-1613 Probablemente 1610-1612	VIII
<i>mayor imposible, El</i>	Comedia palatina	1615	XXV
<i>mayor victoria, La</i>	Drama palatino	1620-1622	XXII
<i>mayordomo de la duquesa de Amalfi, El</i>	Drama palatino	1599?-1606? Probablemente 1604?-1606?	XI
<i>mocedad de Roldán, La</i>	Drama caballeresco	1599-1603	XIX
<i>molino, El</i>	Comedia palatina	1585-1595	I
<i>niña de plata, La</i>	Comedia urbana	1607-1612 Probablemente 1610-1612	IX
<i>No son todos ruiseñores</i>	Comedia urbana	1630?	XXII
<i>Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón, El</i>	Drama historial	1596-1603 Probablemente 1598-1603	IV
<i>obediencia laureada y primer Carlos de Hungría, La</i>	Comedia palatina	1597-1606 Probablemente 1604?-1606?	VI
<i>ocasión perdida, La</i>	Comedia palatina	1599-1603	II
<i>paces de los reyes y judía de Toledo, Las</i>	Drama histórico	1604-1612 Probablemente 1610?-1612?	VII
<i>padrino desposado, El</i>	Drama histórico	1598-1600	II

TÍTULO	GÉNERO	AÑO DE PUBLICACIÓN	PARTES DE COMEDIAS
<i>perro del hortelano, El</i>	Comedia palatina	1613-1615 Probablemente 1613?	XI
<i>piadoso veneciano, El</i>	Comedia novelesca	1599-1608	XXIII
<i>Ponces de Barcelona, Los</i>	Drama histórico	1610-1615 Probablemente 1610-1612	IX
<i>porceles de Murcia, Los</i>	Drama histórico	1599-1608 Probablemente 1604-1608	VII
<i>primer Fajardo, El</i>	Drama histórico	1600-1612 Probablemente 1610-1612	VII
<i>prisión sin culpa, La</i>	Comedia urbana	1599-1603	VIII
<i>prueba de los ingenios, La</i>	Comedia palatina	1610-1615 Probablemente 1612? 1613?	IX
<i>Querer la propia desdicha</i>	Drama histórico	1619	XV
<i>quinta de Florencia, La</i>	Drama palatino	1598-1603 Probablemente 1600	II
<i>Ramírez de Arellano, Los</i>	Drama histórico	1597-1608 Probablemente 1604-1608	XXIV
<i>reina Juana de Nápoles, La</i>	Drama histórico	1593-1603	VI

TÍTULO	GÉNERO	AÑO DE PUBLICACIÓN	PARTES DE COMEDIAS
<i>rey sin reino, El</i>	Drama histórico	1597-1612 Probablemente 1599?-1612?	XX
<i>Santa Liga, La</i>	Drama histórico	1593-1603	XV
<i>secretario de sí mismo, El</i>	Comedia palatina	1604-1606	VI
<i>servir con mala estrella, El</i>	Drama histórico	1604-1608 Probablemente 1604-1606	VI
<i>sol parado, El</i>	Drama histórico	1596-1603	XVII
<i>testigo contra sí, El</i>	Comedia urbana	1605-1606	VI
<i>traición bien acertada, La</i>	Comedia urbana	1588?-1595	I
<i>tres diamantes, Los</i>	Comedia palatina	1599-1603	II
<i>valor de las mujeres, El</i>	Comedia palatina	1613-1618 Probablemente 1615-1616	XVIII
<i>vengadora de las mujeres, La</i>	Comedia palatina	1613?-1620 Probablemente 1615?-1620	XV
<i>villano en su rincón, El</i>	Drama palatino	1611	VII
<i>viuda, casada y doncella, La</i>	Comedia urbana	1595-1603 Probablemente 1600	VII

Número total de comedias: 46

- Comedias palatinas: 18
- Comedias urbanas: 19
- Comedias pastoriles: 3
- Comedias novelescas: 2
- Comedias villanas: 2
- Comedias picarescas: 2

Número total de dramas: 45

- Dramas palatinos: 10
- Dramas históricos: 31
- Dramas caballerescos: 2
- Dramas mitológicos: 2

4. LA MATERIALIDAD DE LA CARTA

*antes mostraros me agrada
la hoja blanca de la espada
que la escrita del papel*

(El castigo del discreto, vv. 163-165)

4.1. TERMINOLOGÍA: ¿CARTA, PAPEL, BILLETE O CÉDULA? BANDOS Y MEMORIALES

A pesar de que de forma generalizada denominemos «carta» al recurso del mensaje escrito —en prosa o en verso— que los dramaturgos del Siglo de Oro utilizan en sus comedias, Lope no siempre usa este vocablo para aludir a este tipo de comunicación. Repetidamente leemos también «papel» y, en menor medida, «billete» o «cédula». Y mucho más esporádicamente, «memorial» y «bando».

A. Garrido Domínguez [1998:185], en su artículo titulado «El discurso heterológico en el teatro de Lope de Vega (Aproximación a las funciones del escrito)», exponía que «El uso que hace Lope de los términos *billete*, *carta* y *papel* concuerda plenamente con la definición académica». Otro de los investigadores que ha tratado esta cuestión es Roso Díaz [2001:119] quien, en un capítulo dedicado al recurso del papel para la construcción de engaños, explica lo siguiente:

[Lope] emplea «billete» relacionado con el recado o la cita, en la comunicación rápida (carácter informativo del enunciado con referencias al lugar y al tiempo) de los amantes o en asuntos de escasa importancia. El «papel» aparece para desarrollar contenidos muy variados (no sólo amorosos) que requiere de cierta extensión. La «carta» se da en aquellos casos en que conviene el carácter secreto y privado del contenido; de ahí que en ocasiones vaya cerradas.

Al mostrar Roso Díaz en qué circunstancias Lope emplea el término «carta» no hace sino manifestar —igual que lo hiciera Garrido Domínguez— que hay una total coincidencia entre ese uso y la definición que hace el *Diccionario de autoridades* de la Real Academia Española (1726-1739),³¹ pues en ambas explicaciones se destaca lo reservado de la materia que trata:

CARTA. s.f. Papel escrito y cerrado con oblea o lacre, que se envía de una parte a otra para incluir en él el negocio, o materia sobre que se quiere tratar, y que vaya secreto [...]

(*Autoridades*, II, 1729, 1ª acepción)

Para el término «billete», Roso y *Autoridades* convergen en que contiene recados sin mucha trascendencia:

BILLETE. s.m. Papél pequeño doblado en formas diversas, con que reciprocamente se comunica la gente en cosas de poca consecuencia, y se evita la equivocación de los recádos, tan común en los familiares [...]

(*Autoridades*, I, 1726, 1ª acepción)

Respecto a la locución «papel», *Autoridades* fija una definición en cuyas amplias fronteras podría encajar perfectamente cualquier tipo de documento:

PAPEL. Se llama también el escrito que sirve para dar alguna noticia o aviso, o para otro fin [...]

(*Autoridades*, IV, 1737, 2ª acepción)

Algo similar sucede con la descripción que vimos que facilita Roso en su artículo, ya que la variedad de asuntos, así como una cierta extensión, son características que pueden atribuirse tanto al «papel» como a la «carta».

Nuestra intención a partir de ahora será ejemplarizar lo que ocurre realmente en la práctica teatral lopesca, una vez sentada la base de los significados académicos de estos tres primeros términos —la «carta», el «papel»

³¹ <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-antiguos-1726-1996/diccionario-de-autoridades> Consultas realizadas en noviembre de 2018.

y el «billete» —, y teniendo en cuenta las observaciones de Roso Díaz y Garrido Domínguez.³²

Previamente, sin embargo, es importante mostrar también las entradas que nos ofrece el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Covarrubias,³³ por ser un diccionario contemporáneo a Lope:

CARTA: [...] mensajería que se envía al ausente por escrito en cualquier materia que sea, por cuanto se puede escribir en papel, en pergamino, [...] en ocasiones de dar avisos secretos [...].

(P. 46)

BILLETE: [...] El papel en que se escribe algunas pocas razones de una a otra persona que asisten en el mismo pueblo. Fue muy buena invención para comunicarse con más quietud y tratar las cosas con secreto, no fiándolas de ningún tercero ni criado, que muchas veces tuercen la razón y por eso los llaman estraga recados [...].

(p. 328)

Como se puede apreciar, la definición de «carta» es algo más genérica que la que brinda *Autoridades*. La de «billete» estaría en sintonía con la de la Academia, si bien añade que estos recados son entre personas que viven cerca unas de otras. La correspondiente al «papel» no incluye entre sus acepciones una que tenga el sentido de «misiva». Por todo ello, para nuestro estudio hemos estimado más conveniente regirnos por las descripciones que establece *Autoridades*; tanto para estos tres términos que hemos citado como para el resto de documentos: la «cédula», el «memorial» y el «bando», los cuales examinaremos también más adelante.

³² Al margen de los artículos de Roso Díaz y Garrido Domínguez citados, no tenemos constancia de que se hayan realizado otros estudios dedicados al uso que hace Lope de Vega en sus comedias de estos términos.

³³ En la ed. de I. Arellano y R. Zafra, 2006.

4.1.1. La «carta» y el «papel»

Por lo pronto, vemos que en algunos pasajes, para citar un mismo mensaje, se lee «carta» en las acotaciones y «papel» en los diálogos, aun cuando, como ya sabemos, la elección de la primera de estas expresiones debería estribar en su privacidad —su rasgo distintivo—. Tal es el caso de *La reina Juana de Nápoles*:

Echan una carta al tablado

LEONELO ¿Qué papel es este?
JUAN Agora
 le echaron aquí.
LEONELO Mirad
 el sobre escrito.
JUANA Mostrad.

Lee la Reina el sobre escrito

JUANA [...]
 ¡Válgame Dios! ¿Quién echó
este papel? (vv. 2583Acot-2593)

de *El gallardo catalán*:

EMPERADOR ¿Y el papel?
ISABELA Que el papel abras
 y el pecho, no hay que temer;
 toma, léele, pues le has visto.
EMPERADOR (¡Con qué paciencia resisto
 la furia de una mujer!)

Lee el Emperador la carta (vv. 2572-2576)

O de *La arcadia*, por mostrar tan solo unos ejemplos:

ANARDA ¡Ay, mi papel! Dice así,

que abierto viene el papel:

Carta:

«No hay que esperar, Olimpo, de mi vida
[...]» (vv. 1427-1429)

En cualquier caso, bien es verdad que las acotaciones es preciso entenderlas siempre con cierta cautela, pues hay que tener presente que estas contradicciones entre el texto y la acotación podrían deberse a las manipulaciones de los impresores —tan comunes estas en el teatro áureo español—, y no a preferencias o dudas de Lope entre un término u otro. Solamente podríamos estar seguros de que nuestro autor escribió la acotación como indicación escénica si estuviéramos frente a un manuscrito autógrafo.³⁴

Aun así, en *Amar sin saber a quién* son los mismos personajes —concretamente don Juan y su criado Limón— quienes barajan los dos términos. En esta ocasión para referirse a una declaración de amor que don Juan ha recibido mientras se encuentra en la cárcel y cuya autora es una desconocida dama a la que el galán quiere responder:

DON JUAN	Yo he leído este papel.
LIMÓN	Y yo el papel he escuchado, y es el papel muy honrado [...]
DON JUAN	[...] Digo que escribir querría, que no fuera cortesía tomar su carta y callar. Allí, en aquel aposento, he visto tinta y papel. (vv. 503-544)

³⁴ Acerca de esta cuestión, véase el artículo de G. Pontón titulado «La acotación como texto. Con ejemplos de Lope de Vega» [2018:69-90].

En referencia a si un mensaje va cerrado — «con oblea o lacre», decía el *Diccionario de Autoridades*,³⁵ lo que garantizaría el secretismo propio de la «carta»—, aunque al lector a menudo no se nos proporciona esa información, sí tenemos ese dato en comedias como *El gallardo catalán* o *La arcadia*, como vimos en los ejemplos anteriores. También en *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, donde Lope llama «papel» a un escrito que presuponemos que no va abierto, ya que la autora del mismo (la reina Leonor) «pide» a su destinatario (su marido Alfonso) que «cerrado» lo rompa con el fin de evitar que lea su contenido, pues se siente avergonzada de haberle expresado sus celos e inquietudes:

ALFONSO Dejad el papel.
LEONOR Leed,
 pero hareisme gran merced
 si cerrado le rasgáis. (vv. 1593-1595)

No obstante, cabría aquí la posibilidad —igual que ocurre en otras obras— que el «papel» solo estuviera doblado, y no cerrado, y que «abrir» significara «desdoblar», detalle este que no podemos llegar a conocer. Con todo, nos parece que lo más probable es que estos mensajes vayan cerrados, que sus autores hayan querido proteger el texto de miradas ajenas: la reina Leonor para preservar su honor, pues en él manifiesta sus celos por una posible infidelidad de su marido; en el caso de *El gallardo catalán* y en *La arcadia*, por tratarse de intimidades matrimoniales y declaraciones de carácter amoroso, respectivamente, que conviene igualmente no hacer públicas. Menos dudas ofrece, sin embargo, esta escena de *El amigo hasta la muerte* en la que un «papel» se rompe al abrirlo bruscamente, lo que indicaría que este difícilmente iba simplemente plegado. Más bien diríamos que debía ir lacrado y que la cera cede al tirar nerviosamente de él:

GUZMÁN Este papel me ha dado.
BERNARDO Por abrir con enojo le he rasgado (vv. 618-619)

³⁵ En aquella época todavía no existía el sobre tal y como lo entendemos hoy en día. Las cartas se plegaban formando un cuadrado —en el cual se anotaba el sobrescrito— y se cerraban sellándolas con cera.

Una prueba más contundente de que Lope denomina también «papel» —y no únicamente «carta»— a una comunicación que, esta vez sí, llega completamente cerrada, lacrada con un sello, la hallamos unos versos más adelante:

BERNARDO Si te viera, Guzmán, el rey Herodes,
no anduvieras agora con papeles
porque eres inocente como dices.

GUZMÁN Díomele por engaño mi señora.
Don Sancho, apenas vio lo que decía,
cuando los borceguíes cordobeses
trocó en flamencas botas, y las galas,
en un vestido pardo de camino;
y escribiendo el papel que a ti te he dado
y este, a tu hermana, al arenal se parte;
y concertando un barco con un paje,
se fue solo a Sanlúcar y en la orilla
dijo: «¡A Dios, don Bernardo! ¡A Dios, Sevilla!».

BERNARDO ¿Qué encantamento es este?

GUZMÁN Quita el sello,
y sabrás la verdad.

BERNARDO Así comienza.

Lea

«Guzmán me dio, Señora, un papel vuestro.
En él decís que amor de vuestro hermano
ha inficionado vuestra casa toda [...]» (vv. 657-674)

En *La ocasión perdida* (vv. 90-105), por el contrario, es una «carta» —y no un «papel» — escrita por el rey de León la que llega a sus destinatarios lacrada, con el sello real.

Los ejemplos presentados hasta este momento ponen de manifiesto que a una misma comunicación nuestro dramaturgo la llama tanto «carta» como «papel». Y que la única nota específica de la «carta» frente al resto de comunicaciones, que es que *debe* ir cerrada —si atendamos al *Diccionario de Autoridades*—, o que *puede* ir cerrada —según la definición de Roso—, Lope se la otorga por igual tanto a la «carta» como al «papel».

Por otra parte, en relación a cierta longitud que Roso estima que posee el mensaje del «papel» —pese a que ya comentamos que este es un elemento que podría ser atribuible también a otros escritos—, una escena de *La prueba de los ingenios*, por ejemplo, estaría desdiciendo esta teoría:

CAMACHO

Comienzo.

Lea el papel

«A quien quiero no me quiere
y a quien me quiere no quiero»

ALEJANDRO Pasa adelante.

CAMACHO No hay más.

ALEJANDRO ¿No hay más?

CAMACHO No, que todo es menos,
válate Dios el papel. (vv. 2205-2210)

E igualmente este otro ejemplo de *La quinta de Florencia*:

Toma el papel Alejandro y léele:

«El postre de la comida del buen Príncipe es que a tales horas todos sus súbditos estén satisfechos de sus agravios» (vv. 2524Acot)

4.1.2. El «billete»

Por lo que respecta al «billete», nos encontramos con una situación análoga a la de la «carta»: un mismo objeto es denominado unas veces «billete» y otras «papel». Así sucede en *Los embustes de Fabia* (vv. 167 y ss.), en *El ingrato arrepentido* (vv. 2319-2320), en *Amor secreto hasta celos* (vv. 1501 y ss.) o en *El hijo de Reduán*, por ejemplo:

CELORA

[...]

Lee ese billete, Ardano,

4.1.3. La «cédula»

En *La reina Juana de Nápoles* la cédula que firma el nuevo rey Andrés es un escrito donde este da orden de buscar y matar al príncipe Ludovico (vv. 1286 y ss.); y en *El secretario de sí mismo*, por ejemplo, es un anuncio que incluye una recompensa:

FEDUARDO ¿Qué cédula es ésta? Advierte
 y lee para los dos.

GONZALO Yo apostaré que se alquila
 por aposento vacío
 mi estómago, señor mío.

FEDUARDO Calla y el ingenio afila.

Lee la cédula

«En estas casas del señor Fabio Colona se ha hallado un mármol cuya figura no se sabe qué es, tan antigua. Al que la declarare le darán docientos escudos»
(vv. 838-843*Carta*)

Estos dos casos muestran que son documentos cuya firma o nombre legitima y avala —oficial o públicamente— lo que ahí se expone. En consecuencia, coincidiría con la explicación que para la palabra «cédula» otorga el *Diccionario de Autoridades*:³⁶

CÉDULA. Se llama tambien el papel o papeles, que se presenten en las Academias, en que ván escritos diferentes asuntos [...]
(*Autoridades*, II, 1729, 1ª acepción)

La única peculiaridad destacable de esta definición es la frase: «que se presenten en las Academias», de la cual se deduce que es un documento

³⁶ El *Tesoro* de Covarrubias, por su parte, propone la siguiente definición:

CÉDULA: Es un pedazo de papel o pergamino donde se escribe alguna cosa [...]. Todo escrito breve se llama cédula [...] (p. 491).

En ella se subraya la brevedad, un rasgo poco diferenciador, pues es susceptible de que lo tengan también el resto de documentos trabajados.

acreditativo —firmado o sellado—, por lo que se aproximaría a lo que actualmente entendemos por cédula (2. f. Documento oficial en que se acredita o se notifica algo. *Cédula de habitabilidad, de citación*).³⁷

No obstante, en *Las ferias de Madrid* la «cédula» encierra un discurso —compuesto entre cuatro caballeros— que simplemente es un elogio de las mujeres buenas y honradas (vv. 2949 y ss.). Y en la comedia *La viuda, casada y doncella*, por ejemplo, «papeles», «cédulas» y «carta» tienen un sentido análogo —y general— de correspondencia entre amantes.

Esta última pieza teatral se inicia con la lectura por parte de Clavela de un «papel» que le ha escrito Feliciano, caballero al que ha dado palabra de matrimonio. Delante está su criada Leonora, lo que da pie a una aguda conversación entre ambas sobre los peligros que conlleva que una declaración de amor vaya firmada:

Sale Clavela leyendo un papel, y Leonora

CLAVELA «Todo, en efecto, soy vuestro.
Feliciano».

LEONORA ¿Y se nombró?

CLAVELA Así fue concierto nuestro.

LEONORA Quien papel de amor firmó,
no estaba en amores diestro.

CLAVELA ¿Por qué no se ha de firmar?

LEONORA Porque viniéndose a hallar,
no se sepa quién lo escribe.

CLAVELA La ley de amor lo prohíbe,
pero no la del casar.
 Cuando dos están dispuestos
sólo a tenerse afición,
van con tales presupuestos
que, en efecto, entonces son
los papeles poco honestos.
 Pero cuando sólo es
por otro honesto interés,

³⁷ RAE: <http://www.rae.es>. Consulta realizada el 9-12-2018.

cuantos papeles escribo
 son cédulas de recibo
 para ejecutar después.
 LEONORA Términos ejecutorios
 en amor son excusados,
 y peligros muy notorios,
 que anden papeles firmados
 por audiencias y escritorios.
 Cuando se escribe muy llano,
 al verle en público duele,
 que el papel más cortesano
 necios muchas veces suele
 parecer en otra mano.
 Quien lenguas teme y jüeces,
 si es discreto y se aparta
 de este error a que te ofreces,
 para firmar una carta
 antes la lee seis veces. (vv. 1-35)

De todos modos, es interesante en este diálogo considerar (de ahí que lo hayamos reproducido al completo a pesar de su longitud) lo que se formula acerca de lo puede implicar una firma: que el manuscrito se convierta en una «cédula de recibo». Es decir, según quiere significar el Fénix, en un justificante que servirá para reclamar, si fuera necesario, lo que se ha prometido en él. Por consiguiente, queda constancia en esos versos que nuestro dramaturgo es sabedor del sentido académico de «cédula»; como, evidentemente, lo sería de los demás escritos que estamos tratando.

4.1.4. Algunos sinónimos de carta: el «pliego» y la «letra»

Lope recurre a estas palabras en escasas ocasiones. Por otro lado, tanto en *El mayor imposible* («La letra vino de España», v. 199) como en *La reina Juana de Nápoles* (vv. 2062-2071 *Carta*), *Del mal lo menos* (vv. 179 *Acot*-180) o en el

pero es del Rey mi padre y de mi hermana.
Muestra un cuchillo del estuche, Fabia.
Cortaré este cordel, que como es grande
quiso apretalle el secretario. (vv.1411-1419)

Asimismo, en una de las escenas de *El valor de las mujeres*, unos personajes hablan primero de manera genérica de un «papel» y, seguidamente, de que este parece «pliego de cartas». Finalmente, una vez abierto se comprueba que son unas «escrituras»:

LISARDA ¿Y qué viene dentro? Aparta.
FIDELIO Un papel atravesado
 de una daga.
LUCRECIA ¡De una daga!
 Sácala, a ver
FIDELIO Vesla aquí.
LISARDA ¡Mala señal!
LUCRECIA ¡Cosa estraña!
LISARDA Saca el papel de la punta.
FIDELIO Parece pliego de cartas.
LISARDA Abre.
FIDELIO Estas son escrituras. (vv.228-235)

4.1.5. *El «memorial» y el «bando»*

Los memoriales que se leen en *Bamba* (vv. 1886 y ss.) y en *El castigo sin venganza* (vv. 2401Acof y ss.), por ejemplo, son peticiones que los ciudadanos hacen al rey, con un alegato del motivo que las sustenta: recobrar la honra injustamente perdida a causa de un engaño, estar encarcelado por ser pobre y no poder pagar la deuda a un señor rico, pedir limosna para proveer al pueblo de un «frontal y una campana», etc. De la misma forma, el bando presente en *El gallardo catalán* (v.3094 y ss.) es un manifiesto escrito por dos caballeros —uno de ellos, el secretario del Emperador— para dar a conocer públicamente un suceso, concretamente una acusación contra la infanta Isabela; en el de *El*

piadoso veneciano el duque de Venecia anuncia que recompensará a quien le entregue —vivo o muerto— a Julio Sidonio, caballero veneciano (vv. 1029*Carta*); y en el de *El amigo por fuerza*, por enumerar tan solo algunas piezas, se hace público que el rey de Hungría y el rey de Bohemia quieren limitar la batalla que han organizado a dos soldados por ejército para evitar un mayor derramamiento de sangre (vv. 3227*Carta*).

Examinando estos y otros casos, podemos colegir que la utilización que hace Lope en sus dramas de «memorial» y de «bando» encaja plenamente con la definición del diccionario de *Autoridades*:³⁹

MEMORIAL: Se llama tambien el papel o escrito en que se pide alguna merced o gracia, alegando los méritos o motivos en que funda su razón.
(*Autoridades*, IV, 1734, 2ª acepción)

BANDO s.m. Edicto, ley ò mandáto solemnemente publicado de orden superior: y la solemnidad y acto de publicarle se llama tambien assi.
(*Autoridades*, I, 17, 1ª acepción)

4.1.6. A modo de conclusión

Visto cuanto se ha señalado hasta aquí, nuestra percepción es que para Lope de Vega el mensaje escrito que incluye en sus comedias es, por encima de cualquier otra consideración, un papel, un objeto físico que sale a escena —o simplemente se nombra— con el propósito de producir algún efecto en el espectador. Objeto que unas veces denomina «carta» (o sus homólogos «pliego» y «letra»), «billete» o «cédula»; y otras veces, de forma mucho más genérica, «papel». Y es que, en

³⁹ El *Tesoro* de Covarrubias facilita las siguientes explicaciones, menos específicas que las de *Autoridades*:

MEMORIAL: La petición que se da al juez o al señor para el recuerdo de algún negocio. (p. 1269)

BANDO: [...] el pregón que se da, llamando algún delincuente que se ha ausentado [...] (p. 285)

lo que respecta al material de que están hechos y a la definición que delimita *Autoridades*, todos los mensajes escritos serían «papeles».

A pesar, pues, de los matices que diferencian unos y otros términos, no advertimos que Lope haga un uso que se corresponda siempre con las descripciones del diccionario. Antes bien, vemos que va alternando sin distinción los dos primeros, el «papel» y la «carta»: ambos vocablos son, con diferencia, los más repetidos en sus comedias. Incluso llama «billete» o «cédula» a elementos que, como hemos justificado, no cabrían en sus definiciones académicas.

No obstante lo dicho, importa señalar que cuando en el mensaje intervienen personajes de la realeza o de la nobleza, con un enunciado de tono más bien grave o trascendental, y además han de recorrer un camino más o menos largo hasta llegar a su destinatario, el término utilizado suele ser el de «carta» (*El amigo por fuerza*, *Querer la propia desdicha*, *Los Ramírez de Arellano*, *Dios hace reyes* serían algunos ejemplos). Tal vez lo haga así por considerarse la «carta» un documento privado y que, a priori, reviste unos parámetros más formales —ya que suele incluir elementos como el saludo, la firma, fecha, etc.—, aunque Lope los suela obviar por un motivo de economía textual. La «carta» sería, por tanto, un documento más acorde para este tipo de situaciones.

Caso distinto es el de los «memoriales» o «bandos», un tipo de comunicación especial, con una intención fija y muy determinada, que va dirigida a la realeza (para solicitar una merced) o que proviene de un cargo oficial (para publicar un edicto); en estos casos el Fénix sí ajusta su uso al sentido que ofrece la Academia.

En lo que atañe al «memorial», es relevante apuntar que su inclusión en la obra tiene puede tener como única finalidad contextualizar una escena palaciega en la que interesa situar al rey ejerciendo unas de sus tareas: la de atender las consultas de los ciudadanos, poniendo a veces de manifiesto su talante como gobernante. Este acontecimiento puede servir también de introducción, de paso previo a la lectura por parte del monarca de otro tipo de mensaje escrito que sí tiene transcendencia para el progreso del argumento. En consecuencia, podríamos decir que el «memorial» tiene, en esos pasajes, un escaso peso en la trama de la obra.

4.2. PRESENCIA FÍSICA DE LA CARTA EN ESCENA. PERSONAJES Y CONTEXTO EN TORNO AL MENSAJE

*Esta carta recibí
dentro de un pan que me dio
un cautivo que llegó
a esta reja [...]*

(El alcaide de Madrid, vv.1153-1156)

Ciertamente, no todas las cartas que de una u otra manera intervienen en una comedia se materializan en un objeto físico que se exhibe sobre las tablas, pues en ocasiones simplemente se alude a ellas—se explique o no su contenido—,⁴⁰ lo que no significa que no puedan tener importancia en la trama. No obstante, cuando sí salen a escena, momento este que puede tener lugar de múltiples formas, nos atrevemos a asegurar que suelen generar gran expectación entre el público.⁴¹

En este segundo supuesto en que las cartas aparecen físicamente en el escenario, se dan o pueden darse además una serie de situaciones que tienen que ver con el modo en que se porta o aparece la carta, o cómo se realiza su lectura; también con los utensilios que envuelven su escritura cuando esta se produce ante el espectador; o con los avatares que puede sufrir desde que se redacta, y el efecto que puede causar en el ánimo de algún receptor. En estas particularidades, que están relacionadas con sus protagonistas (emisores, receptores e intermediarios) y con el contexto en torno al mensaje —todas ellas de gran importancia dramática—, nos detendremos a continuación.

⁴⁰ Esto sucede, por ejemplo, en *El molino*, *El animal de Hungría* o *El testigo contra sí*.

⁴¹ Al igual que ocurre con algunos papeles que no vemos en el escenario. De los que sí se muestran ante el espectador puede que tampoco leamos su mensaje, sino que este tan solo sea narrado por un personaje. *La escolástica celosa*, *Los ponces de Barcelona*, *La hermosa Alfredda* o *La reina Juana de Nápoles* son algunas comedias donde concurre esa circunstancia.

Según hemos adelantado en la Introducción, para tal propósito dividiremos este gran apartado en cuatro secciones, tituladas: «Su aparición sobre las tablas y su posterior lectura», «El recorrido de la carta. Peripecias desde su escritura», «Reacciones del destinatario con respecto al autor de la misiva: la destrucción de la carta» y «Emisores, receptores e intermediarios».

El hecho de que el papel aparezca en una jornada u otra de la comedia nos permitirá siempre ver si su uso se corresponde con la finalidad de la repetida división tripartita que Lope defiende en su *Arte Nuevo*: planteamiento (primera jornada), nudo (segunda jornada) y desenlace (tercera jornada).⁴² O lo que es lo mismo, si nuestro autor se ayuda del recurso de la carta para —dependiendo del acto en que la sitúe— trazar el asunto de la comedia, causar el nudo de la trama o para que se produzca el desenlace de la misma.

Como comentamos en la Introducción de la tesis, para considerar el conjunto de aspectos que nos proponemos estudiar a partir de aquí, en muchas ocasiones se examina con detenimiento algunas de las comedias escogidas, recordando brevemente parte de su argumento. En estos casos hemos creído conveniente aprovechar para, independientemente de la cuestión que estemos tratando, resaltar también otras relacionadas con la carta que, a nuestro juicio, son significativas. Ello es debido a que cada pieza se encuentra encuadrada en un marco distinto (por el asunto, los personajes y el entorno ambiental) y, por tanto, los papeles que aparecen en ellas ofrecen una idiosincrasia única que es preciso valorar atendiendo a multitud de particularidades que se interrelacionan entre sí. Lo que no impide, por otra parte, que las obras se puedan agrupar teniendo en cuenta sus similitudes.

⁴² Siempre teniendo presente que en la práctica nunca es algo tan maquinal.

4.2.1. Su aparición sobre las tablas y su posterior lectura

4.2.1.1. El papel sale a escena en manos de un personaje

Son numerosas las piezas en las que el papel se muestra en manos de uno de los comediantes de la obra, bien sea el emisor o receptor del mensaje, bien sea un intermediario. En *La traición bien acertada*, *La viuda, casada y doncella*, *Los porceles de Murcia*, *La vengadora de las mujeres* o *El anzueto de Fenisa* tenemos algunos ejemplos. En ellos, a excepción de *El anzueto de Fenisa*, se da además el caso de que la irrupción de la carta tiene lugar en los primeros versos de la obra y no en otro punto más avanzado del primer acto, o ya en la segunda o tercera jornada.

En *La traición bien acertada* es directamente la lectura de un papel lo que pone en marcha la obra, aunque el mismo personaje que lee, don Antonio, efectúa antes un pequeño comentario sobre la carta que ha recibido:

DON ANTONIO Dice esta carta, en efecto:
«Gerardo queda en Granada;
su persona, recatada;
como agraviado, discreto».
Que, si yo dél lo estuviera
con una afrenta tan clara,
harto mejor me guardara
si el agravio le hiciera.
En fin, que dél no se sabe
que haga más diligencia. (vv. 1-10)

Don Juan, el amigo, irá también dando su opinión sobre el papel:

DON JUAN Honra que sufra paciencia
en pecho villano cabe.
¿Cómo aquese hidalgo vive
con la afrenta que le has hecho?

DON ANTONIO Tendrá su agravio en su pecho.
Esto, al fin, Lisardo escribe;

mayormente, que disculpa
no saber adónde estoy.

DON JUAN De ninguna suerte soy
en reservaros de culpa;
que el agravio es forzoso,
no digo que es necesario,
saber dónde está el contrario
y andar siempre receloso.
¿Qué importa que hayas venido
a Nápoles, donde estamos,
ni que el mar que atrás dejamos
sea el río del olvido
para poner diligencia
en procurarle buscar?

DON ANTONIO Todo lo suele curar,
señor don Juan, una ausencia.
Y no seáis mi enemigo,
siendo una vida los dos,
pues tal merced me hizo Dios
en que fuédeses mi amigo. (vv.11-36)

El mensaje, de tan solo tres líneas, es acerca de Gerardo, quien ha sido agraviado por don Antonio sin que Lope desvele, al menos por ahora, el móvil. Mediante este papel, un tal Lisardo avisa a don Antonio de que, pese a la afrenta sufrida, Gerardo no tiene intención de salir de Granada para perseguir a su agresor.

Con don Antonio, que ha leído la carta en voz alta, está don Juan, lo que da pie a que ambos comenten la noticia y se dé a conocer al público que los dos amigos se encuentran huidos en Nápoles a causa de la aludida «afrenta». También que don Juan desconfía de lo que dice la nota. Y es que, efectivamente, en la segunda jornada Gerardo aparece disfrazado de villano dispuesto a vengarse de don Antonio, que todavía sigue en Nápoles porque allí se ha enamorado de la hija de un rico barón.

A través de esta carta Lope justifica desde el inicio mismo de la comedia la razón de que don Antonio –coprotagonista de la obra– se halle en Italia, país donde nuestro autor quiere ambientar esta comedia urbana por las ventajas

dramáticas que le brindan las coloridas fiestas que tienen lugar en ese momento en Nápoles. Y es que, en adelante, se sucedan duelos y combates, y los protagonistas de esas escaramuzas pueden ocultar, en medio de esos festejos, su identidad tras una máscara.

Es preciso señalar todavía que este papel es algo más. En un sentido específicamente epistolar, representa incertidumbre, porque la carta es siempre una noticia a medias, nunca completamente segura, nunca actual. De ahí la preocupación de Antonio por lo que ha dejado atrás y por los posibles peligros que lo acechan. La carta es una puerta abierta a sus actos pasados, que son los que, en definitiva, conforman el devenir de la comedia.

La misiva que abre la comedia *La viuda, casada y doncella* es aún más escueta que la que acabamos de ver en *La traición bien acertada*. No obstante, a pesar de que solo se lee un verso, va firmada, ya que esta vez importa saber quién es el pretendiente que declara su amor a cierta dama:

Sale Clavela leyendo un papel, y Leonora

CLAVELA	«Todo en efecto, soy vuestro. Feliciano».
LEONORA	¿Y se nombró?
CLAVELA	Así fue concierto nuestro.
LEONORA	Quien papel de amor firmó, no estaba en amores diestro. (vv.1Acot-5)

Clavela, su destinataria, lee la misiva en voz alta en presencia de su criada Leonora, quien al ir dando su opinión sobre el contenido de la misma nos aporta datos sobre la relación que mantiene su ama con este galán. De esta forma, con una carta, Lope nuevamente nos expone el tema de la comedia. En esta ocasión, los amores de Feliciano y Clavela, la pareja que, desde ese momento, deberá solventar todo tipo de obstáculos —incluida la deslealtad de Leonora hacia su señora— para poder contraer matrimonio. Para ello, nuestro dramaturgo solo necesita que se lea el final de la carta, apenas una frase; el resto se da por sobreentendido. Es decir, con la *conclusio* es suficiente, pues con ella Lope nos está diciendo que es una carta de amor, con las características esperables. El

Fénix juega, por tanto, a través de la misiva, con el conocimiento y expectativas del público.

En *Los porceles de Murcia* es durante la primera escena que el papel asoma en manos de un lacayo de nombre Carrillo, quien lo agita para indicar a su amo, don Luis, que tiene un mensaje para él. El criado actúa de forma furtiva, pues don Luis se encuentra acompañado de otros tres caballeros (don Vasco, don Fernando y don Pedro) conversando acerca de los colores que han de usar en su vestimenta para asistir a una encamisada, los cuales dependerán de su estado de ánimo amoroso, y teme que estos se den cuenta de que se lo entrega:

Sale Carrillo lacayo, con un papel

CARRILLO (En conversación están.
¿Cómo le podré, sin ver
los demás que se le doy,
dar este papel?)

Hágale señas con un papel (vv. 15Acot -19Acot)

En el anterior pasaje es de suponer que los nerviosos aspavientos del criado alertan al auditorio y le transmiten la impaciencia que tiene Carrillo cuando ve que don Luis tarda en percatarse del escrito que, según él, «hubiérale visto un ciego» (v. 40):

CARRILLO (Aún no ha mirado el papel,
Aún no ha vuelto la cabeza.)
[...]

DON LUIS (¿Qué es aquello?)

Ve el papel

CARRILLO Es para hoy)

DON LUIS Esperad, yo vuelvo luego.

(Carrillo ¿es papel?)

CARRILLO Papel

que ha una hora que estoy con él,
y hubiérale visto un ciego) (vv.27-40)

Superada la situación, don Luis en un «aparte» —actuando de intermediario entre el emisor del mensaje y el público— nos hace partícipes del texto, remediando así la curiosidad que suele producir la información reservada que encierra una misiva. En ella una dama encinta pide a don Luis que se acerque a la Huerta del Rey, donde ella acudirá con una amiga:

Lee

DON LUIS (“A la Huerta del Rey voy
aunque con harto cuidado
de mi parto, que ha llegado
o muy cerca dél estoy.
Fue antojo el verla, que antojos
sin vos me han dado pesar;
venidme luego a buscar
por vida de vuestros ojos
y para mí, y una amiga,
traigo carrillo un regalo”. (vv.40Acot-50)

El protagonismo de la carta, sin embargo, no acaba ahí, ya que mientras don Luis la tiene en sus manos, don Vasco logra echarle un vistazo a traición (v. 57), lo que suscita los celos de este al figurarse que es de Ángela, dama de la cual también está enamorado. Una vez se marchan amo y criado, don Fernando presente, con acierto, que debió de ser «papel de amores» (v.79).

Esta forma aparentemente encubierta de exhibir la carta es un resorte cómico que nuestro autor destina al gracioso de la comedia, con miras a entretener y divertir al público de los corrales. Y, por supuesto, brinda a Lope la posibilidad de ponernos en antecedentes sobre la relación entre don Luis y doña Ángela, al mismo tiempo que hace conocedora de la misma —al hacer que sea poco efectiva la estrategia del disimulo por parte de don Luis y Carrillo— al rival celoso, quedando configurado el triángulo amoroso sobre el cual gravitará toda la comedia.

En la primera escena de *La vengadora de las mujeres*, la persona que se muestra con un papel en la mano es la princesa Laura, quien acompañada de su

hermano Arnaldo se dispone a leerlo en voz baja: o sea, para ella misma y para los espectadores:

Salen Laura y Arnaldo, Laura con una carta

LAURA Si sospechoso os dejé,
 aunque no tendréis razón,
 yo os daré satisfacción.

ARNALDO Leed la carta.

LAURA Sí haré.

«Bien sé que no hay en el mundo quien merezca el divino valor de la princesa Laura, mas suplico a Vuestra Majestad no pierda por vecino lo que otros pretenden ganar por extranjeros. Mi embajador lleva poder para efetuar los capítulos que ofrezco. Guarde Dios a Vuestra Majestad.

Federico, príncipe de Transilvania».

ARNALDO ¿Qué dice?

LAURA Que no habéis sido
 quien mi casamiento trata. (vv.1Acot-6)

Finalizada la lectura, Laura cuenta a su hermano de qué trata el mensaje, lo que acarrea que este le manifieste su descontento por esa constante negativa a escoger marido, por esa manía de rechazar a todos sus pretendientes: el último de ellos, el príncipe Federico de Transilvania, el autor —según revela la firma— de la carta que acaba de leer Laura. En la charla entre los dos hermanos que sigue a continuación se pone de manifiesto que este proceder de la princesa —mujer instruida y famosa por su belleza— se debe al convencimiento de que los hombres suelen tener a las mujeres en poca consideración. Por esta razón, como revancha, ha decidido propagar los defectos del sexo masculino y no aceptar a ningún hombre por esposo.

La llegada de una misiva, por tanto, vale al Fénix para presentarnos a Federico y a Laura, la pareja protagonista de esta pieza teatral —que aún no se conocen por hallarse físicamente muy lejos el uno del otro—, y a un tercer

personaje igualmente importante que actúa como familiar con autoridad: Arnaldo. Al margen de esto, con el largo discurso que se genera por parte de los dos hermanos en torno a esa carta, nuestro autor nos anticipa el argumento de la comedia o el conflicto —la postura de Laura ante los hombres, entre ellos, el príncipe de Transilvania— que, para diversión del público, habrá que resolver.

4.2.1.2. El papel no siempre sale al escenario de la mano de un personaje

A pesar de que en la mayoría de las ocasiones la carta sale a escena en manos de uno de los comediantes de la obra, no son pocos las oportunidades en que nuestro dramaturgo elige otros medios.

Así, puede que un personaje la guarde en su pecho (*La hermosa Ester*, *El rey sin reino*), en la faltriquera (*El ingrato arrepentido*) o en alguna otra parte de su indumentaria (*La ocasión perdida*), lugar desde el cual se sacará a escena; que se eche a un tablado (*La reina Juana de Nápoles*) o a los pies de alguien (*Amor secreto hasta celos*); que aparezca pegado a una puerta (*El secretario de sí mismo*) o debajo de un plato (*La quinta de Florencia*), por ejemplo.

Otras veces el papel —o los papeles— se entrega juntamente con otro objeto, como puede ser un retrato (*La prisión sin culpa*, *No son todos ruiseñores*), una cinta o banda (*Amor secreto hasta celos*, *El caballero de Olmedo*), o una llave (*El juez en su causa*). O junto a varios de ellos: una caja con unas joyas y unas prendas (*La niña de plata*); cabellos y cintas (*La mayor victoria*); o un retrato, una bandilla y unos cabellos (*Belardo el furioso*). También puede ir metido dentro de un abanico (*El abanillo*), un guante (*El acero de Madrid*, *Del mal lo menos*), un cesto, un cofre, unas alforjas o un zurrón (*El caballero de Olmedo*, *El caballero del Sacramento*, *Los donaries de Matico* y *Belardo el furioso*, respectivamente).

En *El juez en su causa* hallamos además un papel envuelto en un lienzo; papel que, posteriormente, aparece atravesado por un puñal. En *El valor de las mujeres* tenemos de nuevo unas cartas traspasadas por un puñal, aunque en esta ocasión colocadas dentro de una caja. Además del puñal, Lope se vale de otras

armas ofensivas, como son una lanza o una flecha, para lanzar con ellas un papel (*El esclavo de Roma, La fábula de Perseo*).

En *Los tres diamantes* encontramos incluso un niño, envuelto en una tela, que alguien abandona en la puerta de un hospital o albergue de peregrinos de Provenza con una cédula. Pero más extraordinario todavía es que el papel llegue en el pico de un águila (*El ganso de Oro*).

En las siguientes líneas examinaremos algunos de estos casos que, como se ha observado, son de lo más heterogéneo. Para ello comenzaremos por el drama histórico-religioso *La hermosa Ester*. En él la carta la lleva Tares, uno de los conspiradores contra Asuero, rey persa que ha decidido coronar como reina a Esther, joven de quien el soberano desconoce su origen judío. Sin embargo, antes de que se produzca el enlace, Mardoqueo (tío de Esther) ha oído que Tares y Bagatán (porteros del rey) planeaban asesinar al monarca, y que uno de ellos dice haber escondido una carta en su pecho:

BAGATÁN	¿Guardaste la carta?
TARES	Sí, en el pecho la escondí. (vv. 1043-1044)

El tiempo que transcurre entre esta conversación y la lectura de la carta unos versos más abajo, todo ello en el segundo acto, hará que se prolongue el suspense entre el público. Al fin, es el rey quien, avisado del complot, descubre el papel y lo saca a escena. Este es el momento en el que el monarca convoca a los dos porteros regios:

ASUERO	¡Tares!
TARES	¡Señor!
ASUERO	Muestra el pecho.
TARES	¿Para qué, señor?
ASUERO	Aparta.
TARES	(¡Cielos! Mi muerte sospecho)
ASUERO	¿Qué carta es esta?
TARES	No es carta, ni escritura de provecho.

ASUERO Lee, Amán.
TARES Oye, señor...
ASUERO ¡No hay qué oír!
ESTER ¡Calla, traidor!
AMÁN La carta trata tu muerte.
ASUERO ¿Cómo dice?
AMÁN Desta suerte.
BAGATÁN (Helado estoy de temor). (vv. 1142Carta-1142)

Lee entonces la carta Amán:

«Ya estamos determinados de matar al Rey, Bagatán y yo, para el día que nos avisáis. Por eso estad apercebidos a nuestro amparo y a lo demás que sabéis. Guárdeos el cielo y dé a nuestra hazaña valerosa el suceso que todos deseamos».

ASUERO ¡Hay semejante traición?
 Lleva estos hombres, Amán,
 que me obliga la razón
 a que mis manos... (vv. 1133-1146)

La lectura en voz alta de la carta por parte de Amán —personaje soberbio, enemigo de los judíos y de relevancia en la trama de la obra— confirma a Asuero la traición de los dos servidores. Mardoqueo ya había advertido a su sobrina que les miraran el pecho (v. 1104); lugar donde, efectivamente, Tares oculta el escrito que pondrá al descubierto el beso de Judas que lo condenará a muerte. El papel —tal y como nos lo introduce Lope— tiene una gran eficacia teatralmente hablando, pues revela una deslealtad que, al ser oportunamente descubierta por Mardoqueo, permite a este obtener el favor del rey.

El anterior incidente explicará, en el acto tercero, la entrega del sello real a Mardoqueo para que firme, en nombre del rey, el decreto de revocación del edicto que había promovido el propio virrey Amán. En él se ordenaba ejecutar a todos los judíos, entre ellos Ester y su tío. La carta ha propiciado, en consecuencia, la caída de Amán y ha reconducido la historia hacia un final feliz, la liberación del pueblo judío:

ASUERO Hoy te da merecimiento
 tu virtud y la de Ester.
 Esta es mi sortija y sello;
 despachad cartas al punto
 en que revoco el decreto
 que Amán, soberbio, había dado
 contra el sancto pueblo hebreo. (vv. 2723-2729)

Casi al comienzo de *La ocasión perdida* son unos caballeros españoles que se dirigen a la corte de Bretaña quienes dicen ser portadores de una misiva. Es del rey de León, y tienen orden de abrirla cuando se encuentren a pocas leguas de la corte bretona, aunque previamente don Juan de Haro debe leer un papel con unas instrucciones. De tal modo que uno de los papeles lo tiene uno de los hidalgos y el otro don Juan de Haro, coprotagonista de la comedia:

2º [...]
 Demás que se ha de leer
 la carta del Rey aquí
 de lo que habemos de hacer.
DON JUAN La instrucción que me dio a mí
 primero tengo de ver.

Saca un papel y léele

«Lo que ha de hacer don Juan de Haro en esta jornada es lo siguiente: primeramente caminar desde León a Vizcaya, sin decir su nombre ni el de los caballeros que le acompañan; entrar en Francia por San Juan de Luz y caminar a Bretaña con el mismo secreto. Dos leguas antes de la corte de la princesa Rosaura, leer la carta que lleva Armindo, delante de Honorio y Taúlfo, los cuales, obedeciendo lo que en ella viene, sin exceder un punto de lo que mando, volver a León con el mismo secreto.»

 Esto dice la instrucción;
 y si a dos leguas estamos
 de la corte, aquí es razón
 que vuestra carta leamos.
1º Tomad.

DON JUAN Casamientos son.
1º Así lo tengo pensado,
 que el Rey te habrá enviado
 por embajador. (vv. 85-97)

Cuando tan solo han leído las instrucciones, suponen que en la carta que queda por leer tal vez se comunicará a don Juan que debe viajar como embajador a esa región de Francia para concertar el matrimonio del monarca leonés con la princesa de Bretaña, Rosaura. Pero, para sorpresa de todos, una vez roto el sello real —detalle que corrobora que el emisario de la carta es efectivamente el rey—, descubren que en la nota el soberano manda que maten a don Juan de Haro:

2º Yo leo.
DON JUAN Lee, que saber deseo
 si en esto vengo engañado.
2º Ya rompo el sello real.
 ¡Caso extraño y desigual
 de nuestra imaginación!
DON JUAN ¿Cómo?
2º No hay más de un ringlón,
 y es del Rey.
DON JUAN Temo algún mal.

Lea Segundo

«Matad a don Juan de Haro» (vv. 98-105)

La orden, directa e informada con el mínimo de letras posibles, supone un revés para don Juan de Haro y, por extensión, una sacudida para el público, pues quedan en el aire las motivaciones por las que el monarca ha formulado este drástico y violento dictamen y las implicaciones que tendrá.

En definitiva, los dos mensajes, que unos cortesanos traen guardados en alguna parte de su atuendo y que leen en voz alta ante el auditorio, funcionan en este acto inicial como resorte para trazar la primera intriga de esta comedia palatina.

En el drama histórico de *La reina Juana de Nápoles*, en su tercer acto, el espectador se encuentra con una carta arrojada sobre un estrado en el que actúan unos músicos. Y es que estando la reina Juana en palacio —junto a Ludovico, príncipe de Taranto, y el duque Juan—, una de sus damas llama a unos artistas para que intenten animar a su señora, quien está apenada por el mal comportamiento de su reciente marido, el príncipe Andrés. El villancico que están cantando los músicos, en el preciso momento en que llega el papel, previene «casualmente» de cómo se debe proceder ante la tiranía y maldad de un enemigo: «Si te quisiese matar/algún enemigo fiero, / madruga, mata primero» (vv. 2540-2542). Al villancico, que es un adelanto, una premonición de lo que ha de acontecer después, le sigue la lectura de ese escrito que llega inesperadamente a escena sin que sepamos quién lo ha traído. El anónimo mensaje es el que verdaderamente pondrá sobre aviso a la reina —y, al auditorio— acerca de las criminales intenciones del esposo:

Echan una carta al tablado

LEONELO	¿Qué papel es éste?
JUAN	Agora le echaron aquí
LEONELO	Mirad el sobre escrito.
JUANA	Mostrad.

Lee la Reina el sobre escrito

JUANA	«A la Reina, mi señora»
-------	-------------------------

Abre la carta y léela

JUANA	Dice: «El Rey fía de mí un veneno para darte; hecho está: quiere quitarte La vida; mira por ti». ¡Válgame Dios! ¿Quién echó este papel?
-------	--

JUAN No lo sé.
 JUANA Él querrá que yo le dé
 la muerte que el me trazó. (vv.2583Acof-2595)

Es importante por otro lado en la escena anterior que estén presentes el marqués Leonelo y el duque Juan, ya que en el acto segundo los dos eran favorables al casamiento de Juana con el príncipe, pues pensaban que de ese modo podrían evitar a su pueblo enfrentamientos con el ejército de este, a pesar de que saben que la reina ama a Ludovico. Pero ahora, por el contrario, debido a diversos sucesos que han demostrado el despotismo del príncipe, ambos manifiestan una opinión muy distinta. Precisamente están advirtiendo a la reina de varios escándalos que tienen que ver con el príncipe cuando, de repente, «echan una carta al tablado». Este papel les confirmará también a ellos la crueldad del príncipe Andrés hacia Juana y precipitará, en definitiva, toda una cadena de episodios que desembocarán, al término de la última jornada, en un final que beneficiará a la reina.

En el acto primero de *El secretario de sí mismo*, es Feduardo —el galán protagonista— quien paseando por las calles de Roma acompañado de su lacayo Gonzalo repara de pronto en un papel con un anuncio que alguien ha fijado en el exterior de una casa:

FEDUARDO ¿Qué cédula es esta? Advierte
 y lee para los dos.
 GONZALO Yo apostaré que se alquila
 por aposento vació
 mi estómago, señor mío.
 FEDUARDO Calla y el ingenio fila.

Lea la cédula

«En estas casas del señor Fabio Colona se ha hallado un mármol cuya figura no se sabe qué es, tan antigua. Al que la declare le darán docientos escudos.»
 (vv. 838-843Carta)

Feduardo es el hijo secreto de Federico, duque de Milán. Al ser concebido antes de su matrimonio con la duquesa, Federico lo dio a criar a otra familia para guardarse de que su esposa supiera de este nacimiento. El caso es desvelado al público por Federico en una charla que sostiene con Rodolfo, duque de Mantua, al principio de la comedia. En ella, los dos duques están de acuerdo en la conveniencia de concertar por escrito un provechoso enlace matrimonial entre Feduardo y Otavia, la hija de Rodolfo.

Entretanto, el padre adoptivo del joven, el viejo Uberto, resuelve hacer pasar a su hijo legítimo, Cesarino, por Feduardo con vistas a que herede el ducado de Mantua. A todo ello, Feduardo es desconocedor de sus orígenes nobles, del mencionado arreglo nupcial y de las intenciones de Uberto.

Sea como fuere, Feduardo haga gala de su ingenio ante varias personas que en ese momento salen casualmente de la casa en cuya fachada está pegada la cédula con el anuncio. Entre esas personas está Fabio Colona, gobernador de Roma, quien maravillado por la inteligencia del joven lo nombra su secretario. Lope crea esta eventualidad —que Feduardo sea nombrado secretario— con objeto de propiciar, como finalidad última, que conozca a Otavia —dama aparentemente de una escala social superior a la suya— y que la pareja acabe enamorándose. No obstante, para esto deben darse además otras coincidencias no menos ocurrentes: hacer que Octavia necesite un secretario que obre como maestro, puesto que de este modo no estará en inferioridad de condiciones con su futuro e instruido esposo. Secretario que, evidentemente, será el propio Feduardo.

Dadas las circunstancias, Feduardo terminará respondiendo las cartas que Cesarino —bajo la falsa identidad de su hermanastro Feduardo— le dirige a Otavia, previa extrañeza de esta de que los dos se llamen igual y procedan de Milán. El lío, como es natural, está servido.

En *El acero de Madrid* es un criado, Beltrán, el que en el primer acto sale al escenario mostrando un guante dentro del cual una dama, Belisa, ha introducido perspicazmente una carta.

En el transcurso de la celebración de la Cruz de Mayo, festividad que sirve de trasfondo de la comedia, Belisa no puede entablar contacto con Lisardo debido

a que siempre la acompaña su recelosa tía Teodora, por lo que decide establecer el cortejo mediante un billete que solapadamente habrá de hacer llegar al joven galán.

Mientras Beltrán le relata a Lisardo, en un largo diálogo, cómo se ha fraguado el intercambio del guante y este último le promete ropas nuevas («calzas», «ropilla», «jubón» y «camisas») si le da tales objetos —el guante y la carta—, la lectura del billete se hace esperar. Por fin, Beltrán insta a su amo a que lo lea:

BELTRÁN Encareces, con razón,
la mano por su hermosura
y su fe, pues te asegura
que es papel de corazón.

Lee, señor, por tu vida.

LISARDO Leo poniendo en mis ojos
de tanto amor los antojos,
pues hay alma que los pida.

Lea el papel

«Mientras duerme la envidia de esta tía,
y la esclavilla, si despierta, vela,
te escribo a media noche, lumbre mía.

Y pues vivir no puedo sin cautela,
oye dos cosas que al amor piadoso
para nuestro remedio, me revela.

Yo voy fingiendo, mi querido esposo,
que estoy descolorida y opilada,
para engañar a un padre tan receloso
y una tía tan mal intencionada.

Busca un médico amigo que me vea,
y avísale de todo si te agrada.

Este dirá que solo quien pasea
con el acero, a queste mes de mayo,
sana de aqueste mal. Porque lo crea,
yo fingiré también algún desmayo;
dame los jarabes de livianas

cosas, aunque mi amor no teme un rayo.

Saldré con este achaque las mañanas,
tal vez a Atocha, al Prado y tal al Soto,
que por ti juzgaré las cuestas llanas.

Y, por si aqueste velador piloto
de mi nave medrosa va conmigo,
no te espantes del hábito devoto:

llévate al lado algún discreto amigo
y dile que con ella finja amores;
quizás me dejará que hable contigo.

Esto me enseña amor, que mis temores
vence con su poder; que amar aprisa
no sufre espacio. Si los hay mejores,
dime tú los remedios. Tu Belisa» (vv. 161-199)

Amo y criado, así como el público, se hallan ante un papel que es una cita amorosa. En ella Belisa le explica a Lisardo el plan que ha trazado y las pautas que deberán seguir para lograr un encuentro que, tras sortear algunas peripecias y equívocos, terminará en casamiento.

En el acto segundo de *El juez en su causa*, se le entrega una nota por descuido y enredada en una tela, a la reina Leonida, hija del rey de Escocia y esposa de Albano, rey de Ibernia. En la nota, Albano, enamorado de una infanta de unas islas lejanas (llamada Arminda), decide acabar con la vida de Leonida y con la de Fineo, queriendo hacer creer que ambos han cometido adulterio. El asesinato dejará vía libre a Albano para contraer matrimonio con la infanta Arminda. Con todo, esta no es la primera vez que este papel se expone ante los espectadores, pues ya había sido leído en voz alta por su destinatario (el capitán Rosardo) cuando sin muchas explicaciones se lo da Albano junto con una llave, disponiendo que, en su ausencia, lo lea y siga al pie de la letra el importante mandato que le ha dejado por escrito:

ROSARDO [...]
 (Lea.)

 «Esta noche entrarás con esta llave
 hasta la cama en que la Reina duerme

y sin decir a qué lleva contigo
tu amigo Fineo y dale muerte
con ella, y juntos en su sangre envueltos
déjalos hasta el día si por dicha
no lo sienten las damas de su cámara,
y tú venme a buscar al monte luego,
donde con pena del suceso aguardo,
que allá sabrás lo que has de hacer, Rosardo.» (VV. 1375*Carta*-1385)

La historia evoluciona y la nota va a parar, como dijimos, a las manos de la reina Leonida. Al intentar esta abrir con un cuchillo el cordel que sujeta un pliego grande que le han enviado su padre y su hermana, se hace una herida en el dedo. Rosardo, entonces, le ofrece un pañuelo para frenar la hemorragia y, sin querer, mete en él el papel que le ha entregado el rey:

(Al sacar el lienzo ROSARDO, saca también el papel, delo envuelto en él y désele.)

LEONIDA Lo que te debo, capitán, me obliga
a acetar el servicio. Mas, ¿qué es esto [Aparte.]
que suena con el lienzo? ¿Hay tal locura?
Papel me ha dado en él, pues callar quiero;
no entienda que lo entiendo, pues me obliga
a hacerle dar la muerte. Salte afuera,
Rosardo, que este lienzo que me has dado
no viene a resistir la sangre mía,
antes viene a sacarla. (vv. 1429*Acot*-1438)

Rosardo se aleja y la reina muestra su irritación por juzgar que el capitán ha osado escribirle una nota a saber con qué ilícitas intenciones:

(Vase ROSARDO)

LEONIDA ¿Fuese el villano?
FABIA Ya, señora, es ido.
LEONIDA ¿Hase visto jamás atrevimiento
que iguale al deste bárbaro atrevido?

FABIA ¿De qué te ha enfadado?
LEONIDA Ya no siento
que el Rey trate mi amor con tanto olvido,
como deste villano el pensamiento.
Mira si ya está todo declarado.

FABIA ¿Cómo?
LEONIDA En el lienzo este papel me ha dado.

FABIA ¿Papel a ti?
LEONIDA ¿Pues no le ves?
FABIA Señora,
hazle luego matar.

LEONIDA Tantos pedazos
cuantos hago el papel. (vv. 1444Acot-1455)

A punto está de romper la carta cuando su criada Fabia la convence de que es preferible conocer lo que se dice en ella. El asombro de Leonida es mayor cuando repara en que es la letra de su esposo:

FABIA Detente un poco,
no le rasgues, veamos lo que dice.

LEONIDA No dices mal, sepamos lo que intenta.

FABIA Quítate el lienzo, que tu sangre afrenta.

LEONIDA ¡Válgame el cielo, Fabia, esta es la letra
del Rey!

FABIA ¿Del Rey?
LEONIDA ¿Pues cómo o a qué efeto
me da papel del Rey dentro de un lienzo?

FABIA Sin duda que al sacarle juntamente
sacó lienzo y papel.

LEONIDA Pues es sin duda
que lo que he visto la color me muda.
(Lea.) (vv. 1456-1465Acot)

Excepcionalmente, ya que no es lo usual, en esta pieza teatral el mismo papel se lee por completo ante el público una segunda vez. Primero, como vimos, por su destinatario, el capitán Rosardo, y ahora, debido a un infortunio, por boca

de Leonida. En cualquier caso, la reina no da crédito a lo que va leyendo en voz alta junto a su criada, quien no duda en animarla a huir. Las dos están convencidas —al igual que Rosardo— de que el rey, celoso, ha urdido este asesinato porque considera que su mujer le es infiel con Fineo.

El papel, que la reina al parecer ha colocado deliberadamente, antes de partir, sobre su almohada traspasado por una daga, vuelve a salir sobre el estrado en el instante en que Rosardo acaba de apuñalar a su amigo Fineo a las puertas de los aposentos de la reina y sale de ellos sin haber hallado a Lisarda, a la que busca. Una acotación es la que nos informa de que «*Torna ROSARDO con el papel en la punta de un puñal.*» (v. 1748Acot).

El público, que cuenta otra vez con más información que los propios protagonistas, sabe que Leonida no se encuentra ya en palacio, por lo que con la anterior imagen Lope se propone causar una impresión inesperada, a la que añade un desesperado monólogo que nos desvela —además de que Rosardo es en este momento consciente de que fue él quien entregó el papel a la reina y que esta debe estar huida para apartarse del peligro— que Fineo, al que creía muerto, ha desaparecido misteriosamente del lugar donde lo dejó, lo que multiplica el suspense:

ROSARDO ¡Oh, caso prodigioso!, ¡oh, fuerza estraña,
de mi desdicha! ¡Vive el alto cielo,
que se ha entendido por mi propia culpa
del Rey el homicida pensamiento,
y de mi ejecución su atrevimiento!
Llegué a la cama, y con la luz que ardía,
pendiente en medio de la cuadra al tiempo,
que con la daga ejecutaba el golpe,
veo compuesta la bordada cama
y en medio de las ricas almohadas
esta daga desnuda punta arriba
y este papel en ella atravesado,
miro el papel y hallo que es el mismo
que el Rey me dio, que yo sin duda alguna
le di a la Reina envuelto en aquel lienzo.

Ella se huyó con el temor, yo he muerto
a Fineo, ¿qué haré? Buscarla quiero,
que de algún caballero acompañada
del puerto irá camino, y a Fineo
pondré en la cama como el Rey lo manda.
¿Aquí no le dejé? ¿Qué es esto, cielo?
Pues medio muerto estaba, si la herida
le dio lugar a huir, ¿por dónde pudo,
que las puertas están cerradas todas?
¿Qué dirá el Rey?, ¿Qué encanto es este, cielo?
Mas, ¿si se echó deste balcón? Mal hice
en no acabar de todo aquella vida
odiosa al Rey y amada de Leonida. (1749-1776)

La carta, que Lope va hábilmente cambiando de manos, despliega el conflicto central de la comedia. Conflicto que, en una estudiada progresión, va ganando en dramatismo hasta llegar hasta su punto más alto en esta última escena en la que Rosardo empuña la daga en la que está clavado el papel con el fatídico y, definitivamente, truncado plan.

Por su parte, en *El caballero de Olmedo* la carta va guardada dentro de una canastilla que un personaje trae consigo.

La historia de esta tragicomedia es de sobra conocida. Durante la feria de Medina, don Alonso (caballero de la ciudad de Olmedo) se ha enamorado de doña Inés nada más verla. Para conseguir llegar a ella, pone en antecedentes a la vieja Fabia, alcahueta de aires celestinescos que actuará de consejera y mensajera a cambio de una valiosa cadena.

En el acto primero, Inés y su hermana Leonor están en casa disertando sobre el desprecio de aquella hacia don Rodrigo (galán de Medina que hace dos años que la pretende) y la favorable impresión que, por el contrario, le ha causado don Alonso cuando reciben la visita de la anciana, quien sale al escenario con el cesto.

A fin de lograr que la alcahueta —cuya mala fama, a causa de sus nocivas artes, le precede— acceda al interior de una casa decente como es la de las dos hermanas, el Fénix inventa el pretexto de la venta de cosméticos. Esta treta le

permite, al mismo tiempo, que la anciana pueda esconder entre todo tipo de enseres («polvos de dientes», «jabones», «pastillas», etc., vv. 363-364) el papel que debe entregar con disimulo a la joven, si bien es la misma Inés la que, hurgando en la canastilla, da con él:

INÉS Un papel
 hay aquí.

FABIA Diste con él,
 cual si fuera para ti.
 Suéltale; no le has de ver,
 bellaquilla, curiosilla.

INÉS Deja, madre... (vv.369-373)

La alcahueta insta a Inés a que lo lea y le dé la respuesta:

FABIA Hay en la villa
 cierto galán bachiller
 que quiere bien una dama;
 prométeme una cadena
 porque le dé yo, con pena
 de su honor, recato y fama.
 Aunque es para casamiento,
 no me atrevo. Haz una cosa
 por mí, doña Inés hermosa,
 que es discreto pensamiento:
 respóndeme a este papel
 y diré que me lo ha dado
 su dama.

INÉS Bien lo has pensado,
 Si pescas, Fabia, con él
 la cadena prometida.
 Yo quiero hacerte este bien.

FABIA Tantos los cielos te den,
 que un siglo alarguen tu vida.
 Lee el papel.

INÉS Allá dentro,
 Y te traeré la respuesta. (vv. 373-391)

Cuando Inés sale con la respuesta en la mano se encuentra que han llegado a la casa don Rodrigo y don Fernando. Las dos hermanas fingen, entonces, que la vieja trabaja de lavandera en la casa y que el papel que le entrega Inés es la cuenta por los servicios de la ropa. Será estando por fin a solas que Inés lee a su hermana el soneto que le ha escrito don Alonso, que es toda una declaración de amor:

INÉS [...]
Leerte unos versos quiero.
Lea.
 «Yo vi la más hermosa labradora,
en la famosa feria de Medina,
que ha visto el sol adonde más se inclina
desde la risa de la blanca aurora.
 Una chinela de color, que dora
de una coluna hermosa y cristalina
la breve basa, fue la ardiente mina
que vuela el alma a la región que adora.
 Que una chinela fuese vitoriosa,
siendo los ojos del amor enojos,
confesé por hazaña milagrosa.
 Pero díjele, dando los despojos:
“Si matas con los pies, Inés hermosa,
¿qué dejarás para el fuego de tus ojos”» (vv. 502-516)

La pareja aun irá intercambiándose algunas cartas más a lo largo de la obra, aunque este papel es el que da inicio a su relación amorosa. Relación que irremediablemente terminará arrastrando a don Alonso, en el acto tercero, a un funesto desenlace a causa de la intervención del despechado don Rodrigo.

Otro de los objetos que utiliza Lope para colocar el papel o la carta es, como dijimos, una caja. Así sucede en el acto segundo de *El caballero del Sacramento*. En este drama histórico-religioso, su coprotagonista (Gracia) viaja apenas hacia Sicilia, no sin antes haberles regalado a sus allegados algunas reliquias como recuerdo. Para don Luis, una caja que, estando este a solas con su criado Crispín, se dispone a abrir:

CRISPÍN [...]
 ¿Qué es de la caja?

LUIS Esta es.

CRISPÍN Ábrela.

LUIS No me acordaba,
 como vi mi sol poner.

CRISPÍN Apostaré que son joyas.

LUIS ¿Qué es joyas? Todo es papel.

CRISPÍN ¿Cómo? ¿Papel?

LUIS Y papeles:
 dos, tres, cuatro, cinco, seis.
 Abriré el que viene encima. (vv.1143-1150)

Don Luis lee uno de esos papeles que contiene la caja:

LUIS Déjame, Crispín, leer.

Lea

«Ingrato primo, estas son
 tus reliquias y de quien
 por tu culpa no fue tuya,
 y no es bien que me la des.
 Mientras viviere, te juro
 de que mal contigo esté,
 por cobarde caballero,
 y a las damas descortés.
 Dejásteme temeroso,
 ofensa hiciste a mi fe,
 no pareciste Moncada.
 A Dios, que ya me casé.» (vv.1159-1171)

El que Gracia escriba esta carta se debe a que su padre, conde de Barcelona, le concertó en su día matrimonio con el rey de Sicilia. El problema es que ella ama desde que era pequeña a su primo Luis, lo que trajo consigo que los dos jóvenes, impotentes ante la decisión del padre, planearan escaparse juntos para evadir la boda. Pero un imprevisto de última hora impidió a don Luis acatar lo pactado: un incendio en la iglesia de Santa Olalla le obliga a ir a rescatar la hostia

consagrada que se encuentra en el interior. De resultas de esto, la hija del conde, desconocedora de este suceso y juzgando erróneamente que su primo es un cobarde y un traidor, le devuelve desengañada sus «reliquias», que no son otra cosa que las cartas de amor que él le había escrito. Tal idea se presta para que Lope «coloque» encima de todas ellas la que a nivel dramático le importa: el papel escrito por doña Gracia, que al ser leído en voz alta por don Luis le descubrirá a él —y al espectador— que Gracia no ha podido librarse, según cuenta ella misma, de su enlace con el monarca extranjero. Esta noticia hará avanzar la comedia, puesto que impulsará al protagonista a seguir a su amada hasta Sicilia para explicarle las razones que le obligaron a no huir con ella. En Sicilia surgirán por lo demás nuevos enredos.

En *El valor de las mujeres* —al igual que en *El juez en su causa*, aunque allí era un solo papel— se ponen ante el espectador unos papeles, unos compromisos matrimoniales, atravesados por un puñal.

Sin embargo, el enredo fundamental de la obra viene dado por otro papel, cuya autora es Lucrecia, quien está enamorada de oídas del conde Carlos, prometido de su hermana, la condesa Lisarda. Lucrecia, tras una breve conversación con su hermana —acerca de qué pretendiente prefiere esta como marido—, cuando se encuentra a solas da a conocer al público que ha enviado una carta anónima al conde Carlos llena de mentiras con la intención de difamarla:

LUCRECIA	No creo que te casarás con él, porque mi envidia crüel salió al paso a tu deseo: al conde por fama adoro, y, envidiosa, he procurado deshacer lo que han tratado contra mi sangre y decoro. Escribale una mentira poderosa a deshacer su concierto, que, en mujer, la envidia, el amor, la ira
----------	---

y la venganza han tenido
siempre más fuerte rigor
que en el hombre, aunque el valor
no menos heroico ha sido.

Quisiera para mi estado
al conde, de quien se cuentan
tales hazañas que aumentan
mi amor, mi envidia y cuidado,
pero pues el bien que aguarda,
por mi desdicha perdí,
ya que no fue para mí,
no ha de gozalle Lisarda (vv, 61-84)

El mensaje exacto que trae el papel lo conocemos cuando una vez leído por el conde Carlos, este explica los motivos de su tristeza a su hermano Lucindo y le muestra, entonces, la carta:

LUCINDO «Una mujer que tenéis
aficionada por fama
y que tanto, conde, os ama,
y aun más que vos merecéis,
viéndoos casar con Lisarda,
tuvo lástima de vos,
supuesto que de los dos
daño ni provecho aguarda.
De su casa y sangre soy,
pero más soy de la vuestra,
pues, olvidando la nuestra,
tan de vuestra parte estoy.
Lisarda es mujer tan vil
que, aficionada a un criado
de su casa, más que honrado,
galán, discreto y gentil,
tiene prendas de su amor.
Vos veréis lo que os conviene,
porque quien honor no tiene,
no podrá daros honor.»
No quiero pasar de aquí.

Pero ¿cómo deshiciste
el concierto? (vv. 125Carta-147)

Después que Lope en el primer acto ha expuesto ante el público la emboscada que la envidiosa Lucrecia le ha tendido a su hermana con esta carta, el asunto se va complicando con las reacciones que este hecho provoca en los dos protagonistas de la obra, Lisarda y Carlos. De un lado, el despechado galán, creyéndose engañado por Lisarda, le devuelve dentro de una caja —a través de su criado Albano— las escrituras matrimoniales firmadas por ambos y, como ya adelantamos, cruzadas por una daga.

Esta es la escena en la que Lisarda recibe la caja que, para prolongar la intriga, viene amarrada y lacrada. Con Lisarda están su hermana y su mayordomo Fidelio:

LISARDA ¿Traes carta?
ALBANO No traigo carta.
LISARDA Caja y no cartas. ¿Qué es esto?
LUCRECIA Si vienen dentro, ¿qué aguardas?
LISARDA Corta esa cuerda, Fidelio.
FIDELIO Atada viene y sellada.
LISARDA No me agrada, no, Lucrecia,
 el estilo y la embajada.
LUCRECIA ¿Qué temas? (vv. 220-227)

El mayordomo es quien abre la caja:

FIDELIO ¡Abierta está!
LISARDA ¿Y qué viene dentro? Aparta.
FIDELIO Un papel atravesado
 de una daga.
LUCRECIA ¡De una daga!
 ¡Sácala, a ver!
FIDELIO Vesla aquí.
LISARDA ¡Mala señal!
LUCRECIA ¡Cosa estraña!
LISARDA Saca el papel de la punta.

FIDELIO Parece pliego de cartas.
LISARDA Abre. (227-235)

Fidelio revisa los papeles y aclara por fin cuál es su contenido:

FIDELIO Estas son escrituras.
LISARDA Lee la primera palabra.
FIDELIO ¿Para qué?, si las conozco:
 estas son las que firmadas
 fueron del conde y de ti.
LISARDA ¡Las escrituras!
LUCRECIA Lisarda,
 esta fue traición del conde.
 (¡Qué bien me salió la traza!) (vv.235-242)

Lisarda se muestra extrañada ante los criados de que Carlos haya sido capaz de tal ofensa:

LISARDA Suspensa y fuera de mí,
 pienso que el sueño me engaña.
 ¿Es posible que esto ha hecho
 Carlos conmigo?
FIDELIO ¿Qué aguardas,
 que no mandas que atraviesen
 del que te trujo la caja,
 dos alabardas el pecho?
ALBANO Señora, si yo pensara
 que esta ofensa te traía,
 no hubiera fuerza ni paga
 para tanto atrevimiento.
 Aquí mi inocencia es llana.
 Esto me mandó traer
 el conde; si ella te agravia,
 aquí está el cuello.
LISARDA ¿Qué importa,
 villano, tan vil venganza?
 ¿Por qué causa la escritura

que fue de los dos firmada
con una daga me envía
que por enmedio la pasa?
¿En qué le pude ofender
para rompella? ¿No basta
desdecirse de lo dicho? (vv. 243-265)

De otro lado, Lisarda, vestida de hombre, decide ir al encuentro de su amado Carlos con el fin de averiguar qué ha podido ocurrir para que haya obrado de esta manera y le haya infligido semejante humillación. De este modo, disfrazada de cazador, se encuentra finalmente con él y acaba leyendo —en silencio— la carta anónima que el conde —creyendo que Lisarda es en realidad un caballero, pues dice llamarse Enrique— le enseña. Esto conlleva que Lisarda descubra por la letra que la autora del papel es su hermana Lucrecia quien, celosa, se atrevió a injuriarla.

A pesar de todo, Lisarda desea vengarse del conde por la insistencia de este en casarse con Otavia. Como consecuencia, tras numerosas vicisitudes, los compromisos matrimoniales clavados en la daga regresarán al estrado hacia el término del acto tercero, justo cuando Lisarda reta a Carlos a un desafío a muerte, armada y ayudada por Tristán, hidalgo al servicio de Lisarda que es quien porta ahora el puñal, guarnecido por una rodela, tal y como confirma una acotación: «Sale Lisarda, armada; Tristán por padrino, con una rodela en que trae la daga clavada por la escritura; Otavia, detrás, con un velo de plata por el rostro» (2938Acot). Finalmente, Lisarda descubre su identidad y, como era de esperar, el conflicto se resuelve ante todos los allí presentes y la comedia llega a su fin con el feliz compromiso de la pareja protagonista.

Hay que decir que, contrariamente a lo que ocurría con la carta anónima enviada por Lucrecia, lo trascendental de estos papeles no es el texto, el mensaje —ya sabemos que son unas escrituras matrimoniales—, sino lo que simbolizan ensartados en un puñal. Concretamente, tanto en *El valor de las mujeres* como en *El juez en su causa*, la imagen sirve para ilustrar el deseo de una venganza, motivada por un desengaño amoroso (originado por un tercero en discordia que

ha propagado un falso adulterio en *El valor de las mujeres*) o como respuesta a un intento de asesinato (en *El juez en su causa*).

Ciertamente la daga es un elemento de una gran significación trágica, de ahí que nuestro autor la utilice repetidamente clavada en un papel, sean unas escrituras matrimoniales o las instrucciones para cometer un doble homicidio.

4.2.1.3. Cartas que se escriben sobre el escenario

*Vuelve la pluma primero;
que mojas en el tintero
con el cabo de la pluma.*

(*El marqués de Mantua*, vv. 2626-2628)

Entre las obras teatrales de Lope se puede aislar un grupo donde la escritura de la carta se materializa ante los ojos del público, sacándose a escena los objetos necesarios para este ejercicio, desde el escritorio hasta el tintero o la pluma—habitualmente lo hacen las damas de compañía o los criados, a petición de sus señores—. De resultas, el escribir un papel pasa a formar parte del espectáculo. En ciertas acotaciones hasta se fija cómo ha de colocarse el actor que escribe la carta y el motivo de esa orientación: «*Sobre una mesa escriba y de espaldas a la gente, porque no perturbe, adviertan esto que importa*» (*El hidalgo Bencerraje*, v. 1527Acot). A continuación, nos proponemos examinar algunas de estas obras.

En el drama historial de *El esclavo de Roma*, ambientado en la Antigüedad, en el acto primero Flora se dispone a escribir una carta y pide a su criada Lidia los enseres («recado para escribir») que precisa para tal menester:

LIDIA Señora.
FLORA ¿Hay recado
 para escribir?

LIDIA Sí, señora.
Aquí te puedes poner.
FLORA Aquí me pongo a escribir. (vv.263-266)

Justo en ese preciso instante aparece en el estrado Andronio, quien, mientras hablando a solas manifiesta su desengaño porque Flora ha sido comprometida por imposición del padre (Tiberio, gobernador de Tiro) a Ariodante (gobernador de Cartago), sorprende a su amada escribiendo:

Andronio sale

ANDRONIO (¿Hay más furioso partir
ni más humilde volver?
Como la pelota fui
que vuelve a quien la tiró
cuando en la pared tocó;
así yo en las puertas di.
Jugome de aquí un desdén;
estaba en la puerta Amor,
y con el mismo furor
me vuelve a jugar también,
y es la pelota tan alta
que he pasado el corredor.
Muy recio jugaba Amor;
sin duda que hicistes falta.
¿Mas cómo es esto? ¡Ay de mí!
Flora escribe. ¿A quién será?)
¿Flora? (vv.266Acot-283)

Andronio, despechado, había notificado que se marchaba y Flora pensaba, por tanto, que no iba a tener ocasión de conversar con él directamente. Es por ese motivo que —una vez se va Ariodante, que se había presentado ante la dama para informarla del concierto de la boda— resuelve escribirle para confirmarle su amor. De ahí que ama y criada muestran gran sorpresa al ver a Andronio, que regresa porque no ha sido capaz de distanciarse de Flora:

LIDIA ¡Ay, señora, aquí está
 Andronio!

FLORA ¿Eres tú?

ANDRONIO Sí.

FLORA ¿Sí?
 Pues, ¿no te fuiste?

ANDRONIO Quisiera.

FLORA ¿Pues qué? ¿No pudiste?

ANDRONIO No,
 que fui piedra que tocó
 en esa pared frontera. (vv.285-288)

El papel origina una discusión en la pareja, pues Flora —probablemente por vergüenza o recato— se niega a mostrárselo:

ANDRONIO ¿Qué escribías?

FLORA Un papel.

ANDRONIO Muestra.

FLORA ¡Eso no!

ANDRONIO Muestra, digo.

FLORA Ya no se fue tu enemigo.

ANDRONIO Yo he de ver lo que hay en él.

LIDIA ¡Ea, no riñáis ahora!
 A ti te escribe, ¡por Dios!

ANDRONIO ¡Qué buenas estáis las dos!

LIDIA Dile la verdad, señora. (vv.289-296)

Gracias a la intercesión de Lidia, que es quien lee el billete en voz alta a Andronio, que conocemos su contenido:

«Aquel hombre que sabes se ha ido en este punto, y no poco desconfiado. Si sabes en el que está mi amor, vuelve a remediar la soledad en que me dejas.»
(vv.296*Carta*)

De todas formas, aunque la carta es para Andronio, contrariamente a lo que era de esperar, este la malinterpreta y exclama en un «aparte»:

[ANDRONIO] ¿Qué hay que leer? ¡Ay, traidora!
¡Ah, falsa! (vv.297-298)

Por la ambigüedad de lo que dice el papel, entiende que va dirigido a Ariodante. Así, Andronio, lejos de calmarse, decide marcharse loco de celos. Esta vez sí:

FLORA Pues bien, ¿qué tienes?
Parece que loco vienes.
¿Es más que llamarte agora
 porque aquel hombre se fue
con quien me quiere casar?

ANDRONIO Pues qué, ¿vuélveme a engañar?

FLORA Pues qué, ¿hay más?

ANDRONIO Yo lo diré.
Aquí dice que aquel hombre
es ido, y ése soy yo,
que agora me fui. (vv. 298-307)

De esta forma, Andronio parte para intervenir en defensa de la ciudad de Cartago, en guerra ahora con Roma («Roma me dará la muerte; / Cartago la sepultura» (vv. 361-362), por lo que la acción de la comedia acaba trasladándose a Cartago.

En otras ocasiones, la carta que se escribe para dialogar con una persona ausente resulta ser una reacción o una réplica a otra previa. Es decir, que la lectura del contenido de una misiva propicia la creación de una segunda carta que, esta vez, Lope quiere que se escriba ante el público. Tal es el caso, por ejemplo, de *El marqués de Mantua* o de *El cuerdo en su casa*. En la primera de estas comedias la carta inicial es un veredicto condenatorio y en la segunda una nota amorosa. Veámoslo.

El marqués de Mantua. El primogénito del emperador Carlomagno, el príncipe Carloto —que se encuentra encarcelado por haber cometido un crimen—, en cuanto el Condestable ha leído la sentencia que ha emitido el tribunal contra él, atemorizado, reclama «tinta y papel» al caballero Oliveros, ya que desea solicitar amparo a Roldán, su fiel paladín. Para ejemplificar los nervios

de Carloto, Lope hace hincapié en que coge la pluma, para mojarla en el bote de la tinta, por el lado opuesto. Un gesto en verdad revelador:

CARLOTO ¿Qué es esto, padre crüel?
 Mas dadme tinta y papel.

OLIVEROS ¡Hola! pedildo a la guarda.

CARLOTO ¿Hay tal cosa? ¡Yo morir!
 ¡Que esto mi padre consienta!
 Pues ¿cómo muerte y afrenta?

OLIVEROS Vesla aquí, si has de escribir.

CARLOTO Escribiré en breve suma.

OLIVEROS Vuelve la pluma primero;
 que mojas en el tintero
 con el cabo de la pluma.

CARLOTO Tienes razón. No lo vía. (vv. 2618-2629)

El papel, que se lee unos versos más adelante —ya casi al final de la obra—, indirectamente lleva a Roldán a pensar en promover un motín para salvar a Carloto. Esto le valdrá a Roldán que Carlomagno, que conforme a su deber como emperador se mantiene firme en el juicio contra su hijo, lo destierre de la corte durante seis años por rebelión:

OLIVEROS Este papel me dio.

ROLDÁN ¿Que tal consiento?

OLIVEROS Léele agora.

ROLDÁN

Lea

«Primo mío, que estimo
hermano, padre, amigo, amigo caro...»

ROLDÁN Dos veces dice amigo y una primo.

Lea.

«...agora es tiempo que me des tu amparo.
No porque de mi muerte me lastimo,
mas por la afrenta vil en que reparo.»

¿Qué leo más? Si al mundo pesa, en peso
le sacaré de donde queda preso. (vv. 2716-2724)

En el segundo acto de *El cuerdo en su casa*, doña Elvira, celosa de su marido Leonardo por sus repetidas visitas a casa de la vecina, recibe de don Fernando una nota que es, como anticipamos, una declaración amorosa. El billete le brinda a doña Elvira la oportunidad de flirtear para distraer sus celos, sin intención alguna de ser infiel a su marido. Con esa idea en mente, su criada Leonor le trae los bártulos necesarios para responder a don Fernando:

Vuelve LEONOR con recado de escribir

LEONOR Aquí está: tinta y papel.
ELVIRA Llega, que quiero escribir.
LEONOR ¿Y qué le piensas decir?
ELVIRA Que no soy yo tan cruel. (vv.1344Acof-1348)

Mientras Elvira escribe, Leonor expone a los oídos del público la situación del matrimonio:

Pónese entre tanto a escribir doña Elvira

LEONOR (Lo que ha podido el pensar
doña Elvira que se inclina
su marido a su vecina...
¡Y débese de engañar!
Sino que nuestro letrado,
por mandar en casa ajena
—cosa que el sabio condena—,
nos pone en grande cuidado.) (vv.1348Acof-1356)

Después del «aparte» de la criada, llega sorpresivamente Leonardo. Doña Elvira simula entonces que lo apuntado es la cuenta para la lavandera.⁴³

⁴³ Ocurrencia, por cierto, que Lope repite en *El perro del hortelano* con doña Inés.

Sale LEONARDO, y alborótase Leonor

LEONOR ¡Ay, señora, mi señor!

LEONARDO ¿Qué escribes?

ELVIRA Darle quisiera

la ropa a la lavandera

por cuenta. Escucha, Leonor:

seis camisas de Leonardo,

seis mías -mira que son

las nuevas-... (vv.1356Acot-1363)

Invencción de la que, en secreto, Elvira se vanagloria:

LEONOR (Linda invención.

¡Próspero suceso aguardo!) (vv.1363-1364)

Es una práctica común, según continuaremos viendo, que la dama sea sorprendida por el novio o marido cuando se encuentra escribiendo y que este quiera ojear el papel, rompiendo la privacidad del momento y dando pie a situaciones embarazosas que incentivan la acción dramática.

No falta tampoco entre las comedias lopescas la escritura sobre las tablas de un papel cuyo enunciado es pretendidamente falso. Esa circunstancia la encontramos, por ejemplo, en *El cuerdo loco* (donde su autor hace creer que desvaría) o en *El ingrato arrepentido*.

En esta última pieza, al inicio de su último acto, Tancredo (criado de Albano) anima a su amo a que escriba un billete fingido con ánimo de darle celos a Fulgencia, ya que esta constantemente lo rechaza. Para llevar a cabo la argucia que ambos han tramado, Tancredo le acerca «papel, tinta y pluma» (v. 2237). El plan es el siguiente: cuando entre Fulgencia, Tancredo deberá requerir a Albano para alguna cosa, este dejará el papel y Fulgencia, teóricamente, lo leerá mientras ellos dos, ocultos, serán testigos de su reacción:

FULGENCIA [...]

Deseo me da de ver

el papel. ¿Qué puede ser?

¡Por mi vida que es billete!

Tancredo y Albano escondidos

Leer quiero lo que pueda
mientras vuelve.

TANCREDO (Ya se enreda
el pajarillo en la liga). (vv.2318-2323)

Efectivamente, como presumían Albano y Tancredo, la curiosidad «obliga» a Fulgencia a leer el papel:

FULGENCIA “Mi bien...
ALBANO (Deja que prosiga,
que lo que me importa queda).

Lea

...La ventura de haber gozado esta noche por la industria de Tancredo el bien mayor que amor puede dar a sus cautivos, me tiene tan obligado que saldré luego de en casa de Lisardo, como mandáis, y me iré a la de mi padre; y pésame que Fulgencia os haga celos, que, fuera de ser mujer de mi amigo, es fea y necia en extremo.”

(vv.2324-2325Carta)

Fulgencia, sin leer todo el billete, ha comprendido que es carta de amores, y piensa, además, que va dirigida a otra dama:

FULGENCIA No pasemos adelante;
quien escucha su mal oye,
¡basta que el traidor amante
en mis injurias se apoye
sus gustos para adelante!
¿Hay más gracioso papel?
¡Estoy por vengarme en él!
Mas ¿cómo?, ¿he perdido el seso? (vv. 2326-2333)

Consecuentemente, el engaño, basado en una carta falsa, ha surtido el efecto que deseaban amo y criado. O como expresa Lope en palabras de Tancredo refiriéndose a Fulgencia: «¡Qué bien cayó con el queso!» (v. 2334).

Al lado de los casos mencionados, en los que la escritura del papel ante el auditorio se debe supuestamente a la ausencia o a la menor o mayor lejanía de la persona con la que alguien quiere comunicarse —por ser ese su uso primitivo y el más común de la práctica epistolar—, si buceamos en el ingente repertorio de comedias de Lope que contienen cartas, nos topamos también con pasajes donde a pesar de no mediar separación física entre destinatario y autora que lo justifique, estas prefieren, por distintas causas, comunicarse con aquellos por escrito. En *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, *El perro del hortelano* o *La fuerza lastimosa*, por ejemplo, se produce esa casuística.

En estos títulos Lope hace concurrir además la particularidad de que los destinatarios de la carta son testigos de su composición. La razón de ello, sin embargo, es distinta en cada una de las comedias.

En *Las paces de los reyes y judía de Toledo* es debido a que la autora (la reina Leonor) es sorprendida por su destinatario (su marido) mientras le escribe.⁴⁴

En *El perro del hortelano* porque el destinatario del papel —sin que este lo sepa a ciencia cierta hasta más adelante— es la misma persona que lo redacta bajo el dictado de su señora, de tal modo que se está escribiendo a sí mismo. Es decir, que a pesar de que la carta que dicta Diana a Teodoro va supuestamente destinada a un tercero es —como en *El secretario de sí mismo*— una velada declaración de intenciones hacia el secretario.⁴⁵

En *La fuerza lastimosa* la causa es que la infanta Dionisia no se atreve a ser más concreta en lo que concierne a las insistentes preguntas de su padre y manda a su dama Celinda a por «tinta y pluma» (v. 1476) para explicárselo todo por escrito.

⁴⁴ Al igual que ocurría en *El esclavo de Roma*, si bien en ella Flora escribía al marido porque creía que se encontraba fuera de la ciudad.

⁴⁵ La diferencia de *El secretario de sí mismo* con *El perro del hortelano* es que en aquella existe un destinatario real que no está presente. De cualquier manera, es asimismo una disimulada y verdadera declaración de amor de Otavia, la dama que dicta la carta, hacia su secretario, redactor de la misiva.

Sea como fuere, las autoras de las cartas de estas piezas guardan entre sí relación, pues es el pudor, la discreción o el miedo lo que ocasiona que opten por exponer sus sentimientos o la razón de su desasosiego mediante una nota escrita en lugar de hacerlo —no existiendo, como dijimos, el obstáculo de la distancia física— de forma oral. Examinémoslo con más detalle.

En el segundo acto de la comedia *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, la reina Leonor se siente desatendida por su marido y decide escribirle para expresarle su malestar, pidiéndole a su dama, Clara, una «escribanía» (v. 1528). Pero estando en ello, entra el rey en la estancia:

REINA	¿Señor?
REY	¿A quién escribes, Leonor?
REINA	A ti, pues ausente estás.
REY	¿Yo ausente?
REINA	Pues desde ayer, ¿no es ausencia?
REY	No, señora, que aunque lejos, como agora presente me habéis de ver, porque donde estoy sin vos, os veo mejor que aquí. ¿Qué habéis escrito? (vv.1581-1590)

La situación incomoda a la reina:

REINA	Escribí mil disparates, ¡ por Dios! No es justo que los veáis.
REY	Dejad el papel.
REINA	Leed, pero hareisme gran merced si cerrado le rasgáis. (vv.1590-1595)

A pesar de todo, el rey se dispone a leer el escrito:

REY	«Loca estoy de vuestra ausencia,
-----	----------------------------------

sin paciencia estoy también;
pero, como os quiero bien,
no es mucho estar sin paciencia.»

REINA ¿Para qué queréis, señor,
mis disparates leer?

[El REY] lee.

REY «No te he visto desde ayer;
¡qué mucho morir de amor!
Aflígenme mil recelos,
estoy mortal, pero en suma...» (vv.1596-1605)

Los comentarios intercalados de la reina no impiden al rey Alfonso seguir leyendo en voz alta el texto:

REINA Probaba, señor, la pluma.⁴⁶
No leas más.

REY «Mi mal es celos.
Tardas: morir del cuidado
conviene a las ansias mías;
tal día, en todos los días
desta tu vida he pasado.
¡Qué extraño tormento y pena
es celos! Y el desengaño,
pienso que para mi daño,
mi propio cuidado ordena.» (vv.1606-1615)

Leonor deja constancia en la carta de sus celos y quejas. Pero, no obstante su inquietud y tristeza, aprovecha la coyuntura para dedicarle palabras amorosas al marido:

REINA Ahí llegaba, pensando,
Alfonso querido, en ti.
¿Qué has hecho, mi bien, sin mí?

⁴⁶ Palabras similares son las que pronuncia la condesa Teodora en *Los hidalgos del aldea*: «Pruebo una pluma, no más» (v. 2288). Al ser igualmente sorprendida por el marido y verse comprometida por el contenido de la carta que está escribiendo, alega la misma excusa. Aunque Teodora luego mentirá diciéndole que quería escribir a sus padres, cuando en realidad es una queja al Emperador.

REY Sin ti no; que, imaginando
en tu valor, tan presente
te tengo como aquí estás.
Después, mi bien, lo sabrás,
más clara y más tiernamente.
Retírate, por mi vida,
que siento gente y rumor.

REINA Pienso que os cansa mi amor.

REY Cuanto os digo se os olvida.
Vos no me podéis cansar,
que sois este mismo aliento
con que respiro. (vv.1616-1630)

Las consideraciones del rey en cambio no convencen a la reina, quien percibe en su esposo una postura distante y esquiva:

REINA (¿A qué intento
me ha mandado retirar?
No voy contenta, ni es justo
cuando tiene estado nuevo
quien ama, a decir me atrevo,
que tan bien le viene al gusto.) (vv. 1630-1635)

La escena de la carta es un resorte dramático por medio del cual Lope dibuja el sentir de la reina y la actitud del rey, quien intenta tranquilizarla y no admite haberse desviado de sus obligaciones familiares y políticas. Si bien su conducta, desde que paseándose una tarde a orillas del Tajo se enamora de una judía llamada Raquel —hecho del que es conocer el público—, demuestra lo contrario. Al no entrar el monarca en razón, la postura de la reina a partir de aquí terminará siendo más drástica y jugará un papel más decisivo, ya que es ella quien en el acto tercero incita a los nobles a que maten a Raquel, restableciéndose, como remate final de este complejo drama histórico, el orden conyugal y político.

En el segundo acto de *El perro del hortelano* es Anarda (criada de cámara de Diana) quien llega con un «bufete» o «bufetillo pequeño» que le ha solicitado su señora y con una «escribanía» o «recado de escribir» (v. 1995 y ss.). Diana le

entrega entonces una «pluma» a Teodoro, ya que desesperada quiere confesarle más abiertamente su amor con una segunda carta —la primera aparece en el estrado en el acto primero— que esta vez, sentada ella en una silla alta, arrodillado él sobre una almohada (la imagen es muy alegórica), le dicta:

DIANA. «Cuando una mujer principal se ha declarado con un hombre humilde, eslo mucho el término de volver a hablar con otra; mas quien no estima su fortuna, quédese para necio» (2025Carta)

No obstante, Diana no renuncia a su estilo anfibológico, sobre todo cuando Teodoro pregunta qué debe anotar en el sobre —una vez cerrado— y ella responde: «Pon, Teodoro, para ti» (v. 2036).

El papel escrito permite a Diana declararse a Teodoro de manera discreta, salvando de algún modo las rígidas convenciones sociales de la época. En esta ocasión, no solo por el hecho de que es una dama —y no un caballero— la que inicia el coqueteo amoroso, sino asimismo por la diferencia de rango jerárquico existente entre ellos, lo que imposibilita a priori la unión de la pareja. En consecuencia, Diana al tiempo que quiere ser más clara se muestra ambigua, sibilina, dice pero no dice. Lope recreará un pasaje similar en *El secretario de sí mismo*, con una carta equívoca que incluye una cita.

En *La fuerza lastimosa*, de nuevo en el acto segundo, la infanta Dionisia ordena traer «tinta y pluma» a su dama Celinda:

Sale Celinda con el recado.

CELINDA Ya tienes papel aquí. (vv.1485Acot-1486)

Posteriormente Dionisia se aparta unos instantes de su padre (el rey) y se sienta sobre una almohada para redactar, angustiada, la nota en la que le confiesa los pormenores de su amor por Enrique —de los que, por cierto, los asistentes al teatro ya están al corriente—:

DIONISIA Sobra esta almohada escribo.

REY (Gran sobresalto recibo.)

DIONISIA (Duélase el cielo de mí.) (vv.1487-1489)

Entretanto el rey aguarda, en un «aparte» exterioriza su temor e interés por conocer al fin qué es lo que tanto aflige a su hija:

Asiéntase la Infanta a escribir aparte y el Rey dice entretanto

REY (Cual reo, en tanto que el jüez escribe
la sentencia, esperando estoy la mía.
Tiembla el deseo, y la piedad porfía,
muere el remedio, la esperanza vive.
De las vanas quimeras que concibe
mi loca y engañada fantasía,
nace un monstruo, que el miedo después cría,
hasta que el ser de mi dolor recibe.
Este saber el mal es un deseo
común en los mortales desengaños,
que con saber que es mal, mueren por velle,
y yo le quiero ver, aunque es tan feo,
que más matan las dudas que los daños,
y esperar el mal que el padecelle.) (vv.1489Acof-1503)

Una vez Dionisia termina la carta, deja a su padre leerla a solas para no ser testigo de su reacción, que teme airada:

DIONISIA Ya escribí. Déjame ir
antes que abras el papel.

Dale el papel y vase la Infanta con licencia.

REY Ya sé que has escrito en él
receta para morir.
¡Con qué prisa que se fue!
No menos la tengo yo
de saber lo que escribió. (vv.1504-1510)

Por fin el rey, receloso de su hija, lee la nota:

Lee el papel.

Dice así: “Yo me casé
con Enrique de secreto,
y en secreto me gozó;
fuese a España y me dejó,
padre, sin honra, en efeto.
Como ves vuelve casado,
con sus hijos y mujer.
Juzga de qué puede ser
la enfermedad que me ha dado.”
¡Ah de mis criados! ¡Guardas!
¡Gente! ¡Capitán! (vv. 1510Acot-1521)

Enterado el rey del deshonor al que presumiblemente don Enrique ha sometido a su hija, furioso, decide intervenir y manda llamarlo.

La escritura del papel, combinado con los «apartes», es un recurso que, a la par que caracteriza a los personajes, ofrece otra ventaja, pues permite que el conflicto que se plantea se alargue unos minutos y gane mucho más en intensidad dramática que si se hiciera de forma verbal.

Otras comedias en que el destinatario de un papel está presente mientras este se redacta sobre el escenario son *El cuerdo loco*, que ya mencionamos con anterioridad, o *Los Ramírez de Arellano*. En ambas se debe a la petición de los mismos destinatarios. En *El cuerdo loco*, por ejemplo, el duque Dinardo ordena traer tinta y pluma e insta al príncipe Antonio a componer una carta sobre el destino de Albania para que los nobles allí congregados tengan fe de su locura (v.1188). Ante tal exigencia el príncipe, que está en su sano juicio, preguntará con acierto: «¿Cartas para hombres presentes?» (v. 1209). En *Los Ramírez de Arellano* la petición proviene del rey Enrique, quien demanda «recado» y que le acerquen una mesa para que allí mismo algunos de sus súbditos dejen constancia, por escrito y en papel cerrado, de lo que desean de él (Acto tercero, p. 758).

Es importante destacar que en todas las comedias —dejando al margen los casos en que las cartas son dictadas (caso, por ejemplo, de *El perro del hortelano* o *El secretario de sí mismo*)—, durante el espacio de tiempo en que el personaje

se encuentra escribiendo, Lope hace que otro actor que observa la acción desde el principio, o que se va acercando al sitio donde esta tiene lugar, realice hablando para sí comentarios o declaraciones (*Andronio en El esclavo de Roma*; la criada Leonor en *El cuerdo en su casa*; y el rey correspondiente en *Las paces de los reyes y judía de Toledo* y *La fuerza lastimosa*, por ejemplo). O, si son varios estos actores, que dialoguen entre ellos (como por ejemplo el Condestable y Oliveros en *El marqués de Mantua* o los nobles en *El cuerdo loco*).

En otros momentos, la misma persona que redacta la carta manifiesta algún pensamiento en voz alta entretanto escribe, al tiempo que enseguida se aproximan a ella otros personajes conversando (por ejemplo las damas Florela y Fulgencia en *El ingrato arrepentido*, vv. 2240 y ss.).

Puede incluso ocurrir que se vaya repitiendo en voz alta algunas palabras de lo que se va apuntando. Ello da pie en *Las paces de los reyes y judía de Toledo* a una curiosa escena. Sin advertir la reina que su esposo la está oyendo, este va mostrando su parecer a las frases de ella, produciéndose dos monólogos que se entrecruzan y que demuestran la habilidad dialéctica de Lope:

REY (Di, amor, qué fin esperamos
con un principio tan loco.
Decid, alma: «Loca estoy».)

REINA Loca estoy...

Esto dice la reina escribiendo (vv. 1550*Aparte*-1553*Acot*)

Varias expresiones de él son pronunciadas casualmente después, para su asombro, también por ella:

REY (Con mis acentos
responde a sus pensamientos
Leonor, a fe de quien soy.
Basta, que yo quiero bien...)

REINA Quiero bien...

REY (¡Otra razón!
¡Vive Dios que es confusión

y mal agüero también!
Más vale oírla acabar
el ringlón, y responder.) (vv.1553*Aparte*-1561*Aparte*)

De este modo, el rey se va cerciorando de que es un mensaje dirigido a él:

REINA No te he visto desde ayer...
REY (Conmigo debe de hablar.
Sin duda que son consuelos
de mi ausencia.) (vv.1562-1565*Aparte*)

Mientras, la reina sigue escribiendo:

REINA Estoy mortal...
REY (¡Oh, si declarase el mal
que tiene!) (vv.1565-1567*Aparte*)

El léxico que Lope va poniendo en boca de la reina tiene una gran significación, pero las palabras que más inquietan al rey son las que leemos a continuación, ya que le hacen sospechar, sobresaltado, que su esposa puede que tenga constancia de su deslealtad:

REINA Mi mal es celos.
REY (¡Ay de mí! Si ha puesto espías
y sabe lo que ha pasado,
¿qué hará?)
REINA Morir de cuidado
conviene a las penas mías...
REY (No la engaña el pensamiento,
que el basilisco que vi
me tiene fuera de mí
desde hoy. ¡Qué extraño tormento!) (vv.1567-1575*Aparte*)

El pasaje aún se alargará unos versos más:

REINA Y ¡cómo si lo es extraño!
REY (Aquí acertó a responder,

que pienso que esta mujer
ha de ser...)

REINA

Para mi daño. (vv. 1576-1579)

Tras estos monólogos, el rey se hace ya visible a su mujer y tiene cabida el diálogo comentado unas páginas más arriba.

En cualquier caso, parece evidente que lo que Lope persigue en toda representación, de una manera u otra, es que mientras se escriben cartas ante el público el estrado nunca quede en silencio.

Por encima de ello, sin embargo, lo que se aprecia en todos los ejemplos ofrecidos en este aparatado es que la acción de escribir, como experiencia cotidiana, y dada la cantidad de cartas y papeles de todo tipo que aparecen en el teatro del Siglo de Oro, es susceptible de integrarse también en el espacio dramático. Lope nos ha dejado abundante constancia de ello. Lo reseñable en todos los casos que hemos ido viendo es que la carta que se escribe en el escenario, por el hecho mismo de elevarse a las tablas, tiene una función decisiva en el desarrollo de la acción: ya sea por lo que explica, la información que custodia, lo que genera o el malentendido que provoca. Estos son, en definitiva, los hilos comunes que hacen que Lope decida darle al ejercicio de transcribir un papel su sitio en escena.

4.2.2. El recorrido de la carta. Peripecias desde su escritura

Hablad, papel; no sois mudo.

Tened lengua como pies

(Amor secreto hasta celos, vv. 1509-1510)

Uno de los rasgos distintivos de la correspondencia escrita, frente a la comunicación oral, es que su lectura no es inmediata, sino que, por lo general,

está supeditada a un recorrido, más o menos largo, que va desde la escritura de la carta hasta la recepción de esta por parte del destinatario. Y decimos que la carta está sujeta *por lo general* a un camino desde que se escribe hasta que se entrega porque, aunque es lo esperable, no siempre sucede de este modo. En *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, por ejemplo, el rey Alfonso sorprende a su esposa escribiendo una carta que va dirigida a él y la lee ante ella.⁴⁷ Y en *El perro del hortelano*, otro ejemplo que también comentamos en la sección precedente (4.2.1.3), el secretario que escribe una carta dictada es, a su vez, su destinatario.

En cualquier caso, cuando la carta emprende el viaje pueden acaecer situaciones que pongan en riesgo la plena efectividad de la comunicación: es decir, que el mensaje llegue de forma íntegra a su receptor y con la salvaguarda de su privacidad. Porque la carta supone, efectivamente, un espacio privado, íntimo y, por tanto, de secreto. De manera que leer una carta ajena, interceptarla, apoderarse de su contenido, es una vía de acceso a la verdad de los sentimientos y deseos de un determinado personaje. Esa verdad resulta un poderoso resorte dramático, que a veces es sentimental, y otras veces político o trágico. En ese sentido, la variedad genérica que aportaremos en estas páginas, de papeles que terminan fragmentados o que son leídos por personas que no tienen una autorización expresa por parte de su autor o destinatario para que conozcan su contenido, muestran que en este asunto Lope utiliza la carta como resorte; pero tampoco se olvida de que sirve a los propósitos y convenciones de un determinado subgénero dramático: el que en cada caso esté cultivando.

⁴⁷ Un caso similar lo encontramos en la comedia villana *Los hidalgos del aldea*. La autora de la carta, cuando solo tiene escrito el encabezado, la rompe al verse sorprendida por el marido, ya que el escrito pretendía ser una queja sobre él dirigida al Emperador.

4.2.2.1. Cartas que se rompen antes de ser leídas

Más allá de que en ese itinerario el papel se expone a acabar «mal vestido» (*El castigo sin venganza*, v. 2481)⁴⁸ o que dos personajes forcejeen por un billete que uno lleva consigo y el otro se lo quiera quitar sin conseguirlo (como ocurre, por ejemplo, en *La obediencia laureada*), entre las comedias lopescas encontramos algunas ocurrencias de mensajes que terminan fragmentados antes de ser leídos. En ellos —al menos en los casos que hemos estudiado—, se adivina sin embargo la idea general que se quiere transmitir, ya que la intención del dramaturgo en estas ocasiones es añadir a lo que supone el contenido del papel una situación que muestre el carácter o cierta conducta del personaje que ha provocado el percance o de otros que se ven implicados en el suceso.

En el segundo acto de la comedia urbana de *La dama boba*, por ejemplo, cuando Clara le notifica a su señora Finea que Laurencio le ha dado un papel para ella, le hace saber al mismo tiempo que una parte se le ha quemado con un candil mientras hilaba:

CLARA Volviendo al cuento: Laurencio
 me dio un papel para tí;
 púseme a hilar - ¡ay de mí,
 cuánto provoca el silencio! - ,
 metí en el copo el papel,
 y como hilaba al candil
 y es la estopa tan sutil,
 aprendiose el copo en él.
 Cabezas hay disculpadas,
 cuando duermen sin cojines
 y sueños como rocines
 que vienen con cabezadas.
 Apenas el copo ardió,
 cuando, puesta en él de pies,
 me chamusqué, ya lo ves... (vv.1461-1475)

⁴⁸ Es decir, arrugado o sucio. Cabe la duda, sin embargo, de si Lope pudiera referirse a que en origen no se ha elegido un buen envoltorio o no se ha cuidado la letra del sobreescrito.

A la luz de esta exposición, Finea se preocupa por el estado en que ha quedado el mensaje:

FINEA ¿Y el papel?
CLARA Libre quedó,
 como el Santo de Pajares.
 Sobraron estos renglones
 en que hallarás más razones
 que en mi cabeza aladares.
FINEA ¿Y no se podrán leer?
CLARA Toma y lee.
FINEA Yo sé poco.
CLARA ¡Dios libre de un fuego loco
 la estopa de la mujer! (vv. 1476-1484)

El incidente del candil que relata Clara se presta principalmente para presentarnos a una criada —en paralelismo con su señora, la dama bobaa— algo necia, aunque con tintes de truhana. En el siguiente pasaje, Finea, que no sabe leer, pide ayuda a su padre:

FINEA [...] Mas diga, ¿señor padre
 sabe leer?
OTAVIO Pues ¿eso me preguntas?
FINEA Tome, ¡por vida suya!, y éste lea.
OTAVIO ¿Este papel?
FINEA Sí, padre. (vv.1501-1504)

De modo que es Otavio quien desvela el contenido de la carta:

OTAVIO Oye, Finea.

Lea así:

«Agradezco mucho la merced que me has hecho, aunque toda esta noche la he pasado con poco sosiego, pensando en tu hermosura...»

FINEA ¿No hay más?
 OTAVIO No hay más; que está muy justamente quemado lo demás. ¿Quién te le ha dado? (vv. 1504-1506)

Según vemos, Lope «aprovecha» que se hayan quemado los últimos renglones del mensaje para que este accidente convenga además al pudor del padre, quien afirma que «está justamente quemado lo demás». También para aligerar el texto —con el fin seguramente de evitar aburrir al auditorio, una de las máximas de Lope—, dotándolo estrictamente de lo primordial: que Otavio —y el espectador— estén al corriente del amor que Laurencio siente por Finea. Este hecho dificultará el compromiso matrimonial que Otavio había acordado entre su hija y Liseo. Por otro lado, al hilo de este papel, Otavio conocerá por boca de su hija que el galán la quiere «con extremo» (v. 1509) y que el día anterior incluso le dio un abrazo que a ella entonces le pareció bien, lo que acrecienta el enojo del padre. La carta contribuye, de este modo, a crear un conflicto entre padre e hija, uno más entre otros que el dramaturgo no resolverá hasta el tercer acto.

Interesante es asimismo el caso en que el destrozo de un papel —donde queda dañado el mensaje antes de que lo lea su destinatario— no es accidental, sino que responde a la voluntad del receptor. En *Los embustes de Fabia*, drama historial ambientado en la Antigua Roma, es la misma protagonista quien rompe en pedazos una carta ante unos criados y su marido con el propósito de imposibilitar que este la lea. Esta reacción pone de manifiesto las consecuencias dramáticas que pueden derivarse si la carta es leída por la persona equivocada.

La obra comienza con una conversación entre los criados Camila y Fabricio en casa de los señores de aquella (Fabia y su marido, el senador Catulo). Fabricio ha venido a entregarle a Camila, de parte de su amo Vitelo, una nota para Fabia. La aparición súbita de Catulo acompañado de su servidumbre obliga a Camila a esconder el billete en su pecho. Nota que el senador, pese a los impedimentos y la insolencia de Camila, le arrebató con la ayuda de sus criados Aurelio y Eritreo:

CAMILA [...]
 ¿Qué me buscas en los pechos?
 CATULO La ponzoña injusta o suerte

donde me tratas la muerte.

CAMILA ¡Pedazos los tienes hechos!
 ¡Bien medro, ay pobre doncella!
 ¡Y adónde las manos mete!

CATULO Ya ha parecido el billete,
 podéis dejar de tenella.
 Agora veréis las pruebas
 de mi verdad.

CAMILA ¡No hay qué hablar!
 Dime, ¿quién ha de pagar
 la castidad que me llevas? (vv.161-172)

El viejo senador manifiesta su voluntad de demostrar que las dudas que albergaba están justificadas:

CATULO Veréis si mis quejas fueron
 tan solo para quejarme,
 y veréis si puedo honrarme
 de la mujer que me dieron. (vv.173-176)

Catulo en su elocuencia incluso usa una serie de metáforas continuadas donde el plano A son los objetos usados para la escritura y el plano B la expresión de su ira, derivada del comportamiento de su mujer:

 ¡Ah papel, que en corte rabio,
 escrito por mi deshonra
 en el papel de mi honra
 con la tinta de mi agravio! (vv. 177-180)

El diálogo de Catulo con Camila, juntamente con los «apartes» de los criados, nos anticipan la desconfianza del senador hacia su esposa y nos pone en antecedentes sobre las relaciones adúlteras de esta y el carácter un tanto voluble de aquel. Para ello la criada hace referencia, en respuesta al anterior comentario de Catulo, al cuerno de la mítica cabra Amaltea:

CAMILA Mucho mejor es que sea *[Aparte a AURELIO y ERITREO.]*

escrito discretamente
 en el papel de su frente
 con el cuerno de Amaltea.

AURELIO ¿Oíste tal desvergüenza?

ERITREO Calla, ¿no tienes temor?

CAMILA No, porque su mucho amor
 me ha quitado la vergüenza.
 Quiere bien a mi señora,
 sufrirá que le azotemos.

AURELIO ¡Qué hace de hacer estremos!
 ¡Sin duda mueres agora!

CAMILA ¿De aquesto te maravillas?
 Déjale, Aurelio, enojar,
 que ella le sabe ablandar
 con dos falsas lagrimillas. (vv. 181-196)

Todavía no ha tenido tiempo Catulo de leer el billete cuando sale la joven Fabia, quien intentando salvarse, actúa falsamente:

FABIA ¿Qué alboroto es este pues?
 ¿Qué estás leyendo, señor?
 Dadme el papel, por mi amor,
 que de alguna dama es. (vv. 197-200)

En medio de la discusión Catulo acierta a ver en uno de los trozos de la carta, hecha pedazos por Fabia, las aviesas intenciones de la esposa:

CATULO ¡Suelta, infamia de las buenas!
 ¡Suelta, no rompas! ¡Quisiera
 que un dardo, un rayo rompiera
 la ponzoña de tus venas!
 [...]
 Haslo rotpido y deshecho,
 y aunque le deshagas más,
 la traición no desharás
 que en escribirle me has hecho.
 Mira en aqueste pedazo
 cómo dice desta suerte

que me desees la muerte
y que ya se llega el plazo.
¡Oh Fabia, al fin mal nacida,
llena de infamia y deshonra!,
basta quitarme la honra,
porque me quitas la vida.
Mas bien haces de esa suerte,
el yerro es fuego apércibe,
que aquel que sin honra vive
dichoso acaba en la muerte. (vv.201-224)

El papel prueba la deslealtad y trae consigo que el viejo senador manifieste de nuevo, en un largo y encendido parlamento, y ante una Fabia que sigue negando la evidencia, su determinación de tomar venganza para limpiar con sangre su mancillado honor conyugal:

CATULO ¡Calla, que harás al dolor
que dé voces en tu mengual!
Mas, pues della y de su pena
la mayor parte me alcanza,
yo tomaré la venganza
por propia, o por mano ajena.
Verteré tu sangre infame,
manchará el vestido en ella,
lavaré mi honor con ella
al tiempo que se derrame.
Este es el medio mejor,
pues entre tu sangre, luego,
como el fénix en su fuego,
ha de renacer mi honor.
Y ese Vitelio que adoras,
ese Vitelio, tu cielo,
ese lascivo mozuelo
por quien suspiras y lloras,
ese, ¡oh Fabia!... Pero basta. (vv.227-245)

Entretanto, la joven embaucadora —como bien la describía su criada— se sigue fingiendo inocente:

FABIA ¡Oh Senador, sabe Dios
 que te sirvo humilde y casta! (vv. 247-248)

La disputa por el papel genera en definitiva una gran tensión dramática, a la misma vez que proporciona al público los elementos básicos sobre los cuales girará el asunto de esta comedia: las infidelidades y maquinaciones perversas de Fabia, y la reacción de Catulo, que promete delante de los criados imponerle un castigo.

En cuanto al hecho de que el mensaje no llegue completo, de nuevo esta eventualidad no impide que su destinatario —y el público— sepan lo esencial de su contenido —en esta ocasión no de forma literal sino explicado por la persona que intercepta el papel—, a la par que ayuda a definir a Fabia como una mujer zalamera que miente y desafía a su esposo.

4.2.2.2. La interceptación de la carta

*Haslo rompido [el papel] y deshecho,
y aunque le deshagas más,
la traición no desharás
que en escribirle me has hecho.*

(Los embustes de Fabia, vv. 209-212)

Según hemos constatado, en la práctica la persona a la que va dirigida la epístola puede no ser, contrariamente a lo que sería su deseo, la única que conozca su contenido. La fortuna o una maniobra intencionada brindan esta posibilidad. Esto último se da, además de en *Los embustes de Fabia*, en el drama bíblico de *La*

hermosa Ester, en *La prisión sin culpa*, comedia urbana, o en el drama histórico de *El duque de Viseo*, por ejemplo.

En la primera de estas comedias, *La hermosa Ester*,⁴⁹ dos servidores del rey persa Asuero (Tares y Bagatán) hablan acerca de su pretensión de acabar con la vida del monarca cuando uno de ellos guarda en su pecho la carta. La conversación es escuchada accidentalmente por un tercer personaje, Mardoqueo, quien a través de su sobrina Ester informa del complot al rey. El monarca convoca entonces a los dos porteros desleales, obligando a Tares a que muestre el papel que confirma la traición:

ASUERO	¡Tares!
TARES	¡Señor!
ASUERO	Muestra el pecho.
TARES	¿Para qué, señor?
ASUERO	Aparta.
TARES	(¡Cielos! Mi muerte sospecho.)
ASUERO	¿Qué carta es esta?
TARES	No es carta, ni escritura de provecho.
ASUERO	Lee, Amán.
TARES	Oye, señor...
ASUERO	No hay qué oír.
ESTER	¡Calla, traidor!
AMÁN	La carta trata tu muerte.
ASUERO	¿Cómo dice?
AMÁN	Desta suerte.
BAGATÁN	(Helado estoy de temor.) (vv.1133-1142)

La carta, leída por el virrey, deja clara la implicación de los dos porteros y de una o varias personas más:

Lea Amán

AMÁN «Ya estamos determinados de matar al rey, Bagatán y yo, para el día que nos avisáis. Por eso estad apercebidos a nuestro amparo y a

⁴⁹ Ya tuvimos ocasión de comentarla en el apartado 4.2.1.2.

lo demás que sabéis. Guárdeos el cielo y dé a nuestra hazaña valerosa el suceso que todos deseamos».

ASUERO ¡Hay semejante traición?
Lleva estos hombres, Amán,
que me obliga la razón
a que mis manos... (vv. 1142*Carta*-1146)

La finalidad dramática del descubrimiento de la carta que introduce Lope es doble. De un lado, desenmascarar el atentado contra el rey. Del otro, que el hallazgo de la carta que prueba esta deslealtad lo lleve a cabo el humilde Mardoqueo, pues ello evitará, en compensación, su muerte —promovida por el propio virrey Amán a todo el pueblo judío— y la de Ester; y lo que es más importante para ellos, permitirá por mediación del rey —hombre justo y piadoso— la emancipación de su raza, tal y como quedó escrito en el *Libro de Ester*, fuente de inspiración del Fénix para esta comedia.⁵⁰

En lo que hemos ido mostrando hasta aquí, y por lo general, cuando la confidencialidad de la carta se ve bruscamente perturbada es sobre todo debido a los celos, la desconfianza o porque se sabe que revela algún plan perverso. Ahora bien, entre todo el *corpus* de piezas teatrales lopescas, reparamos en que esta vulneración de su privacidad puede igualmente producirse por una motivación mucho más sencilla: la mera curiosidad. O lo que es lo mismo, por saber simplemente cosas ajenas. Y encima de forma discreta, sin recurrir al robo o violentar a su destinatario o a su autor (esto último sucede, por ejemplo, cuando el marido insiste en leer la carta que está escribiendo la esposa).

En *La prisión sin culpa*, ambientada en Sevilla, Felis, el galán protagonista, confía a Carlos —por su «amistad y fe» (v. 387) — unas cartas y el retrato de una hermosa dama toledana para que los custodie hasta que regrese de las Indias, no sin antes deshacerse en alabanzas hacia ella:

⁵⁰ Para la fuente en la que se inspiró Lope en esta comedia remitimos a J. Aragüés [2016].

FELIS

[...]

Hice a un famoso pintor,
divino en naipes y tablas,
que me copiase su rostro
mirándola a la ventana;
y éste y cuarenta papeles,
que estos dos listones atan,
vienen aquí contra mí,
requisitorias del alma.
Es el retrato el jüez,
y el proceso aquestas cartas;
danme tormentos de ausencia
con que la vida que me acaban.(vv.329-340)

En los versos que siguen Felis detalla por qué ha decidido no llevarse consigo tan preciados objetos. Con ello Lope procura hacer más verosímil a los espectadores la entrega al amigo:

Mandáronme que rompiese
las memorias que llevaba,

[...]

Yo, con lástima que tengo
de que palabras tan altas
—que en género de papeles
los más discretos igualan—
a mis manos perciesen,

[...]

y porque aqueste retrato,
si hecho pedazos quedaba,
no muriese despeñado
de mi amor en mí desgracia
—porque quien rompe la imagen
lo que representa agravia,
y el retrato es una cifra,
del valor de quien retrata—,
quise como Eneas piadoso,

[...]

sacar mis prendas amadas
dándolas a tal amigo
en resguardo y confianza
de nuestra amistad y fe
y escusarme de llevarlas. (vv. 361-388)

Por lo demás, Felis no disuade al amigo de que no contemple el retrato o de que examine sus cartas, pero le advierte del peligro que corre quien sea testigo de tanta belleza y virtud:

FELIS Licencia te doy que veas
mi prenda, mas con aviso,
ya que en mirarla te empleas,
que es espejo de Narciso,
pues lo imposible deseas.
Y si leer te agradare
algún papel bien podrás,
como la vista no pare,
porque es peste, y morirás
de la que yo te pegare:
que si en una carta viene,
a quien de bañarla en llanto
primero no se previene,
daña los principios tanto
que al fin remedio no tiene. (vv. 417-431)

Con tan apasionados y prolongados elogios Lope «predispone» a Carlos para que no pueda sino ansiar echar un vistazo a la pintura y ojear algunas de las cartas de la mencionada dama, aun habiéndole asegurado lo contrario a Felis: «Ni el papel pienso leer, / ni el retrato hermoso ver» (vv. 412- 413); «No hayas miedo que me vea / en este peligro yo, / ni que tus papeles lea.» (vv. 432-434). Así, no ha partido todavía Felis que Carlos, si bien temeroso por la posibilidad de ser observado, se aventura a incumplir lo prometido:

y dice: «Estoy lastimada
de que fuese tan crüel,

mi bien, la noche pasada.
Porque quisistes estar
al agua...». Mas, ¿por qué leo
hasta que al dueño mirar
pueda, que mirar deseo?
Más quiero mirar al mar.
¡Jesús! Ya llega a la nave
la barca; no hay qué temer. (vv.468-478)

Tras la carta, Carlos pone ahora los ojos en el retrato:

¡Ea, que el retrato es grave!
¡Por Dios que es bella mujer
y que es razón que la alabe,
que, si ella es como hasta aquí,
no hay más bien que desear
ni yo más belleza vi! (vv.479-484)

Primero por medio del relato del amigo, que le incita a la imaginación y a la curiosidad, y después por medio de la vista al leer sus confidencias y ver su imagen, Carlos cae definitivamente rendido ante la toledana:

Pestilencia me decía
que en el papel hallaría;
bien hablaba de experiencia,
pero no es su pestilencia,
sino la flaqueza mía.
Mas lo que es curiosidad
también sería locura
pensar yo que es voluntad.
¡Oh, peregrina hermosura!
¡Hablad, bien podéis, hablad!
Palabras vuestras son estas,
y a vuestro amante respuestas;
con estas me dejó aquí,
luego no os pese que a mí
me sirvan, si son honestas. (vv.497-511)

Y asegura que leerá todas las cartas:

¡Oh, amor, que a los más fieles
amigos derribar sueles!
¡Ten de mi dolor mancilla!
Quiero volverme a Sevilla
leyendo en estos papeles. (vv.512-516)

Lo significativo de estos papeles no es, como se desprende, lo que se pueda explicar en ellos. Los asistentes al corral de comedias saben que «éste y cuarenta papeles» (v. 333) son, como otras muchas veces, de índole amoroso, de ahí que solo se leen unas pocas líneas de uno de ellos. El interés del pasaje reside en cómo Carlos —en una larga tirada de versos que va ganando en intensidad dramática— escenifica que no es capaz de frenar su indiscreción y, sobre todo, en el impacto que el retrato y las cartas producen en él pues, como ponen de relieve sus comentarios, ha quedado seducido por tan agraciada dama y nacen en él unas ganas imperiosas de ir a Toledo a encontrarse con ella, aun a costa de ser desleal a su compañero. Esta ocurrencia por parte de nuestro dramaturgo pone ante el público la complicada situación de que los dos amigos están ahora enamorados de la misma mujer.

4.2.2.3. La mala fortuna. Entrega al destinatario equivocado

Al lado de los papeles que leen terceras personas a sabiendas de que están quebrantando su privacidad, tenemos los que, como dijimos, Lope hace llegar por un presunto descuido —es decir, debido a la mala fortuna— al destinatario equivocado. Esto sucede, por ejemplo, en el drama palatino *El juez en su causa*, en la comedia palatina *La ocasión perdida*, en la comedia urbana *El castigo del discreto* o en el drama histórico *El duque de Viseo*).

En *La ocasión perdida*, la misiva que la princesa de Bretaña, Rosaura, manda a su criado Pinabelo entregar a don Juan, caballero leonés del que se ha enamorado, termina en manos del personaje menos indicado: el rey de León. El

monarca, aunque solo conoce a Rosaura de oídas, se ha desplazado hasta la corte bretona, disfrazado de embajador de España, decidido a casarse con ella. He aquí el billete, que el representante regio lee en voz alta ante Honorio, caballero español:

Abre el Rey la carta, y léela diciendo

«Habiendo hecho información de quién eres, y certificada de tu valor, no quiero que entre los dos haya amor que sea secreto. Ven esta noche a la huerta, que para que tus envidiosos no estorben que seas Rey de Bretaña y mi marido, te daré posesión de lo que es menos respeto del alma, que desde aquí te he dado.

Rosaura» (vv. 2473*Carta*)

El desliz involuntario del criado en la entrega de la carta proviene del equívoco sobreescrito, que dice: «Al español». Pinabelo entiende que este hace referencia al rey de León. A pesar del malentendido —del que es conocedor el público—, el rey y Honorio confieren sentido al mensaje creyendo en todo momento que las palabras de Rosaura van dirigidas al monarca. De ahí, sin perjuicio de cierto desconcierto inicial, que Honorio se congratule del mensaje:

HONORIO ¡Notable caso!
REY ¡Espantoso!
HONORIO Informóle de quién eras
 algún español quejoso
 de que a peligro pusieras
 la vida, el reino, el reposo.
 Que eras el Rey le han contado.
 Ella, viendo que ha dejado
 por verla tu patria así,
 enamorada de ti,
 reino y posesión te ha dado.
 Y es buen medio; que en Bretaña
 tendrán esta pretensión
 muchos, que ella desengaña,
 o a lo menos a traición
 que la goce el Rey de España.

Y por eso en esa huerta
verse contigo concierta;
porque posesión tomada,
queda por fuerza casada
y su pretensión incierta.
Bien ha hecho, y ha impedido
que la envidia nos impida
lo que habemos pretendido. (vv. 2474-2496)

El rey, por su lado, verbaliza su alegría en tono poético:

REY Noche de estrellas vestida,
 favor a tus luces pido.
 Baja de tu negro ocaso,
 saca el carro al cielo raso,
 sientan tus caballos dueño,
 pica al olvido y al sueño
 para que alarguen el paso.
 [...] (vv.2497-2503)

El enredo argumental, no obstante, se inicia en los actos precedentes por otra circunstancia: las citas, caída la noche —propicias estas, como es bien sabido, a la confusión—, de Rosaura con don Juan. En ellas el galán cree estar hablando con Doriclea, ya que Rosaura —para preservar su reputación como mujer y como princesa— recurre a su dama de honor con el objeto de que se finja enamorada de él, para luego ser ella la que acuda a las citas, suplantándola, sin que don Juan sospeche el engaño. A este embrollo, que va acrecentándose, Lope añade la distracción en la entrega del billete, cuyo encuentro nocturno propuesto en él acabará precipitando el desenlace de esta comedia.

Ahora bien, sin menoscabo del trastorno que desencadena la entrega de un papel al destinatario erróneo, la cosa todavía puede complicarse más cuando el descuido tiene que ver no con un papel sino con el trueque de dos. Caso que nuestro dramaturgo pone en juego en *El castigo del discreto*.

El trueque de las dos cartas tiene lugar en el segundo acto. La primera de ellas es una nota de Leonelo que debe entregar su criado Fineo a Ricardo. Al no

estar Ricardo en casa, el criado Pinabel se ofrece a dársela él mismo a su amo cuando regrese, ya que de este modo imposibilita deliberadamente que Casandra conozca las cuitas amorosas del marido con Hipólita:

PINABEL: [...]
 ¿Qué quieres?

FINEO: Darle un papel,

PINABEL: Ven a buscarle conmigo
 si no te fías de mí

FINEO: De ti le osara fiar;
 pero tengo que llevar
 respuesta.

PINABEL ¿Respuesta?

FINEO Sí.

PINABEL ¿Y no sabré yo también
 cómo tu vienes acá?
 Llévale el papel allá.

FINEO Sospecho que dices bien.
 Éste es el papel; no tengas
 descuido en dárselo luego.

PINABEL Ve con Dios. (vv.1109-1121)

El papel, como bien supone Pinabel, es un reto:

PINABEL ¿Qué quiere encubierto
 este amigo disfrazado?
 Debe de pensar Leonelo
 que ha de vengar mi señor,
 como si perdiese honor,
 que desto tendrá recelo,
 el haberle acuchillado
 con tal ventaja y traición;
 pero si amistades son,
 mejor es perder cuidado
 y acetar cualquier partido
 porque Casandra no entienda
 su liviandad. (vv. 1125-1137)

Al inicio del primer acto, Leonelo ha presenciado cómo su amada Hipólita hace llegar a través de Pinabel una carta a Ricardo. La carta en cuestión es una respuesta en la que le rechaza por ser un hombre casado, pero Leonelo se ha figurado que la dama se está dejando cortejar por Ricardo y, enfurecido, entabla un enfrentamiento a muerte con él.

Posteriormente sale a escena la segunda de las cartas del mencionado trueque. Teodora, criada de Casandra, pide a Pinabel que haga llegar un papel a Felisardo, galán protagonista de la obra. El papel —rompiendo las reglas del decoro— es toda una declaración de intenciones.

En este ir y venir de cartas, Teodora aconseja a Pinabel que guarde bien el papel («Métele en la faltriquera, / que no le vea mi señor», vv. 1203-1204). En ese momento es cuando el criado mezcla sin querer los dos papeles. De esta suerte, Ricardo recoge el que Casandra ha escrito a Felisardo, y este el que Leonelo ha redactado para Ricardo. El público —conocedor del intercambio— es de imaginar que queda impaciente por averiguar cómo actuarán sus consignatarios.

En cualquier caso, el trueque de las dos cartas (a las que hay que sumar una réplica) hacen avanzar la obra y crean el segundo y el tercero de los enredos (el primero, también a causa de un papel, tiene lugar en el primer acto), complicando aún más el argumento y contribuyendo a que el suspense llegue a su máximo desarrollo en esta comedia urbana, que además resulta modélica por la cantidad de cartas que aparecen en ella y por el peso de estas en la trama.⁵¹

En los casos estudiados hemos ido viendo que la ruptura del secretismo de la carta podía ser debida bien por una operación intencionada, bien por un motivo azaroso. Sin embargo, en *El duque de Viseo* Lope hace coincidir ambas realidades: la usurpación brusca de un papel antes de lo que lea su destinataria y un cambio fortuito de cartas.

En el instante en que el duque de Viseo y su prima doña Elvira —que se encuentra asomada al balcón— se traspasan unos papeles, súbitamente surge detrás de ella el rey don Juan de Portugal, quien arranca de las manos de Elvira el papel del duque. La razón es que el monarca, gobernante severo y cruel, se

⁵¹ Esta es la razón por la cual esta pieza será tratada más en detalle en el apartado dedicado al género.

opone abiertamente a los amores de la pareja, argumentando que el duque —hermano de su esposa la reina doña Catalina— quiere hacerse con la corona. De nada ha servido al duque que haya decidido realizar la visita de noche y disfrazado de labrador con la intención de eludir al monarca.

Es como consecuencia de todo ello que, en la carta escrita por Elvira, leída por el duque ante su criado Brito, la dama le comunica la fatal noticia de que don Juan quiere casarla con don Egas, privado de rey:

BRITO	Lee el papel
WISEO	Dice así:
	«La Reina al Rey me pidió para ti, mi bien; que yo sólo nací para ti. Negose, aunque le ha costado lágrimas –¡ ah, envidias ciegas!–, y hoy dice que con don Egas me case – ¡ ay, fiero cuñado!–. Tuve fuerte y él, airado, porfía. Si más porfía, tú veras la muerte mía primero que el Rey crüel.» (vv. 2824-2835)

En cuanto al papel sustraído por el rey, a este contratiempo hay que sumarle además la inconsciente permuta del papel que quería en realidad entregar el duque a doña Elvira. Para que esto se lleve a cabo, Lope recrea con anterioridad una escena en la que el duque obtiene de un estudiante pobre, que decía ser astrólogo, su carta astral. Cuando el rey sale a escena con un papel en la mano, acompañado de otros dos personajes (don Egas y el caballero don Carlos), del diálogo que mantienen los tres personajes se desprende que lo que el duque dio a doña Elvira por despiste —o como dice el soberano «porque lo quiso el cielo» (v. 2871) — fue su figura astrológica:

Sale el Rey, con un papel en la mano, y don Egas y don Carlos

REY Ahora, ¿qué dirás del Duque fiero?
DON EGAS Admirado me tiene la figura.
REY Todo ha sido, en mi daño, verdadero.
DON EGAS Conozco ahora que reinar procura.
REY Mira las doce casas, mira entero
 todo este cuadro.
DON EGAS En él su sepultura
 trazó la astrología de su dueño;
 que venir a ser Rey el Duque es sueño. (vv.2849Acot-2857)

Las interpretaciones que hace don Juan de la carta astrológica —de que Viseo llegará a ocupar el trono— contrastan con las sensatas reflexiones de don Carlos:

REY Carlos...
DON CARLOS ¿ Señor?
REY ¿ Qué te parece desto?
DON CARLOS Que no será verdad la astrología.
REY Rey dice que ha de ser el duque presto
 y aquí lo funda en el que alumbra el día.
 No tiene estrella ni planeta opuesto,
 Saturno de su daño le desvía.
 En la parte mejor de su fortuna
 le mira bien el sol, mejor la luna.
 No tiene aspecto menos que de trino
 en todas las figuras de importancia.
DON CARLOS ¿No pudo errar, señor, ese adivino
 o escribir por lisonja o por ganancia? (vv. 2858-2869)

Y reflejan el temor que alberga el monarca, ya que es conocedor de que el pueblo ama a Viseo y de que quiere verlo como gobernante. En esa situación, cualquier circunstancia, aunque esta carezca de verdadero fundamento, como es el caso de esta carta astral que ha llegado casualmente a sus manos, aumenta su inseguridad y su angustia.

En los primeros actos de la comedia Lope nos va ya perfilando un rey imprudente, que basa la culpabilidad del duque en especulaciones muy alejadas de la realidad —que tienen su origen en calumnias vertidas por su privado Egas— pero que el monarca, impulsado por el temor, la envidia y sus deseos de venganza, toma por ciertas. La injusta decisión posterior de don Juan de hacer caer en desgracia a Viseo y de desear su muerte —sin permitir siquiera a este explicarse— deja indefensa la inocencia del duque. El trueque fortuito del billete que quería dar el duque a doña Elvira por esta carta astral permite a nuestro dramaturgo reincidir en esa caracterización negativa del monarca.

4.2.3. Reacciones del destinatario con respecto al autor de la misiva: la destrucción de la carta

No podemos dejar de mencionar tampoco aquellos mensajes que llegan de forma íntegra a sus destinatarios, pero que estos —los lean o no— los rompen en respuesta, o como reacción, a la persona que lo ha escrito. Unos ejemplos los encontramos en *El perro del hortelano*, *El ausente en el lugar* o *La hermosa Alfredda*.

En *El perro del hortelano* ni siquiera llega a leerse su contenido, solo lo que da a conocer el sobreescrito: «A Tedodoro, mi marido» (v.1350). Como es bien sabido, Teodoro, pretendiente de Marcela (dama de su misma condición social), cuando la condesa Diana le ronda, rechaza a aquella. En el segundo acto, en una de estas alternancias amorosas en que Teodoro ve posible aspirar a la mano de la condesa de Belflor, la carta de Marcela llamándolo «mi marido» es para él un estorbo. Rasgándola rompe metafóricamente con ella porque ahora, como le dice a su lacayo Tristán, portador de la carta: «Ya soy otro, no te espantes» (v. 1373). La carta supone, de esta manera, un punto de inflexión a raíz del cual muda de posición y abandona —aunque por un tiempo— sus flirteos con Marcela.

En otras ocasiones la rotura de la carta simboliza el enfado, el despecho por la actitud distante del marido, la mujer o el amante.

En *El ausente en el lugar*, en el primer acto, Aurelio —noble con poca hacienda— sorprende a su hija Elisa en su aposento con Feliciano, caballero teóricamente rico. Este, en realidad, pretende a Lucrecia —aunque acaba enamorándose de Elisa—, pero la situación exige al padre, por una cuestión moral, a que su hija se prometa en matrimonio con él. A pesar de que todo ha sido un malentendido, Elisa piensa que es su deber obedecer a su padre. Carlos, su verdaderamente amante —noble también pobre, como Aurelio—, le reprocha esa mudanza para con él y le dice que de resultas de ello parte como soldado hacia la guerra de Flandes.

Cuando en el acto segundo se prepara con su criado Esteban para el viaje —que continuamente retrasa—, llegan Paula y Marquina, sirvientas de Elisa, con una carta para Carlos:

CARLOS [...]
 ¿A qué bueno es la venida?
PAULA A traerte este papel. (vv.1240-1241)

Las observaciones y conjeturas de los criados sobre su contenido y del propio Carlos, que incluso quiere devolver la carta, dilatan la lectura:

CARLOS Contará su boda en él.
PAULA Contará su triste vida.
CARLOS Vuélvele, Paula, por Dios,
 letra de Elisa es veneno.
PAULA Léele, acaba.
ESTEBAN ¡Oh, qué bueno,
 melindres!
CARLOS Venís los dos,
 y quiero os tener respeto.
ESTEBAN Lindo achaque.
MARQUINA Tú verás
 que Elisa no puede más,
 pues eres, Carlos, discreto. (vv.1242-1251)

Carlos por fin lee la carta, de un tirón:

«Si una mujer principal,
porque a su padre obedece,
Carlos del alma, merece
que vos la tratéis tan mal,
sea en buen hora, bien mío,
aunque para mí no es buena,
que os agradezco la pena
y mil gracias os envío.

Que como me ha de matar
de vuestra ausencia el dolor,
mientras más pena, señor,
más me queréis obligar.

¡Oh, qué bien he conocido,
mi bien, lo que tengo en vos,
sabiendo también los dos
lo que vos me habéis debido!

No quiero yo que no os vais,
mas no sea tan aprisa,
que aún no está casada Elisa,
a quien vos decís que amáis.

Hacedme merced, mis ojos,
que nos veamos primero,
que con vos descansar quiero
de tantas penas y enojos.

Esta noche habrá lugar.

Vuestra Elisa, aunque me maten.» (v.1252-1277)

La carta es fundamental para que sepa que Elisa aún no se ha casado y que sigue amándolo. Sin embargo, Carlos persiste en su enfado:

CARLOS ¿Que esto escriban, que esto traten
manos que a otro se han de dar?

 ¿Hay traición, hay fingimiento
como este?

PAULA ¿De qué es traición?

CARLOS Pues trae el papel razón
que impida su casamiento.

 ¿No ves que me dice aquí

que me vaya y que no quiere
detenerme?

PAULA Quien le oyere
juraré que adora en ti.
¿Puede ser cosa más tierna?(vv.1278-1288)

A pesar de las sensatas palabras de los criados, Carlos muestra una actitud cada vez más encolerizada:

CARLOS ¿Esto es tierno? ¡Es fuego, es ira,
es embeleco, es mentira!
PAULA ¡Qué mal humor te gobierna!
 Si Elisa no te adorara,
 ni escribiera bien ni mal.
CARLOS Como es mujer principal,
 en su término repara.
 Tras esto no le ha movido
 amor, que bien se ve aquí,
 si no lástima de mí,
 viéndome quedar perdido.
 Que aún no está casada Elisa,
 dice aquí. ¡Fuego de Dios,
 pagaréisme papel vos
 palabras de tanta risa! (vv.1289-1303)

Hasta que rompe el papel e incluso amenaza a las criadas:

PAULA No le rasgues.
CARLOS Ya está hecho,
 que me abrasaba la palma,
 así quisiera algún alma,
 así quisiera algún pecho.
PAULA Luego ¿no responderás?
CARLOS ¿Responder? Vete de aquí
 o haré lo que dél en ti. (vv. 1304-1310)

La misma respuesta ofrece Alfreda a su marido, el conde Godofre, en *La hermosa Alfreda*. En el tercer acto, Alfreda sale con una carta acompañada de

Doristo, criado del conde que actúa de mensajero. Alfreda explica a Doristo que en ella —la carta no la leemos— Godofre anuncia su retraso por encontrarse cazando con el rey. La condesa, mujer que siempre ha estado al cuidado de sus hijos, lamenta sus circunstancias, su monótona y solitaria vida en el campo, la cual contrasta con la del conde, quien se desplaza continuamente a la corte. El enojo por las constantes ausencias del marido, al que detesta, empuja a Alfreda a dar la siguiente contestación a Doristo para que se la transmita al conde: «Dile que el papel rompí» (v. 2299).

En los ejemplos expuestos la destrucción de la misiva (de tipo amoroso en las dos primeras comedias y noticiosa en *La hermosa Alfreda*) viene a representar en todo caso la intensidad de unos sentimientos hacia su emisor, sea desinterés, celos o ira. No tanto por lo que ha escrito, ya que no revela nada nuevo (*El perro del hortelano*), es algo ofensivo de escuchar (*El ausente en el lugar*) o excesivamente sorpresivo (*La hermosa Alfreda*), sino por episodios pasados.

4.2.4. Emisores, receptores e intermediarios

*¿Habéis tenido tercero
de estos papeles?*

(Amor secreto hasta celos, vv. 1605-1606)

Teniendo en cuenta la multitud de temas que pueden contener las cartas, así como la variedad de fines que encierra su uso, es fácil deducir que sus emisores y receptores sean igualmente heterogéneos y que pertenezcan, además, a todas las clases sociales.

En el *Arte nuevo de hacer comedias* Lope, en la parte en la que hace referencia al lenguaje que deben adoptar los personajes, menciona al *rey*, al *viejo*, a los *amantes*, a la *dama* y al *lacayo*, figuras todas ellas inherentes a su teatro

(vv. 246-297).⁵² Sin embargo, son muchas más las que intervienen en su producción dramática, aunque las más habituales son, si añadimos también a la *criada* y a la *reina*, ciertamente esas.⁵³

La estudiosa Juana de José [1963],⁵⁴ por su lado, diferenció claramente lo que es un «personaje» de lo que es un «tipo», e identificó los «tipos» esenciales que sirven de base a cinco dramaturgos menores para la creación de sus personajes: la *dama*, el *galán*, el *gracioso*, la *criada*, el *rey* y el *padre*. Estos «tipos» coinciden con los personajes que señalaba el Fénix en su *Arte Nuevo* —aunque algunos de ellos Juana de José los denomina de otro modo—, si bien Lope no cita, al menos de forma explícita (pues habla tan solo, de forma general, de *lacayos*), a la *criada*.⁵⁵

En consonancia con ello, los personajes o, para ser más exactos, los principales «tipos» —pues estamos de acuerdo con la distinción que hace Juana de José entre «personaje» y «tipo» — que intervienen en el mensaje escrito son también los ya aludidos. Sin embargo, de todos ellos, como autores o receptores, ganan ventaja en cuantía el *rey* y, sobre todo, la *dama* y el *galán*.⁵⁶ Y es que entre estos dos últimos suele establecerse un cortejo amoroso, un galanteo, para lo

⁵² [Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo / Lope de Vega; edición de Juan Manuel Rozas | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes \(cervantesvirtual.com\)](http://Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (cervantesvirtual.com))

⁵³ Zuñiga Lacruz, en su obra *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro: la figura de la reina* [2015], analiza la presencia de la mujer en puestos de mando; concretamente analiza a 220 reinas (además de princesas e infantas) a través de obras teatrales de ese período. Esto demuestra que en el teatro áureo la reina es un personaje que aparece con cierta frecuencia, aunque con irregular relevancia dentro de la trama.

⁵⁴ Juana de José ofrece una monografía extensa acerca de los personajes de la comedia en su conjunto, basada en cinco dramaturgos discípulos de Lope. Sobre estudios parciales, para el estudio de damas y galanes resulta fundamental el libro de Couderc [2006]. Para la figura del gracioso véase, por ejemplo, Arjona [1939], Herrero García [1941], Ley [1954] y Gómez [2002]. Para el padre, Rug [1965]. Y para la galería de tipos menores, Díez Borque [1976]. Respecto al rey, remitimos al apartado dedicado al género y la carta, concretamente al dedicado al género histórico.

⁵⁵ A pesar de que Lope no nombra en ese pasaje de su *Arte Nuevo* a la *reina*, ni Juana de José la considera tampoco un «tipo» esencial, lo cierto es que un personaje que interviene en sus comedias. Tenemos además cartas escritas por reinas en *El duque de Viseo* y en *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, por ejemplo.

⁵⁶ Aunque hemos encontrados cartas escritas por el *padre* (por ejemplo, en *El casamiento en la muerte*) son escasas estas ocurrencias en comparación con el resto de personajes-tipo. Respecto a la *madre*, como afirma Rozas [2002], «es una buscada y dramática ausencia». La encontramos, por ejemplo, en *La malcasada*, pero no relacionada con la carta, que es el papel que nos interesa.

cual resultará de gran utilidad la correspondencia epistolar. Correspondencia cuyo mensajero a menudo es el *gracioso* o la *criada*.

En cualquier caso, lo cierto es que las cartas las escriben y las reciben tanto hombres como mujeres, ya sean de tema amoroso —o relacionado con el amor—, familiar, noticioso, político, político-religioso, para plantear un reto o formular una petición al rey. Aunque las hay asimismo anónimas o de las que no se especifica quién es su autor. Desde esa perspectiva, el abanico de personajes —sin procurar elaborar una enumeración completa, pero sí significativa, y de la que queremos citar algún título como ejemplo— abarca, entre otros, a héroes como Bernardo del Carpio o a su propio padre (*El casamiento en la muerte*), navegantes (*El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*), Papas (*Bamba*), reyes (*El servir con mala estrella*, *El rey sin reino*, *Querer la propia desdicha*, *La reina Juana de Nápoles*, *El duque de Viseo*, *Las paces de los reyes y judía de Toledo*), virreyes (*La hermosa Ester*), sultanes (*La Santa Liga*), emperadores (*Dios hace reyes*, *El gallardo catalán*), príncipes (*El cuerdo loco*, *La reina Juana de Nápoles*, *La vengadora de las mujeres*), infantas (*La fuerza lastimosa*), condes (*El padrino desposado*, *El gallardo catalán*, *El perro del hortelano*), duques (*La fuerza lastimosa*, *El más galán portugués*, *Duque de Berganza*), marqueses (*El valor de las mujeres*), senadores (*La Santa Liga*), capitanes (*El primer Fajardo*), cardenales (*El más galán portugués*, *Duque de Berganza*), frailes (*El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*), porteros del rey (*La hermosa Ester*), labradores (*El villano en su rincón*), secretarios (*El perro del hortelano*, *El gallardo catalán*, *El secretario de sí mismo*), licenciados (*El Hamete de Toledo*), estudiantes (*La escolástica celosa*), moros (*El primer Fajardo*), godos (*Bamba*), mercaderes (*El anzuelo de Fenisa*), villanos (*Bamba*), molineros (*La quinta de Florencia*), barqueros (*El caballero del Sacramento*), criados o lacayos (*El perro del hortelano*, *La ocasión perdida*), magos (*El ganso de oro*) y pastoras (*La arcadía*), además de damas y caballeros.

En relación a su entrega, ésta la puede hacer el mismo autor de la misiva o, por el contrario, algún personaje más o menos relevante que actúe en un momento dado de mensajero: Hernán Díaz, sobrino del rey Alfonso II de Castilla y León (*El casamiento en la muerte*), un criado o lacayo (*Los porceles de Murcia*, *El*

castigo del discreto, *El hijo de Reduán*, *El padrino desposado*, *La dama boba*), una alcahueta (*El caballero de Olmedo*), un jardinero (*El primer Fajardo*), un capitán o soldado (*El hidalgo Bencerraje*, *El amigo por fuerza*, *La historia de Tobías*), un vizcaíno (*Bamba*), un moro (*El casamiento en la muerte*), una pastora (*La arcadía*), un secretario (*El gallardo catalán*), un pintor (*La Santa Liga*), un villano (*El despertar a quien duerme*) o un indígena americano (*El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*), por ejemplo, y asimismo damas y caballeros.

De todos estos personajes, en este apartado nos ceñiremos a los tipos que, como dijimos, hallamos con mayor asiduidad: la *dama* y el *galán* y los *criados*. El *rey*, también presente en numerosas comedias, lo trataremos de manera especial en el apartado dedicado al género de la carta, concretamente en el destinado al género histórico (5.2.1.2.).

4.2.4.1. Emisores o receptores

4.2.4.1.1. La *dama* y el *galán*

La presencia de los *amantes* es casi sistemática en todo el teatro de nuestro dramaturgo, como también lo es en las comedias del Siglo de Oro español en general.

Por otro lado, en los casos en que al espectador se le hace partícipe de cómo surge el amor entre ellos — de forma narrada o representada en el escenario—, advertimos que, al menos en las obras de Lope, en numerosas ocasiones es debido a un enamoramiento repentino producido por la sola admiración de la belleza o gallardía del otro, aunque no es lo que sucede, por ejemplo, en *El perro del hortelano* o en otras comedias en las que Lope no nos pone en antecedentes sobre esa historia de amor, sino que da comienzo con esta ya establecida.

En cualquier caso, cuando surge ese «flechazo» visual de los jóvenes, el siguiente paso será el inicio del cortejo. Como explica Maria Grazia Profeti, este «tiene que desarrollarse a través de la palabra, que toma muchas veces la forma

de un billete, un soneto en alabanza de la dama, como el que recibe doña Inés de *El caballero de Olmedo* [2003:144]. Efectivamente, en el acto inicial de esta tragicomedia, el galán le recuerda a doña Inés en un mensaje el momento en que se produjo su primer encuentro —el «flechazo» —, allá en la feria de Medina, donde ella iba disfrazada de labradora. Partiendo de la chinela que cubre el pequeño pie de Inés, «la breve basa», y la mención de la pierna, la «columna» que lo sustenta, don Alonso cierra su vivo elogio comparando la hermosura de sus pies, elemento claramente erótico aquí, con la de sus ojos.

Tras la declaración de amor suele venir la concertación de una cita, como la que —en respuesta del «amoroso romance» (v. 566) — propone doña Inés con la intención de asegurarse que el galán que le escribe es quien ella piensa:

«Cuidadosa de saber si sois quien presumo, y deseando que lo seáis, os suplico que vais esta noche a la reja del jardín desta casa, donde hallaréis atado el listón verde de las chinelas, y ponéosle mañana en el sombrero para que os conozca».
(570*Carta*)

Después de varias visitas a su amada, en el segundo acto don Alonso recibe otro escrito en el que Inés le expresa su añoranza y el deseo al final de que se vean, todavía de forma disimulada, en Medina, en los toros de las fiestas de la Cruz de Mayo:

TELLO	Aquí te traigo cartas de Inés.
ALONSO	Pues hablarásme después en lo que has hecho por mí.

(*Lea.*)

«Señor mío, después que os partistes no he vivido; que sois tan cruel, que aun no me dejáis vida cuando os vais».(vv. 1668-1671*Carta*)

Don Alonso lee solo el principio porque, a pesar de que ansía seguir leyendo, quiere hacerlo poco a poco, pues según arguye: «manjar tan suave / de una vez no se me acabe» (vv. 1673-1674). Entretanto, su criado Tello le habla de

su entrevista con doña Inés —a la que acudió fingiendo ser profesor de latín—, hasta que don Alonso interrumpe su relato para continuar con el goce de la lectura del papel:

ALONSO Espera, que leo
 otro poco, que el deseo
 me tiene fuera de mí.

(Lea.)

«Todo lo que dejastes ordenado se hizo; sólo no se hizo que viviese yo sin vos, porque no lo dejasteis ordenado». (vv.1685-1687*Carta*)

En ese punto del mensaje Tello bromea con su amo. Le presupone tal emoción interior que equipara su estado con el del éxtasis religioso: «¿Es aquí contemplación?» (v.1688). Y cuando el criado va a reanudar sus comentarios, estos, una vez más, quedan en suspenso:

ALONSO Espera, que ha mucho rato
 que no he mirado el papel.

(Lea.)

«Daos prisa a venir, para que sepáis cómo quedo cuando os partís y cómo estoy cuando volvéis». (vv. 1706-1707*Carta*)

Las anteriores líneas del mensaje van acompañadas de otra chanza por parte de Tello acerca del efecto que causa en su señor la lectura, efecto que ahora compara —eligiendo otro símil religioso— con los altos en el recorrido del vía crucis: «¿Hay otra estación aquí?» (v.1708). Tras este otro parón —que va demorando que conozcamos el contenido completo de la carta—, don Alonso lee las últimas líneas en las que ya, por fin, doña Inés solicita a su amado que vaya a las fiestas que se celebran en la ciudad:

ALONSO Perdonadme, manos bellas,

que leo el postrer renglón.

(Lea.)

«Dicen que viene el Rey a Medina, y dicen verdad, pues habéis de venir vos, que sois rey mío».

Acabóseme el papel.

TELLO Todo en el mundo se acaba.

ALONSO Poco dura el bien.

TELLO En fin,
le has leído por jornadas. (vv. 1726-1731)

Sin embargo, cuando parecía que don Alonso había terminado de leer el billete, Lope aun sorprende al público cuando el galán exclama: «Espera, que aquí a la margen / vienen dos o tres palabras» (vv. 1732-1733). Estas expresan una última petición que doña Inés hace a su amado: que en su cita don Alonso lleve una cinta como símbolo de su amor: «Poneos esa banda al cuello / ¡Ay, si yo fuera la banda!» (vv. 1734-1735).

El modo como don Alonso demora deliberadamente la lectura de la carta para recrearse en cada renglón es de una fuerza dramática y caracterizadora enorme, pues pone de relieve su apasionado comportamiento, el cual de alguna manera recuerda al de Calisto en *La Celestina*, aunque orientado por Lope de otra forma.

La fórmula que adopta el Fénix en *El caballero de Olmedo* es similar a la que vemos en *El acero de Madrid*, si bien en esta pieza, como el galán (Lisardo) ve imposible siquiera intentar acercarse a la dama, es ella (Belisa) quien, tras el enamoramiento a simple vista por parte de los dos jóvenes, toma la iniciativa de la declaración amorosa a través del mensaje escrito.

Primeramente, Belisa, escoltada por su temible y beata tía, y Lisardo protagonizan un cruce de miradas en un furtivo encuentro a la salida de un acto religioso oficiado durante la celebración de la Cruz de Mayo, festejo que Lope nuevamente escoge como marco ambiental para hacer coincidir a la pareja protagonista. Posteriormente Belisa se las apaña para pasar al criado de Lisardo (Beltrán) un billete que es una cita para verse y hablarse.

En cuanto el criado describe a su amo —extensamente, como en *El caballero de Olmedo*, pero de un tirón aquí— cómo se ha llevado a cabo la entrega, el galán lee el papel. En él, Belisa propone hacer ver que está enferma de opilaciones con objeto de que Lisardo busque un «médico amigo» (v.179) que le recomiende largos paseos al aire libre, los cuales los dos enamorados deberán aprovechar para reunirse, engañando así a «un padre tan receloso / y una tía tan mal intencionada» (vv. 177-178). Beltrán entonces fingirá ser el médico y Lisardo un estudiante en prácticas. Y por si acaso la envidiosa tía la acompaña durante los paseos, le encarga a Lisardo, como último remedio, que lleve «algún discreto amigo / [...] que con ella finja amores» (vv. 193-194), con la intención de que ellos —entretenida la vigilante tía— puedan charlar tranquilos.

Según vemos, los amantes deben ingeniárselas de mil maneras para poder charlar o estar juntos. Las dificultades a las que han de enfrentarse acostumbran a ir, además, *in crescendo* a lo largo de la comedia, por lo que estarán obligados a manejarse cada vez más hábilmente para alcanzar su propósito.

Una de esas dificultades suele ser a menudo el padre de la dama, que ha de velar por el honor y la hacienda de ella. Si los galanes son nobles con pocos bienes o de linaje inferior, los enamorados suelen tropezarse con su oposición, pues por lo general el padre ha previsto para su hija un matrimonio más provechoso. O simplemente ha dispuesto, con buena voluntad, aunque desatinadamente para la felicidad de ella, un candidato distinto. De ahí que otro contratiempo habitual sea la intromisión de pretendientes que, o bien los busca el padre (aunque también se le suelen presentar), o bien cortejan a la dama por su cuenta, sin la mediación de su progenitor.

Otros inconvenientes son los malentendidos ocasionados por diferentes circunstancias, los cuales suscitan la desesperación o los celos de los amantes.

Uno o varios de estos motivos, o incluso todos al mismo tiempo, desatarán situaciones de enredo en los que la interlocución epistolar seguirá desempeñando en múltiples ocasiones un papel fundamental.

En la tragicomedia de *El caballero de Olmedo* se da la circunstancia de que el personaje con el que el padre quiere casar a su hija Inés es un caballero noble que, por celos, acabará de manera traicionera con la vida del protagonista, don

Alonso. La inclinación de Inés hacia este y el desprecio hacia don Rodrigo — el pretendiente homicida— se refuerza mediante algunos gestos significativos que tienen que ver precisamente con la carta: Inés besa la carta de don Alonso («Bésola de porte y leo», v. 1513), pero quiere romper la que piensa que ha estado en manos de don Rodrigo («Presto romperé el papel, / que quiero vengarme en él / de que ha dormido en mi pecho», vv. 748-750). El rival aborrecido, por su lado, desea obtener una carta escrita por Inés que guarda la alcahueta Fabia y que sospecha que no es la nota de la colada (de la ropa), como le quieren hacer ver: «Amiga, ¿queréis ferirme / ese papel, y la paga / fiad de mí, por tener / de aquellas manos ingratas/letra siquiera en las mías?» (vv. 445-449). El posterior comentario de Fabia ratifica la importancia del contenido de ese billete: «¡En verdad que negociara / muy bien si os diera el papel!» (vv. 450.451).

En lo que hace referencia a Fabia, hay que decir que la voluntad de la alcahueta —aunque siempre interesada— es la de favorecer a los amantes, a don Alonso y a doña Inés, no al rival celoso. Así queda reflejado en estas palabras que dirige a don Alonso cuando hablan de la carta que este ha escrito a Inés: «Muestra el papel, que primero / le tengo que aderezar» (vv. 195-196), donde se entiende que quiere aplicarle al papel alguno de sus embrujos para que la relación llegue a buen puerto. En cualquier caso, este personaje — inusual en el teatro de Lope— será, en paralelo con los criados, uno de los mensajeros de las cartas que se escriben los amantes a escondidas tanto del padre como de don Rodrigo.

En *El acero de Madrid*, el galán es de sangre ilustre pero pobre. La relación de los jóvenes protagonistas pelagra cuando el padre, sospechando de ellos, promete a la hija con su primo. La tía será quien —mudada su postura inicial respecto a los sentimientos de su sobrina— avisará con una carta de este contratiempo a Riselo, el amigo de Lisardo que finge amores con la tía. La carta la entrega el criado Beltrán:

BELTRÁN	Este papel traigo.
LISARDO	Muestra.
BELTRÁN	No es para ti, que Leonor me lo dio para Riselo.
RISELO	De Teodora, ¡buen consuelo!

y mil gracias os envío.

Que como me ha de matar
de vuestra ausencia el dolor,
mientras más pena, señor,
más me queréis obligar.

¡Oh, qué bien he conocido,
mi bien, lo que tengo en vos,
sabiendo también los dos,
lo que vos me habéis debido!

No quiero yo que no os vais,
mas no sea tan aprisa,
que aún no está casada Elisa,
a quien vos decís que amáis.

Hacedme merced, mis ojos,
que nos veamos primero,
que con vos descansar quiero
de tantas penas y enojos.

Esta noche habrá lugar.

Vuestra Elisa, aunque me maten.» (vv. 1252-1277)

A partir de la lectura de esta carta, la acción se enredará gracias a los vaivenes del galán, que siempre está a punto de irse, pero nunca se va. Y de la evolución de Elisa, que está cada vez más centrada en recuperar a su amado que en obedecer al padre.

Es interesante poner de relieve, aunque sea brevemente, las agudas comparaciones o metáforas a las que se presta el papel —en este caso de las cartas de tema amoroso— en una mente tan brillante como la de Lope. Lo acabamos de comprobar en *El ausente en el lugar*. Pero del mismo modo lo observamos también, por poner otro ejemplo, en *El Acero de Madrid*, donde antes de dar el billete, el criado gracioso —que tiene extensas intervenciones en esta comedia, al igual que el criado Tello en *El caballero de Olmedo*— asimila el valor de la carta con el de los diamantes. Por otro lado, cuando su amo Lisardo le ofrece a cambio de la carta ropa interior nueva, responde: «¡Oh, papel, que has hecho más / que un molino de papel!» (vv. 139-140), en alusión a los molinos que fabricaban la pasta del papel con trozos de tela. El criado elogia la carta porque

con ella logra convertir todas sus ropas viejas en nuevas sin necesidad de un molino. Lisardo, por su lado, asemeja la blancura del papel, que le llega en el interior de un guante, con la mano de su amada: «¿qué mucho que en él / venga el papel que me envía, / pues allá también cubría / una mano de papel?» (vv. 153-156).

Estas son tan solo una muestra de las muchas comparaciones o metáforas que encontramos entre todo el *corpus* de comedias de Lope. De todas formas, de aquí en adelante iremos descubriendo algunas más.

4.2.4.2. Los intermediarios

4.2.4.2.1. Los *criados*

*Esconda las cartas graciosamente por el pescuezo
y sale el Rey y doña Elvira*

(*El hidalgo Bencerraje*, v. 1291Acot,)

Entre los intermediarios —o como se decía en la época, «terceros»⁵⁷— sobresalen, por su frecuencia en el ejercicio de esta actividad, los criados (como en *El caballero del Sacramento*, *Los tres diamantes*, *El perro del hortelano*, *El cuerdo en su casa*, *Los ponces de Barcelona*, *El caballero de Olmedo*, *El hijo de Reduán*, *La hermosa Ester* o *La dama boba* encontramos algunos ejemplos), los pajes (en *El hijo de Reduán*, por ejemplo) o los lacayos (por ejemplo, en *La ocasión perdida* o en *El casamiento en la muerte*). Estos personajes, cuando son del sexo masculino, acostumbran a tener, además, los rasgos del *gracioso*.

Sea como fuere, todos ellos son fieles servidores de sus amos —aunque a veces puedan ser también poco respetuosos con ellos— y suelen desempeñar distintas funciones, como pueden ser la de consejero, acompañante o recadero.

⁵⁷ Lope usa este término en alguna ocasión (por ejemplo, en *Amor secreto hasta celos*, vv. 1605-1606)

Esta última tarea es la que explica que sean sobre todo estos personajes los que ejerzan de mensajeros de las cartas que desean enviar sus señores.

En numerosas escenas la salida al estrado de un criado tiene justamente esa misión: entregar una carta al destinatario de la misma, quien por lo común está en compañía de otros personajes (por ejemplo en *Los porceles de Murcia*, *Los embustes de Fabia*, *El amigo por fuerza*, *La malcasada*, *El cuerdo en su casa*, *El caballero de Olmedo* o *El despertar a quien duerme*); aun cuando en muchos casos para el avance de la trama interesa que, por el contrario, estén solos (por ejemplo, en *La fe rompida*, *El acero de Madrid*, *El castigo del discreto* o *La dama boba*).

En *La fe rompida*, uno de los ejemplos citados, es un criado de la persona a la que va consignada el mensaje quien, en el segundo acto, entra en escena con el papel. El criado, de nombre Celio, aguarda a que se retire el duque Floriberto para dar la carta a su señor, el rey Felisardo:

Váyase el Duque

Entre Celio

CELIO	Deseaba que se fuese para darte este papel.
FELISARDO	¿Qué importaba que te viese?
CELIO	Es malicioso y por él puede ser que algo entendiese.
FELISARDO	¡Oh, letras de aquella mano, imprimid en esta boca aquel sello soberano! (vv. 1306Acot-1314)

El papel es de la hermana de Floriberto, Lisarda. Su contenido nos hace entender la precaución y las precedentes advertencias de Celio —si bien la carta por lo demás es muy convencional y lo relevante es el pasaje anterior, en donde los personajes hablan de la carta—:

Lee

“De vuestro amor estoy loca,

como de celos mi hermano.

Venid esta noche a verme,
que tengo que hablar con vos,
mientras está fuera o duerme,
y guárdeos mil años Dios,
que es el bien que puede hacerme.”

¿Celio? ¿Celio?

CELIO ¿Señor?

¡Parte,

di que me den de vestir! (vv. 1314*Acot*-1323)

En otras comedias o pasajes es el criado del autor de la epístola quien aparece ante el público con el papel para entregárselo a su destinatario y charlar con él. Es el caso, por ejemplo, de *El amigo por fuerza*, donde en el primer acto, Hortensio, guardadamas de Lucinda y que actúa de viejo gracioso, llega a casa del conde Astolfo —quien se encuentra en ese instante conversación con su hermana— para darle un billete de Lucinda:

Clarino entre

CLARINO Hortensio te viene a hablar.

ASTOLFO ¿El nombre te aseguró?

Di que entre.

LISAURA Entrareme yo.

Entra Hortensio

HORTENSIO A solas te quiero hablar.

ASTOLFO No os vais, Lisaura.

HORTENSIO Señora,
no os vais por mí, que antes quiero
besaros las manos.

LISAURA Muero
por hablar con vos una hora.

HORTENSIO Leed, Conde, este papel,
y, en tanto, hablaré con vos.

LISAURA ¿Estáis bueno?

HORTENSIO

Sí, por Dios.

Lee el Conde

ASTOLFO ¡Cielos, qué me escribe en él!

LISAURA ¿Qué hay en palacio? (vv. 620Acot-633)

Y, por supuesto, en algunas piezas teatrales contamos con los dos criados operando de intermediarios, pues sucede que el lacayo del autor de la misiva se la da al criado del destinatario, con el encargo de que la transfiera después a su amo o señora. Así ocurre, por ejemplo, en *La malcasada*, *El castigo del discreto* o *los embustes de Fabia*.

En *La malcasada*, sin embargo, aunque tenemos la certeza de que la carta pasa por las manos de los dos sirvientes, solo vemos a uno: la criada que sale ante el público con el papel explicitando a su señora quién lo ha traído. Ello se debe a que en estos episodios no es preciso —argumentalmente hablando— que el primer criado emprenda un coloquio con el destinatario (como vimos en la comedia anterior) o con otro sirviente (como ocurre en *Los embustes de Fabia*):

Sale Isabel, criada

ISABEL Un criado de don Juan,
aquel gallardo mancebo,
galán en la corte nuevo
y tuyo nuevo galán,
aqueste papel me ha dado (vv. 483Acot-488)

En los versos siguientes Lucrecia va leyendo a intervalos y en voz alta la carta en presencia de su madre, Feliciana. Y, un poco más adelante, se reproduce la situación anterior: una criada sale con un nuevo papel para Lucrecia. Esta vez lo ha traído un criado de Lisardo, otro de los galanes que pretende a Lucrecia:

Sale Lidia, criada

LIDIA Aquí ha llegado un criado,
de Lisardo.

FELICIANA ¿Quién?

 Un hombre
que, replicando a este nombre,
me dijo que era un letrado,
y me ha dado este papel. (vv. 535Acot-540)

En *Los embustes de Fabia* tenemos un ejemplo donde los dos criados interactúan. La comedia arranca justamente con una charla entre ambos. Fabricio, criado de Vitelo, ha ido a casa de Fabia y, entre celos y requiebros a la criada de esta, Camila, le da un billete para su señora, de parte de su amo, apuntándole que deberán verse más tarde para intercambiar la contestación de Fabia:

FABRICIO Toma ese papel, y adiós.

CAMILA ¿Cúyo?

FABRICIO De Vitelio es.

 Cobra respuesta, y después
nos hablaremos los dos. (vv. 77-80)

Las acciones entrelazadas de las parejas de amos y criados no son raras en el quehacer teatral del Fénix. La trama amorosa principal de la dama y el galán en ocasiones corre paralela o se complementa con otra secundaria protagonizada por sus criados. La relación de estos, sin embargo, es más sensual y práctica, menos idealizada que la de sus señores. Y aunque también se escriben cartas —Marcela, criada de cámara en *El perro del hortelano* es una muestra—, no acostumbran a requerir de los adornos o sutilezas a las que tan bien se presta para el flirteo el intercambio epistolar, ni suelen tener el inconveniente de la separación física o la oposición de un tercero del que hay que guardarse. Como consecuencia de todo ello —de evidente y destacable importancia sociológica—, no emplean tan a menudo el auxilio del mensaje escrito para que culmine el proceso amoroso.

Pero regresando a su labor como intermediarios, hay que señalar que se repiten, de otro lado, los casos en que los criados o lacayos llevan un papel a su destinatario y aguardan ante el espectador a que este prepare la contestación. En

a Rugero, tu señor?
 PEROTE (Sin duda le tiene amor.)
 No habrá cometa que parta
 con mayor velocidad.
 ESTELA ¿Sabes dónde está?
 PEROTE Yo sé
 que le hallaré de tu fe,
 de tu amor, de tu lealtad.
 ESTELA Ven, sabrás mi pensamiento.
 Pero advierte, que has de ir
 como cartero.
 PEROTE El vivir
 me importa. Iré con el viento,
 con aderezos famosos
 de correo estafetil.
 ESTELA Industria tienes sutil.
 PEROTE Dineros serán forzosos,
 que el pie es de los que caminan.
 ESTALA Ven por la carta y dinero. (v. 1735-1754)

Una vez Rugero lee la carta de la princesa envía a Perote de nuevo a la ciudad de Barcelona con la contestación:

Sale PEROTE

ESTELA [...]

¿Diste mi carta a aquel hombre?

PEROTE ¿Cómo merece ese nombre,

ni tanta fe, tanto olvido?

Tu carta le di, y es ésta

la respuesta. (vv. 2096Acof-2106)

El papel hace saber a Estela el plan que ha ideado Rugero para burlar el ardid del conde Anselmo, así como el amor que siente su primo hacia ella:

Carta

«Cuando recibí tu carta, me estaba persuadiendo la Reina de Sicilia, a quien en figura de embajador le pedía favor para cobrar mi estado, que Rugero se casase con ella. Yo le dije que se lo escribiría, y así te suplico que me envíes un caballero de quien fíes, que diga que es Rugero de Moncada, para que con este engaño nos favorezca; que, después de tomada la posesión, ésta tendrá por bien de volverse, y tú serás mi esposa, porque, de no serlo, más quiero perder el estado y vida.

Rugero»

(v. 2124 *Carta*)

A pesar de que el primer mensaje no se lee, aunque deducimos su contenido, da pie a este otro del que sí se da a conocer el texto. Por tanto, ambos papeles son importantes para que la trama —amorosa y política— de esta comedia palatina marche hacia su desenlace, pues en ellos Rugero y Estela reafirman sus sentimientos amorosos, toda vez que la pareja notifica al público los pasos que va dando el conde Anselmo contra Rugero y las actuaciones que este piensa llevar a cabo para contrarrestar las malas acciones de su tío.

El castigo del discreto justamente se inicia con la irrupción en las tablas de un criado, Pinabel, con un papel que es una respuesta a una carta previa que no se leíó al público. El mecanismo que utiliza nuestro dramaturgo para iniciar el diálogo en el que se hace entrega de la réplica es el mismo que en *El despertar a quien duerme*: el autor de la carta previa, en este caso Ricardo, pregunta al criado si dio el papel:

Salen Ricardo y Pinabel

RICARDO ¿Que osaste dar el papel?

PINABEL Pues ¿qué muralla asaltaba?

 ¿Qué contradique pasaba? (vv. 1-3)

En esta comedia, sin embargo, a diferencia de la obra anterior, Ricardo no esperaba un mensaje de vuelta y evidencia su sorpresa ante este suceso:

PINABEL

Respuesta.

papel, en el instante en que llega Mondragón, Leonardo no se encuentra en su domicilio:

MONDRAGÓN ¿Está en casa?

ELVIRA (¡Por mi vida, [Ap.]
que estoy por encaminalle
en casa de Antona!)

LEONOR ¿Qué quieres?

MONDRAGÓN No es cosa para mujeres.
Volveré cuando le halle.

ELVIRA Volved acá. ¿Qué quieres? (vv. 1242-1244)

Una vez entra en discusión con las damas, Mondragón simula que el papel es un listado de libros que quiere ofrecer a don Leonardo por si este los quiere comprar. En su representación de vendedor, el criado adecúa su lenguaje convenientemente, sin perder por ello las características propias del gracioso:

MONDRAGÓN Traigo de todo el Derecho
libros; si son de provecho.
Oldrados, Bártulos, Baldos,
esta lista le daréis:
hay Odofredos y Dinos,
Oldrados, Bártulos, Baldos,
Paulos, Castrenses, Ubaldos,
Albericos y Aretinos,
Decios, Jasones, Rosatos,
Curcios, Decios, Amodeos,
Fulgosios, Ripas, Budeos,
Tiraquelos, Purpuratos
y otros mil.

LEONOR (¡Qué lindo necio!)

MONDRAGÓN Si los quisiere comprar,
yo le volveré a buscar,
y darélos en buen precio. (vv. 1248-1262)

Si bien ama y criada recelan de los libros en general, al fin Elvira, que ha reparado en que el papel no es para su marido, lo abre y «medio turbada» (v. 1286Acot) lo lee:

«Siete años de servirte,
¿aún no merecen verte
piadosa sólo un hora?
No eres lo que pareces,
porque pareces ángel,
y el corazón que tienes
más es que de leones,
y que tigres crueles.
¿Cuándo, señora mía,
darás lugar que lleguen
mis suspiros de fuego
a deshacer tu nieve?
¿Cuándo querrás oírme,
y que su mal te cuente
el alma que te adora
y que por ti padece?
¿Cuándo, pues en tu casa
vives con tantas leyes
[...]
el premio que merecen?
No son tus verdes años
para que los emplees
en sierras tan heladas,
sino en jardines verdes.
Si hoy me das licencia,
con ánimo valiente
pondré por ti mi vida
o esperaré la muerte.»

(Acaba de leer DOÑA ELVIRA.) (vv. 1287-1314Acot)

Al descubrir Leonor que la misiva es una declaración de amor, lanza entonces la siguiente pregunta retórica a Elvira sobre Mondragón: «¿Y el bellacón transformado / en figura de librero?» (vv. 1319-1320).

En definitiva, la ocurrencia de que el criado se haga pasar por un estudiante que desea suministrar libros a Leonardo remedia que Elvira se niegue a tomar el papel. Incluso da pie a Lope a que tanto los dos criados como Elvira deslicen juicios sagaces y guasones acerca de los libros, todo ello para regocijo de los concurrentes al teatro.

En la tragicomedia de *El caballero de Olmedo*, con el propósito de retrasar el enlace propuesto por el padre, Inés engaña a su progenitor diciéndole que quiere tomar los hábitos. Acto seguido este dispone que en tal caso necesitará un maestro de canto y de latín. Este pormenor es el que inclina a Tello, criado de don Alonso, a proponer a este que él puede hacerse pasar por profesor de latín, pues así podrá entrar y salir con libertad de casa de doña Inés y hacer de mensajero de las cartas de amor que se quiere seguir escribiendo la pareja (Inés y don Alonso):

TELLO	Pues ha de leer latín, ¿no será fácil que pueda ser yo quien venga a enseñarla? ¡Y verás con qué destreza la enseño a leer tus cartas!
ALONSO	¡Qué bien mi remedio piensas! (vv. 1283-1288)

En ese mismo acto segundo, un poco más adelante, Tello, efectivamente, sale a escena con un atuendo de «gorrón» (*Sale TELLO, de gorrón, 1462Acot*) para dar a Inés una carta con noticias de don Alonso.⁵⁸ Esto es, Tello se transforma en un estudiante pobre, con conocimientos de latín, dispuesto a dar clases a doña Inés. Coyuntura que el criado aprovecha para recoger la contestación que ha redactado Inés —que es la que se lee al público—, en la que

⁵⁸ Como aclaran I. Arellano y J. M. Escudero, en su edición de *El caballero de Olmedo* (Espasa, Madrid, 1998), acerca del significado de «gorrón»: «Tello va vestido de estudiante gorrón, de capa y gorra. Eran los estudiantes pobres que solían servir de criados a los ricos mientras estudiaban» (p. 144).

esta le adjunta a don Alonso una banda que ha de ponerse al cuello en las justas que se celebran en Medina.

Por último, no podemos dejar de mencionar, por la peculiaridad del personaje que hace de mensajero de un par de cartas, la obra *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, «una de las primeras comedias españolas sobre la colonización de América» (Castells 2000:386), acerca de la que hay, por cierto, abundante bibliografía. En ella el sirviente que ejerce de cartero es un indio, produciéndose dos curiosas escenas por la relación que tiene el indígena con el papel y con la escritura.⁵⁹

La obra narra el viaje de Cristóbal Colón y su hermano Bartolomé a las Indias, en cuya tripulación se encuentra Fray Buyl, que tiene como misión evangelizar el Nuevo Mundo. La primera tierra a la que llegan, luego de una larga travesía llena de vicisitudes, es la isla antillana de Guanahamí, donde convivirán un tiempo con sus pobladores. En el acto tercero, Pinzón, marinero de la expedición española, entrega a uno de los indios de la isla, llamado Auté, una carta y una cesta con naranjas traídas de Valencia y Sevilla para que se las dé a Fray Buyl, quien se halla en esos momentos en Haití. El problema es que durante el camino Auté no puede vencer las ganas de probar la mercancía que acompaña al mensaje, una fruta inexistente en aquellas latitudes. Cuando el fraile recibe y lee la carta que le manda Pinzón se percata de que le faltan cuatro de las doce naranjas que, según dice el papel, éste le envía:

FRAY BUYL	« [...] Doce naranjas te envió de dos docenas». ¡A ver! Aquéstas doce han de ser. ¿Cómo es aquesto, hijo mío? Las cuatro faltan aquí.
AUTÉ	¿Quién te lo dice?
FRAY BUYL	El papel [...]
FRAY BUYL	¿Comístelas?
AUTÉ	Sí

⁵⁹ Canonica [2015], en su artículo sobre los «Usos y funciones de la carta en el teatro del Siglo de Oro», dedica unas páginas a las cartas que aparecen en la obra.

FRAY BUYL

¿Sí?

AUTÉ

Sí (vv. 2338-2345)

Con tal proceder Lope revela al público, de manera ingeniosa y humorística, que Auté desconoce la escritura. La risa se produce por la ingenuidad infantil —y quizás un tanto irreal— del indígena, quien maravillado atribuye al papel cualidades humanas: «¡Por el sol, que el papel habla!» (v. 2326); «Bien digo yo que éste [el fraile] es dios / y que hace hablar a quien quiere» (vv. 2334-2335). Auté cree que el papel le ha delatado y que, por tanto, es un «traidor» (v. 2352): «¿Calláis cuando lo comía [a las naranjas se refiere] / y habláis cuando acá las doy?» (vv. 2354-2355), le recrimina sorprendido.

A pesar de las advertencias que Fray Buyl le lanza a Auté por lo ocurrido con las naranjas, una situación análoga se origina con un tarro con doce aceitunas que, junto a una segunda carta, Pinzón remite al religioso. Eso sí, ahora el indio tendrá la cautela de esconderse de «este diablo o papel» (v. 2447) mientras se lleva a la boca cuatro piezas de esta fruta «estraña» (v. 2443) de «alma tan dura» (v. 2459) que, por «gusto y curiosidad» (v. 2469), se muere por comer. El público, que en esta ocasión ha presenciado la hilarante escena, es de suponer que espera con una sonrisa la reacción que tendrá Auté en el instante en que Fray Buyl, al leer este segundo documento, eche en falta algunas aceitunas:

FRAY BUYL ¿Traes papel?

AUTÉ

Éste que ves.

(Ahora no diréis nada.)

Lea

FRAY BUYL «La canoa va aprestada
Para que la vuelta des.
Dice nuestro general
que vengan contigo aquí
todos los indios de Haití...»

AUTÉ

(No me ha sucedido mal.

De la fruta no le avisa
como no la vio comer.)

Vuelva a leer

FRAY BUYL «...que en Guanahamí puede ser
que oigan todos juntos misa».

AUTÉ Aun no ha acabado de hablar;
alguna cosa recelo.

Vuelva a leer

FRAY BUYL «Y por hace lo que suelo,
en ese estéril lugar
para que hagas colación,
doce aceitunas te envío».

Muestra, a ver. ¿Qué desvarío
te ha dado tal turbación?

¡Cómo! ¿Cuatro te has comido?

AUTÉ (¿Que aun lo vio estando tapado?)

Como en el agua han estado,
hanse deshecho y podrido,
y echélas, buen padre, a mal
por no dañar las que quedan.

FRAY BUYL Cuando tus yerros excedan,
te daré castigo igual.

Esto ya sé lo que ha sido.

AUTÉ No más fiar de papel. (vv. 2482-2511)

Los soliloquios y los comentarios que el indígena intercala —mediante los «apartes» o el diálogo— cuando Fray Buyl lee las misivas ponen de relieve la diferencia cultural que media entre los amerindios y los españoles, al mismo tiempo que caracterizan indirectamente al personaje de Auté. De esta forma, Lope lo presenta como un salvaje diligente y noble que, como si fuese un niño, pide perdón a Fray Buyl por haber cometido una pequeña glotonería. Pero también como un pícaro, como un gracioso que maldice muy expresivamente al «dichoso» papel.

Según se aprecia, pues, en esta pieza, el mensajero que trae el dramaturgo al escenario cobra una particular notoriedad por su conducta frente al

papel, un elemento totalmente desconocido para él. Así, las dos cartas, meramente informativas, colocadas en las manos del indígena, y en semejante contexto, terminan adquiriendo por obra y gracia de Lope una función esencialmente cómica.

4.2.5. *A modo de conclusión*

En definitiva, una carta, un papel físico en escena, siempre persigue el efecto de generar gran expectación entre el público. Por otro lado, su aparición (a veces al comienzo mismo de la obra) puede tener lugar de muy variadas maneras. La más corriente es que sea de la mano de algún personaje: sea su autor, su destinatario (que sale al estrado leyéndola o comentándola con otras personas) o quien hace de mensajero o intermediario en un momento dado.

Fuera de esto, las posibilidades son múltiples, y Lope supo aprovecharse de ello mostrando un amplio abanico que logra cuanto menos amenizar la función. Así, se muestran papeles que se guardaban en alguna parte del cuerpo o de la indumentaria de alguien (el pecho o la faltriquera, por ejemplo), dentro de un cofre, unas alforjas o un zurrón. De allí los sacará su destinatario en el momento oportuno; los descubrirán o cogerán otros, quebrantando al leerlos su privacidad; o un criado sin querer los mezclará y los entregará a las personas menos adecuadas. Todo ello en beneficio del enredo o del avance de la trama de la comedia.

El papel puede incluso aparecer pegado a una puerta por ser un anuncio. O puede echarse a un tablado, a los pies de alguien o estar escondido debajo de un plato. También puede dejarse en la puerta de un hospital de peregrinos con un niño envuelto en una tela. En estos cuatro últimos casos los mensajes son anónimos, pues no importa, o no importa tanto, quiénes son sus autores sino su contenido, el cual normalmente tiene que ver con una advertencia o con una noticia injuriosa; de ahí que surjan de este modo ante los espectadores. Algo similar sucede con el papel sin firma y de alcance público (aquí como portador de

una buena nueva para todos los habitantes de Nápoles) que por arte de magia llega al palacio real en el pico de un águila en *El ganso de oro*.

Los papeles pueden asimismo presentarse a los espectadores acompañados de una caja con joyas y otros regalos que pertenecen a una dama. No es infrecuente tampoco que una carta de amor vaya con un retrato, una cinta, una banda o unos cabellos, prendas que los enamorados acostumbran a darse como recuerdo. Y que devuelven, queman o rompen cuando ponen fin a la relación. Este es un modo eficaz de dramatizar el amor o el desamor de la pareja.

Esos mismos amantes, cuando han de hacer llegar un papel amoroso al otro salvaguardándose de miradas ajenas (el padre o un familiar con autoridad, por ejemplo) han de ingeniárselas de mil maneras. Una de ellas es meterlo dentro de otro objeto. Lope en estas ocasiones, para deleite del público, hace de nuevo acopio de una gran inventiva: un guante (que se deja caer a propósito mientras se pasea), un abanico (que un criado simula vender vestido de buhonero) o una canastilla (que cuelga del brazo de una vendedora con aires celestinescos) que contiene diferentes afeites: jabones y demás.

Otros utensilios escénicos que Lope vincula a la carta son la flecha y la lanza. Al ser armas propias de la época Antigua, contribuyen a ilustrarla, toda vez que son útiles para arrojar el mensaje a sitios inaccesible para el galán o la dama enamorada (una torre o el interior de una ciudad amurallada). Tampoco falta la espada, unida a contiendas bélicas: en *El rey sin reino*, en una de esas batallas en defensa de territorios cristianos atacados, que tanto recreó Lope, un capitán turco con ánimo de venganza la levanta con un documento (unas paces firmadas que la otra parte incumple) clavado en la punta.

Más recurrente es, no obstante, un papel traspasado por una daga: se trata de otra imagen plástica de la que sin duda el Fénix se vale, por su poderoso efecto visual y gran carga trágica, en los momentos en los que un personaje desea vengarse por un desengaño amoroso o porque descubre un plan criminal contra él. El contenido del escrito (unas escrituras matrimoniales que aparentemente se quebrantan o unas instrucciones perversas) determina y refiere la causa de la revancha. Pero la carta aún puede salir junto a una llave con la que

acceder a los aposentos de la reina con la intención de asesinarla, según ordena el escrito.

Otros accesorios que llenan el escenario y que pueden disponer los mismos actores sobre la tarima (cuando la escena tiene lugar en una casa, normalmente lo hace un criado o una dama de compañía a petición de sus señores) tienen que ver con el oficio de escribir. Estos enseres son: *recado para escribir*, una *escribanía*, un *bufete*, *tinta*, *papel* o una *pluma*. Alguna acotación incluso advierte de cómo ha de colocarse el escribiente (de espaldas al auditorio para no distraer), quien en ciertas situaciones precisa también una almohada sobre la cual apoyarse. De este modo, de ejercicio de escribir, como experiencia cotidiana, y dada la cantidad de papeles que aparecen en todo el teatro áureo, queda integrado en el espectáculo dramático. El escenario, sin embargo, nunca queda en silencio ya que o bien el personaje no se encuentra solo cuando escribe o bien se acercan al lugar otras personas dialogando o monologando.

Si entramos en detalles, en los ejemplos que hemos manejado el hecho de escribir a la vista del público permite que comparezca por sorpresa la persona a quien va destinada o hace alusión la carta (el amante o el marido que se creía en otro lugar), quien insiste en leer el papel, creando situaciones embarazosas o de enredo. En esas circunstancias, la excusa del autor de la carta suele ser que se está probando la pluma, que se escribe a los padres o que es la lista para la lavandera. La táctica de escribir sobre el escenario es igualmente eficaz para denotar los nervios de quien coge la pluma al revés para suplicar ayuda por su condena a muerte. También como treta para dar celos al marido ausente o a la dama a la que se ama; para fingir públicamente, con un disparatado contenido, locura ante un complot político; o para evidenciar la humildad del héroe-protagonista cuando el rey le pide que escriba en una hoja en blanco lo que desea que le proporcione como recompensa por sus servicios. En otras situaciones, el pudor, la discreción o el miedo de algunos personajes por manifestar su malestar al padre, al marido, o abrirse a la declaración amorosa les imposibilita dirigirse verbalmente a ellos y eligen hacerlo por escrito. El procedimiento ayuda a Lope a representar el conflicto y alargar la inquietud del pasaje con objeto de favorecer el interés del auditorio.

En todo caso, lo reseñable de la carta que se escribe a los ojos de la gente es que, por el hecho mismo de elevarse a las tablas, tiene una gran fuerza en el impulso de la acción dramática, por lo que explica, la información que custodia o lo que genera. Esta es la causa de que Lope decide darle al ejercicio de transcribir un papel su cabida en el espacio escénico.

Otra estrategia que el Fénix explota con verdadera imaginación son los avatares a los que se expone la carta desde su misma escritura: destrozamiento del papel (lo que no impide que se pueda leer lo primordial del mensaje), usurpación y lectura no autorizada, trueque de una o más cartas y tergiversación o interpretación errónea de su contenido. A veces de forma accidental y otras de manera deliberada. Sea como fuere, esas eventualidades contribuyen poderosamente a la intriga, el enredo o la caracterización (como sucedía en *La dama boba* o en *El duque de Viseo*, por ejemplo) de los personajes.

Por lo demás, una carta que el destinatario recibe en buen estado, pero rompe (a veces habiendo leído solo el sobrescrito), es asimismo una buena manera de escenificar la ira, los celos o el desinterés hacia el autor de la misiva, no tanto por lo que dice o se presupone que dice el escrito (que no le es novedoso cuando es carta de amores ni sorpresivo cuando reafirma la mala conducta del marido) sino por episodios que tuvieron lugar con anterioridad.

En lo tocante a quienes intervienen en el intercambio epistolar, hay que decir que el sinfín de temas que puede tratar una carta (mayormente relacionados con el amor en el caso de Lope, seguidos de los noticiosos y políticos; aunque también hay cartas que son peticiones al rey o de índole familiar), así como la pluralidad de fines que persigue, hace que cualquier persona sea susceptible de participar en él como emisor, receptor o intermediario. Partiendo de esta premisa y, teniendo en cuenta que los personajes de una obra se ajustan al género que Lope cultiva en ese instante (pastoril, mitológico, picaresco, histórico, etc.), entre quienes las escriben o reciben podemos encontrar: desde héroes legendarios, magos, navegantes famosos, papas, reyes, virreyes, sultanes, emperadores, príncipes, infantas, condes, duques, marqueses, senadores, capitanes, cardenales, frailes o porteros del rey hasta labradores, secretarios, licenciados,

estudiantes, moros, godos, mercaderes, villanos, molineros, barqueros, criados, lacayos y pastores.

La entrega, según vimos, la puede hacer el mismo autor de la misiva o algún personaje que en una situación dada haga de mensajero (hombres relevantes como Hernán Díaz o alcahuetas, jardineros, capitanes, soldados, secretarios, un vizcaíno, un moro, un pastor, un pintor, un villano, etc.). Un caso peculiar es el del indígena americano que hace de correo del marinero Pinzón en *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, quien por su desconocimiento del papel pone de relieve la diferencia cultural entre ambos y suscita comicidad. Si bien más atípico es que el emisario sea un águila real, aunque no debe extrañarnos si estamos en una comedia pastoril con tintes mágicos, como es el caso de la ya mencionada comedia de *El ganso de oro*.

No obstante, si reducimos la enumeración anterior a los personaje-tipo que con mayor frecuencia toman parte en la interlocución epistolar, habría que referirse a la dama, el galán, los criados y el rey. Los dos primeros principalmente por las ventajas que les proporciona la carta para el flirteo, la cita o el reencuentro. De algunas de ellas se puede decir que son verdaderos poemas de amor a la altura del virtuosismo de Lope para el verso: recordemos, por ejemplo, los sonetos de varias de las cartas de *El perro del Hortelano* o de *El caballero de Olmedo*. Los segundos, los criados, porque ayudarán a sus amos en su ir y venir de papeles, en su relación, entorpecida por malentendidos, por terceras personas, por las convenciones sociales o por varias de estos supuestos a la vez. Para ello los criados no dudarán en adoptar una actitud de disimulo o una identidad falsa si es necesario (de librero o de profesor de latín, por ejemplo) para poder hacer entrega del papel. La estrategia del engaño o del disfraz enriquece el espectáculo y será, por tanto, un resorte para agradar al público.

Por su parte, los monarcas (de los reinos de España o foráneos) están presentes en numerosas comedias como institución o como rey-hombre, de ahí que las cartas de autoría real sean también abundantes, sobre todo en los dramas de carácter histórico, por ello hemos creído conveniente estudiarlas en el siguiente apartado, que atiende al género y la carta.

Por último, comentar que minutos antes o durante el transcurso de la lectura de un papel (o tras ojear solamente la letra o la firma), los personajes sienten curiosidad, se turban, pierden el color, se desmayan, expresan sorpresa, miedo, rabia, celos, incertidumbre, alivio o felicidad. Es decir, les provocan sentimientos y, además, desmesurados, exagerados. Y estos harán palpitar a los espectadores. Consecuentemente, su lectura es una nueva ocasión para la tensión dramática. Cuando se realiza a intervalos hará que esta vaya además *in crescendo*. En algunos episodios, sin embargo, esa tensión se ira rebajando con las ocurrencias del criado.

Al hilo de su lectura, es necesario apuntar que la carta no únicamente suministra información por el mensaje que lleva implícito (a veces leído a medias o simplemente explicado) sino que puede inducir también a la reflexión en voz alta, al diálogo o a su tergiversación (caso de *La arcadia*) cuando se comentan o se leen para uno mismo y para otros. Y, por supuesto, una vez leída provoca movimiento, una acción del propio destinatario o de otros figurantes (a veces el mensaje es ya conocido por el espectador y lo que se busca es únicamente esa acción). Lope, en ese sentido, decide en cada oportunidad si es conveniente para la trama que se lea a solas (en solitario o secretamente) o si, por el contrario, se hace partícipe de su lectura a otros personajes.

5. EL GÉNERO Y LA CARTA

*La honra es vidrio. Un papel
diole aquel golpe pequeño;
más si el segundo no estorbo
¡qué presto diera en el suelo!*

(El castigo del discreto, vv. 2148-2151)

Las grandes modalidades en que se divide el teatro en la época de Lope —la tragicomedia, la tragedia y la comedia— han sido segmentados por la crítica posterior, atendiendo a un criterio práctico, en una variedad de géneros: los dramas históricos, los dramas palatinos, las comedias urbanas de capa y espada, las pastoriles, mitológicas, palatinas, novelescas, etc. Acerca de esta multiplicidad genérica, Joan Oleza aclara lo siguiente:

estos géneros eran perfectamente identificables por el espectador barroco, quien como el espectador moderno discernía el tipo de espectáculo al que deseaba asistir y lo discernía por lo menos al mismo nivel que discernía los representantes y tal vez con mayor relieve que al propio poeta, como parecen indicar los carteles supervivientes y los contratos de compañías.⁶⁰ [1994:240-241].

En los últimos veinte años del siglo XX se trabajó mucho en la cuestión de las modalidades genéricas y subgenéricas, con una tipología muy amplia que en gran medida se debe a Oleza [1986², 1994, 2009 y 2013], con modificaciones y

⁶⁰ Dentro de estos subgéneros, Oleza incluso hace otra subdivisión que incluiría lo que denomina microgéneros: «conjunto de obras que explora un mismo conflicto central, en un mismo nivel social de personajes, aunque sea desde los condicionamientos de distintos y aun contrapuestos géneros dramáticos». Entre ellos estarían los dramas de la honra del villano digno o labrador honrado, las comedias de bandoleros, las comedias genealógicas, los dramas del tiranicidio, los que plantean abusos de poder, etc. [1994:241].

apuntes de otros autores y que, en el caso de Lope, cristaliza en el modelo clasificatorio de ARTELOPE.⁶¹

Acogiéndonos a esas clasificaciones genéricas, y siguiendo la propuesta que hace Oleza —por su funcionalidad y buen planteamiento—, nos proponemos estudiar en este apartado las cartas y los subgéneros teatrales, sin olvidar —como explicamos en la Introducción— que esa clasificación no es algo propio del teatro de la época o que se percibiera exactamente así por parte de los dramaturgos y teóricos de aquel entonces (es decir, de una manera tan acotada o tan delimitada); sino que es una clasificación moderna que sistematiza una realidad que, a nuestro juicio, puede ser aceptada, pero también discutida. Hay que resaltar también que no siempre las diferencias genéricas tienen como resultado diferencias entre las cartas y su uso escénico.

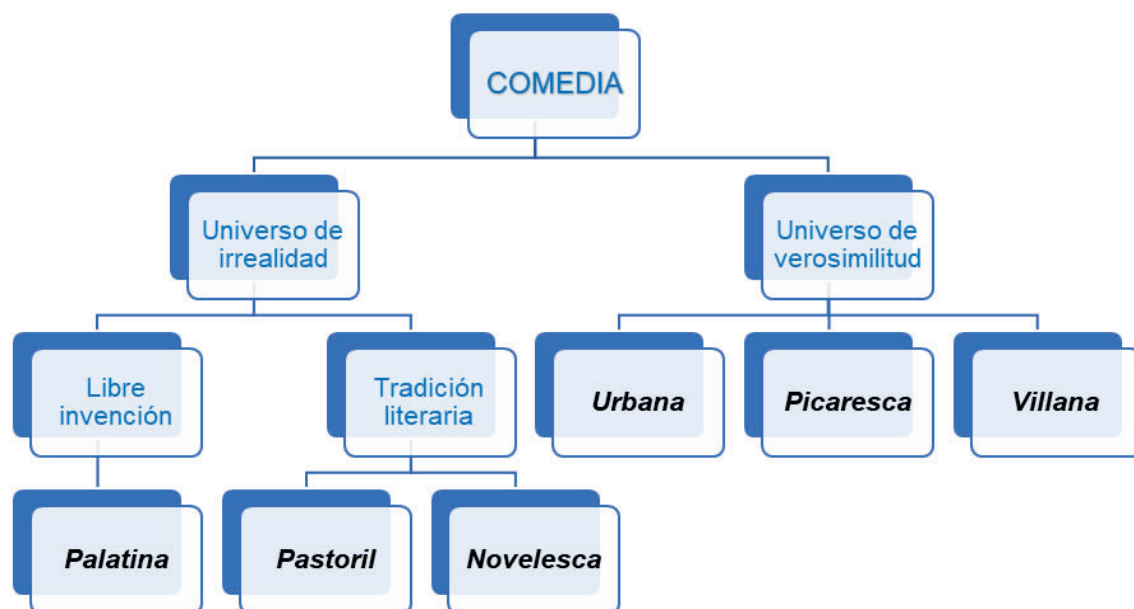
Se trataría, en definitiva, de observar qué tipo de cartas predominan en cada uno de estos subgéneros o, lo que es lo mismo, la relación entre las cartas y el género. Todo ello sabiendo de antemano que es posible que en un drama historial haya cartas de amores (*El caballero del Sacramento*) o en una comedia urbana una carta que produce una situación cómica (*La malcasada*), por poner unos ejemplos. Será importante asimismo determinar su función y si las cartas como desencadenantes fuertes de la acción están en todos los subgéneros o preferentemente en alguno en concreto. Es decir, si la carta como motor dramático es más propia de un género u otro. Analizaremos asimismo la forma del mensaje (si está en prosa o en verso), las partes que incluye, si se utilizan abreviaturas o si es un escrito equívoco.

En la base de datos de la biblioteca digital ARTELOPE que dirige Oleza,⁶² los macrogéneros de la comedia y el drama se desgajan en los subgéneros que ordenamos en este organigrama —resaltándolos en negrita y cursiva— pues, a

⁶¹ Como Antonucci [2013], por ejemplo. Para estudios de uno o varios géneros en concreto existe numerosa bibliografía. En las páginas dedicadas a la «Bibliografía secundaria» se encuentran listados los títulos que hemos consultado para este tema.

⁶² Oleza utiliza el término *drama* para referirse a la tragedia y la tragicomedia, pues a pesar de que es un término más instrumental que epocal le permite «reintegrar las funciones teatrales de la tragicomedia y de la tragedia en una sola, la función moralizadora, la que desempeña el lado más útil que deleitoso en el teatro de la época de Lope, sin por otra parte confundirlas, cosa que sucedería en el caso de extender el término tragicomedia sobre tragedias y tragicomedias» [1994:240].

pesar de que es una clasificación muy conocida, esto nos ayudará a una mejor y más rápida visualización:



En el «drama historial religioso», ARTELOPE aún distingue entre:

- «Antiguo Testamento»
- «Nuevo Testamento»
- «Hagiográfico y de leyenda» y
- «Contemporáneo».

Y en el «drama historial profano de hechos famosos públicos» entre:

- «Antigüedad»
- «Europa» y
- «España» (con hechos cuyo abanico abarca desde los godos hasta la colonización y conquista del Nuevo Mundo).

En resumen, los subgéneros que manejaremos en este apartado para el estudio de la carta serán: la comedia palatina, pastoril, novelesca, urbana, picaresca y villana. En cuanto al drama: el drama palatino, mitológico, caballeresco e historial.

Para ello, abordaremos en primer lugar la materia palatina (la comedia y el drama palatino), para seguir después con el drama historial y la comedia urbana, por ser los géneros que más frecuenta nuestro dramaturgo a largo de todas sus etapas creativas.

5.1. LA MATERIA PALATINA

*¡Fuera, que va la carta
volando al trono y la corte
donde no se paga porte
ni la justicia se aparta!*

(El cuerdo loco, vv. 1277-1280)

Como es sabido, en estas piezas dramáticas ambientadas en estancias palaciegas y casas nobles urbanas —por lo general espacios imaginarios o

distanciados de la geografía española y lejanos temporalmente o con pocas precisiones históricas— destacan los personajes de elevada extracción social, quienes conviven con otros que pertenecen a un estamento social más bajo, como pueden ser los criados, secretarios, campesinos, jardineros, pastores, labradores, etc. Ese contacto entre señores y subalternos conlleva que la acción puede trasladarse a exteriores rústicos, a lugares como el campo, el bosque, un huerto, el monte, un molino, poblados, aldeas, etc., dándose el contraste de corte y aldea, tópico habitual en la época. Estos personajes de extracción más humilde a menudo participarán de los asuntos amorosos de sus amos —enredándose la trama en equívocos y suplantaciones de personalidad—, ya que la temática sobre la que gira la materia palatina es sobre todo el amor (con implicaciones de honra conyugal, por ejemplo), además del poder o la política.

5.1.1. La temática amorosa: cartas de amor, de desamor, de ardid y de honra

La comedia *El molino* es un claro ejemplo, entre otros tantos, de esa contraposición entre la vida cortesana (teóricamente artificial y engañosa) y la vida de aldea (más atendida a lo que se supone que es la auténtica naturaleza humana); y es que en esta pieza el escenario va cambiando de palacio a los alrededores de este, concretamente al campo, cerca de un molino.

La obra comienza con los celos que ha provocado en el príncipe Arístipo ver cómo la duquesa Celia entrega un papel al conde Próspero. La carta no la leemos, pero su función es determinante, pues propicia el destierro del Conde. A partir de aquí, este se refugia en la casa de un molinero cuyas tierras pertenecen al príncipe; de este modo podrá ver a su amada Celia, amor que le es correspondido. Allí permanecerá haciéndose pasar por un aldeano, hasta que, tras muchas vicisitudes, todo se resuelve a su favor.

En muchas obras palatinas el héroe o heroína es expulsado de su estatus privilegiado, por providencias adversas, al comenzar la comedia —como venimos de ver en *El molino*—; sin embargo, en otras esto ocurre años antes de que se

emprenda la acción de la misma, como es el caso de la comedia *Los donaires de Matico* o *El secretario de sí mismo*, o de dramas como *El despertar a quien duerme* o *El animal de Hungría*, por ejemplo. En este segundo supuesto el protagonista crece en un entorno rural o pastoril, bajo una identidad superpuesta, estando al corriente o no de la verdadera. Sea como fuere, estos destierros muy a menudo tienen también como motor una historia de amor.

Así, en *Los donaires de Matico*, Rugero (hijo del rey de Navarra) se transformó voluntariamente, tiempo atrás, en el rústico Sancho a consecuencia de su amor por doña Juana (princesa de León, reino enfrentado al de Rugero), quien siguiendo los pasos de su amado se disfrazará de hombre, eligiendo el nombre de Matico.

La representación arranca queriendo el destino que, hallándose el conde de Barcelona en el bosque, Sancho lo salve de una serpiente enorme. La recompensa del Conde será querer transformarlo en cortesano y casarlo con su hija Rosimunda.

En el tercer acto Lope se servirá de una carta —escrita en redondillas— que Rugero-Sancho dirige a Rosimunda para que este le desvele su verdadera identidad y su amor por doña Juana-Matico:

Carta:

«Rosimunda,
por esta podrás saber
que en vida de mi mujer
no puedo admitir segunda.

Yo soy Rugero francés,
del rey de Navarra hijo...»

[...]

Prosigue la carta

«El desdén
de la que adoro me obliga
a que te deje y la siga;
perdona, si quieres bien.»

(vv. 2220-2235)

Otro papel, que únicamente se comenta y que Juana-Matico encuentra de forma fortuita en las alforjas del joven Belardo (caballero noble leonés que se ha disfrazado de paje para acompañarla), destapa el linaje del joven y sus motivaciones más íntimas: el amor que siempre ha sentido por la Infanta, por Juana. Belardo incluso acaba mostrando que es el hijo perdido del conde de Barcelona, contando que fue robado y vendido en Argel.

De este modo, las dos cartas que Lope introduce en el último acto reafirman el amor de los héroes hacia sus damas, amor que los lleva a querer recobrar a su verdadero estatus, perdido por causas contrarias a su voluntad. Las cartas, por otro lado, reconducen la historia amorosa de los protagonistas hacia una resolución que complace a todos: de una parte, la boda de Juana y Belardo y, de otra, la de Rugero con Rosimunda.

En el tercer acto del drama *El despertar a quien duerme*, una carta-respuesta de Rugero de Moncada a Estela (hija del conde Barcelona) ⁶³ persigue el mismo fin que la comedia anterior. En ella, Rugero, que vivía felizmente retirado en el campo —alejado de las intrigas cortesanas—, confirma su amor hacia Estela y su decisión de solicitar el condado que le es legítimo pero que el conde, gobernador tirano y déspota, arrebató con males artes a su padre hace tiempo.

Rugero, que había escapado (con la ayuda de Estela, quien para ello se hace pasar por Rosimunda, la mujer del alcaide, la persona encargada de vigilar a Rugero) de la torre de palacio donde permanecía preso, es socorrido inesperadamente por la reina de Sicilia, quien a cambio le demanda que la despose. Esta es la razón por la cual en la carta —escrita en prosa y con firma—

⁶³ No solo el nombre del protagonista coincide con el de la comedia *Los donaires de Matico*, pues la dama de la cual se enamora, al representar en un momento el papel de otra mujer, se hace llamar también Rosimunda. Como apunta Zugasti [2017:7], uno de los rasgos de la comedia palatina es «la particular onomástica de los protagonistas señoriales, que ha de estar acorde con su rango: abundan las Serafinas, Rosauras, Porcias, Teodoras, Madalenas, Auroras, Alejandras, Lisenas, Leonoras, Clemencias, Estelas, Isabelas, Sirenas, Clavelas ... y los Fadriques, Enricos, Segismundos, Fisbertos, Armestos, Mauricios, Rogerios, Prósperos, Otones ..., nombres todos con ribetes altisonantes —a veces ecos caballerescos— que se salen de lo cotidiano». A ellos podríamos añadir también, entre muchos otros, el de Rosimunda (que encontramos asimismo en *El rey sin reino* de Lope, por ejemplo) y el de Belardo (que además de en *Los donaires de Matico* y *El despertar a quien duerme* aparece en *Belardo el furioso*, *Las ferias de Madrid*, *El ganso de oro* o *El rey sin reino*, entre otros), que encarnan a personajes de mayor o menor protagonismo según la comedia. Sobre los nombres de los personajes en la obra dramática de Lope puede verse el libro de Morley y Tyler [1961].

Rugero solicita la intervención de Estela, pues ahora necesita que busque a una persona que se haga pasar por él y se case con la reina:

«Cuando recibí tu carta, me estaba persuadiendo la Reina de Sicilia, a quien en figura de embajador le pedía favor para cobrar mi estado, que Rugero se casase con ella. Yo le dije que se lo escribiría, y así te suplico que me envíes un caballero de quien fíes, que diga que es Rugero de Moncada, para que con este engaño nos favorezca; que, después de tomada la posesión, ésta tendrá por bien de volverse, y tú serás mi esposa, porque, de no serlo, más quiero perder el estado y vida.

Rugero» (2124Carta)

Ese «caballero» no será otro que la misma Estela, quien en tres ocasiones a lo largo de la comedia recurre al disfraz para ayudar a su amado. Lo que propone la carta se presta, claro está, al juego del enredo, aunque sea, paradójicamente, para deshacer otro. En cualquier caso, y como era esperable, la pieza se cerrará al fin satisfactoriamente para el heredero natural del condado de Barcelona.

En el drama *La fuerza lastimosa* la carta es generadora de enredo desde la primera jornada: es el medio para construir un engaño. El duque Otavio consigue que el Rey encarcele unas horas al conde Enrique para acudir él, suplantando su identidad, a una cita nocturna con la princesa Dionisia (hija del rey de Irlanda), de la que está enamorado. Con una carta, Otavio miente al rey y sus allegados sobre los motivos de su proceder:

«La causa de haber advertido que prendieses al conde Enrique fue para impedir que anoche no le matasen unos soldados extranjeros, ni que él supiese que le buscaban, porque no los acometiese. Ellos se han ido, temerosos de que han sido descubiertos. Bien le puedes dar la libertad, y a mí licencia, que me voy a mi tierra a castigar cierto desacato de mis vasallos.

El duque Otavio» (885Carta)

El conde Enrique, frente a la indignación de la princesa, que no comprende que niegue haber estado con ella la noche anterior, se ve casi forzado a afirmar que sí fue al encuentro y, aunque acaba percatándose de que ha sido víctima de

un engaño, decide marcharse a España. Unos años más tarde regresará a la corte irlandesa casado y con tres hijos.

Entretanto, la princesa explica a su padre el motivo de su melancolía. Si bien, por pudor, lo hace mediante una carta que este deberá leer a solas:

“Yo me casé
con Enrique de secreto,
y en secreto me gozó;
fuese a España y me dejó,
padre, sin honra, en efeto.
Como ves, vuelve casado,
con sus hijos y mujer.
Juzga de qué puede ser
la enfermedad que me ha dado.” (vv.1510-1519)

El papel —escrito en redondillas— es la confesión del desamor de la princesa. Este hecho, en este segundo acto, lleva el enredo a su máximo desarrollo, ya que propicia la reacción aireada del rey, quien como padre se muestra decidido a restaurar el honor de su hija.

En otras ocasiones, en lugar de exponer un presunto agravio o delito, las cartas sirven para instar directamente a que se imparta justicia. En el drama de *La quinta de Florencia* los papeles que salen a escena vienen motivados por la ofensa sufrida por la hija de un molinero a manos del secretario del duque Alejandro quien, al ser rechazado por ella, la raptó y deshonoró. En el último acto, el padre de la joven —como ocurría en *La fuerza lastimosa*— clama, junto a otros molineros jóvenes, justicia al duque. Y aunque el duque Alejandro se dispone a ello, cuando se encuentra sentado en la mesa del viejo molinero, sus súbditos —como si los molineros fueran una sola voz, un personaje coral— le recuerdan con unas notas de apenas dos líneas cada una de ellas que esperan una condena. Los dos mensajes, escritos en prosa, mantienen la misma estructura y asociación metafórica de la comida con la justicia que debe impartir el buen gobernante:

«El principio de la comida del buen Príncipe es la consideración de quien eligió de sus súbditos éste a semejantes horas con hambre de justicia» (2465*Carta*)

«El postre de la comida del buen Príncipe es que a tales horas todos sus súbditos estén satisfechos de sus agravios» (2524*Carta*)

En otras piezas de materia palatina se desata el problema de la trasgresión de los límites estamentales: una dama de la alta nobleza se enamora de su secretario en *El perro del hortelano* y en *El secretario de sí mismo*, o de su mayordomo en *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*.⁶⁴ Todas estas obras se componen mediante tramas ambientadas en Italia y poseen un mismo hilo argumental, el cual unas veces es servido en clave de comedia y otra, como cara y cruz de una misma moneda, en clave de drama.

En las dos primeras piezas, ambas comedias, las cartas que se insertan se emplean para la confesión amorosa. En la tercera, un drama, Lope recurre a un papel de contenido noticioso para que se ejecute una venganza, motivada esta por una unión conyugal mal vista en aquellos tiempos.

En *El perro del hortelano* las cartas valen concretamente para la confesión amorosa de la condesa de Belflor a su secretario, y también para los flirteos de la pareja de iguales compuesta por Teodoro y Marcela. De ahí que sean varios los papeles que encontramos en esta obra, algunos de los cuales tuvimos ocasión de tratar con anterioridad.⁶⁵ El primero de ellos asoma en el acto inicial con el propósito de plantear el asunto principal de la obra, de sobras conocido, y que no es otro que el debate entre el amor y el honor en el que está instalada la condesa Diana. Esta, al ver a su secretario Teodoro en brazos de una de sus damas de compañía (Marcela), siente celos y se percata de que está enamorada de él. Le ordena entonces que lea en voz alta un billete que simula se ha visto en la

⁶⁴ Acerca de la figura del secretario en las comedias de Lope remitimos al estudio de Elena del Río [2000]. Para el tema de la dama enamorada de su secretario, también en el teatro de Lope, al de Hernández Valcárcel [1993]. En esta última se tratan cinco comedias de autoría segura (*Las burlas de amor*, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, *El secretario de sí mismo*, *El perro del hortelano* y *Las burlas veras*) y otras tres de autoría probable o fiable.

⁶⁵ Ver apartado 4.2.1.3. y 4.2.4.2.1.

necesidad de redactar para ayudar a una amiga. Y luego ya le pide que, si puede, trate de redactar mejor lo que en él ha escrito:

TEODORO [...]

Lea. «Amar por ver amar envidia ha sido
y primero que amar estar celosa
es invención de amor maravillosa
y que por imposible se ha tenido.

De los celos mi amor ha procedido,
por pesarme que, siendo más hermosa,
no fuese en ser amada tan dichosa
que hubiese lo que envidio merecido.

Estoy sin ocasión desconfiada,
celosa sin amor, aunque sintiendo;
debo de amar, pues quiero ser amada.

Ni me dejo forzar ni me defiendo;
darme quiero a entender sin decir nada;

*Entiéndame quien puede; yo me entiendo».*⁶⁶ (vv. 551-564)

Esta estrategia —el pretexto del encargo del billete— ofrece a Diana la posibilidad de expresar sus sentimientos a Teodoro salvaguardando las reglas del decoro, importante en la sociedad de la época. La dificultad se establece por el hecho de que es una mujer la que inicia el cortejo amoroso y por la diferencia de linaje. En consecuencia, Diana elige el equívoco para esquivar lo censurable.

Teodoro, por su parte, que ha entendido que el billete va dirigido a él, aprovecha para responder con otro soneto de similares características. Se establece así un inteligente intercambio epistolar que equipara en agudeza dialéctica a ambos. Las muchas idas y venidas que siguen, donde la condesa —como el perro del hortelano— ni come ni deja comer (o lo que es lo mismo: ni deja que la ame Teodoro ni permite que este ame a Marcela), mantienen en constante confusión al secretario.

En el acto segundo, Diana, ya impaciente, le dicta una segunda carta:

⁶⁶ El v. 564, traducido del italiano, es de F. Petrarca (*Cancionero*, CV). Lope lo inserta también en una carta de su comedia *Del mal lo menos*: «Intendame chi pò». (v.1161).

DIANA. «Cuando una mujer principal se ha declarado con un hombre humilde, eslo mucho el término de volver a hablar con otra; mas quien no estima su fortuna, quédese para necio» (2025Carta)

En ella, Lope ha dejado de lado los primores del verso y ha recurrido ahora a la prosa, que es un tipo de comunicación más directa y, por tanto, en nuestra opinión, más apropiada para este contexto en el que la protagonista pretende ser más clara. Sin embargo, Diana no abandona el lenguaje anfibológico, máxime cuando le responde a Teodoro que en el sobre debe poner: «para ti» (v. 2036).

El oficio del galán ayuda sin duda al juego epistolar, tan útil para la conquista amorosa. Por otro lado, así como la relación entre un secretario y su señora es una complicación muy rentable a nivel dramático —debido a la diferencia social—, la profesión del protagonista ofrece aún otra ventaja: Teodoro no puede, ciertamente, obviar su origen plebeyo, pero sí puede, por su condición de secretario (lo cual implica, al margen de vivir en la corte, poseer una formación académica y ser hombre de letras), estar al menos a la misma altura intelectual que Diana, lo que hace más verosímil un desenlace feliz (el casamiento de la pareja). Para que se produzca este final feliz, tan del gusto del público, ya solo quedaría el problema de la honra de sangre, que Lope al término de la pieza zanja de un plumazo fingiéndole un nacimiento ilustre a Teodoro, ante la sorpresa de unos y otros, incluido el mismo protagonista.

En *El secretario de sí mismo* es la hija del duque de Mantua (Otavia) quien se enamora de su secretario Feduardo,⁶⁷ oficio al que este llega aquí accidentalmente a través de unos acontecimientos inesperados que tienen lugar en el acto primero. Feduardo deberá, a la sazón, responder las cartas de un postulante a marido de Otavia llamado también Feduardo.

No obstante, en esta ocasión las cartas-respuesta no parten de una historia previa inventada por la protagonista, como ocurría en *El perro del hortelano*, pero sí de un falso pretendiente: el hermanastro de Feduardo, quien suplanta la personalidad del secretario sin que ni este ni la duquesa lo sepan.

⁶⁷ Acerca de esta comedia, ver también apartado 4.2.1.2.

En el acto segundo el secretario lee a Otavia uno de los papeles que le ha redactado para su pretendiente:

FEDUARDO «No puedo significar,
mi bien, el bien que recibo»
OTAVIA Quita el «mi bien».
FEDUARDO Pues, ¿por qué?
OTAVIA No es honesto.
FEDUARDO Es ya tu esposo.
OTAVIA Di «Feduardo».
[...]
FEDUARDO «Pues, en efeto, sabéis
lo que en esto me obligáis».
OTAVIA Quita luego el «en efeto»:
«pues sabéis» es más discreto.
FEDUARDO Señora, bien enmendáis,
pero tiene gracia, y mucha,
de acompañar la razón. (vv. 1405-1432)

Lope recrea aquí escenas poderosamente comparables a las de *El perro del hortelano*, en las que la dama quiere mostrar su posición —aunque de confianza— de superioridad, de poder. En *El secretario de sí mismo* lo hace corrigiendo continuamente a su secretario y pasando por alto los razonamientos de este, quien pese a todo —como Teodoro en *El perro del hortelano*— no puede mostrarse igual o más discreto que su señora.

En cualquier caso, el habla equívoca se impone nuevamente. Con el apoyo del lenguaje escrito Otavia evidencia sus afectos, si bien con sutilezas puesto que se sabe rompedora de la norma social establecida. De todas maneras, entre frase y frase, en los «apartes», hilando con lo que van escribiendo, no pone freno a sus afectos cuando dice: «Ni yo me canso de verte, / secretario de mi muerte» (vv. 1424-1425).

Feduardo, por su lado, da al público, en los «apartes», muestras de su confusión, ya que es solo al final de la lectura de otra de las cartas que le dicta que Otavia saca de dudas a su secretario sobre sus sentimientos, justo antes de

ausentarse, con el fin de no tener que pasar por el apuro de tener que dar explicaciones a su vasallo:

FEDUARDO ¿A quién escribes así?
OTAVIA Espera y te lo diré
FEDUARDO ¿Quién tan venturoso fue
 que esto merece de ti?
OTAVIA Cerradle y dadle, y Adiós.
FEDUARDO ¿A quién? Que saberlo aguardo.
OTAVIA ¿Cómo a quién? A Feduardo.
FEDUARDO ¿Quién es Feduardo?
OTAVIA Vos (*Vase*) (vv. 1842-1849*Acot*)

La carta dictada —escrita en redondillas y que reproducimos a continuación— es a fin de cuentas una oportunidad que Lope pone en manos de la protagonista para la declaración y cita amorosa, ya que el galán por su condición de subordinado —de la que se lamenta cuando dice «si mi igual fueras / hoy me tuvieras /... / casada en tus brazos»— no osaría confesarle su amor:

«Mi estrella me fuerza,
aunque es injusto,
a seguir mi gusto;
y tu amor me esfuerza
 a quererte tanto
que si mi bien igual fueras
hoy me tuvieras,
porque vieras cuánto,
 casada en tus brazos.
Esta noche puedo
hablarte sin miedo,
que, en los cortos plazos
 que me da esta ausencia,
quiero hablarte en fin.
Ven por el jardín,
que no hay paciencia
 ni amor cobarde.
Hablemos los dos.

Y quédate a Dios,
que te me guarde». (vv. 1862-1881)

Al margen de esto, la gala que hacen ambos con la elaboración de la carta de su preparación y habilidad discursiva, en el caso del ocasional secretario solo se entiende cuando sabemos que Feduardo, bajo un aparente origen humilde, tuvo un nacimiento ilustre que él mismo desconocía: es hijo del duque de Milán. Este suceso —revelado al auditorio nada más abrirse el telón de la ficción teatral— «autoriza» a que la comedia desemboque en un final feliz para la pareja.

En el drama de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, inspirado en una novela de Matteo Bandello,⁶⁸ el desenlace es muy distinto al de las comedias anteriores, donde el matrimonio puede llevarse a cabo porque la desigualdad social a la postre resulta ser falsa. En *El mayordomo*, por el contrario, el protagonista realmente pertenece a un estrato inferior al de su amada,⁶⁹ lo que no impide que, en el primer acto, este y la duquesa —mujer viuda y con un hijo— acudan de noche a las posesiones que el mayordomo tiene en el campo y que, fingiéndose este moribundo, se oficie la ceremonia de casamiento *in articulo mortis* y en secreto. Tan solo Libia, criada de la duquesa, será concedora de este matrimonio. La pareja con el tiempo incluso tiene dos hijos que dan a criar a unos aldeanos para ocultar su nacimiento.

En el segundo acto, tras los celos de Urbino, criado de la duquesa, y de Octavio de Médicis —pretendiente rechazado en su día por la duquesa—, el mayordomo se traslada de Amalfi a Nápoles y, cuatro años más tarde, de allí a Ancona, adonde llegan sus dos hijos pequeños y su esposa. Esta definitivamente está dispuesta a desvelar su matrimonio y a renunciar a sus títulos y posesiones, a pesar de seguir temiendo la reacción de sus hermanos, el cardenal y Julio de Aragón, quienes terminan por hacerse de eco de la noticia del casamiento y del nacimiento de los dos hijos por medio de Octavio de Médicis.

⁶⁸ Para la influencia de Bandello en Lope, puede verse Köhler [1939] y Gasparetti [1939].

⁶⁹ No debe olvidarse que la trama, como muchas otras que tienen sus fuentes en la *novella* italiana, se vincula con hechos que realmente sucedieron, lo que puede determinar su cariz. Como apunta Ferrer Valls [2012], en el argumento de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* Lope sigue con bastante fidelidad la novela de Bandello, en la cual se advierte que fue un hecho real que tenía como protagonista a Giovanna d' Aragona, duquesa de Amalfi.

Llegados a este punto, el hijo primogénito de la duquesa acaba perdonando y aceptando la relación de su madre, y aparentemente también los dos hermanos de ella, como queda dicho en un mensaje que, el último acto, Julio de Aragón envía al mayordomo:

«El Cardenal, mi hermano, me ha escrito que os deje en paz con vuestra mujer y hijos. Venid por ellos, que con tal condición que os vais a vivir a España o Alemania, soy contento de dároslo.» (3056*Carta*)

Es una nota en prosa, escueta y directa, que deja en entredicho la auténtica voluntad del que la transcribe —quien se identifica en las palabras iniciales—, pues el público sabe que no está asistiendo a un espectáculo cómico sino trágico. Lo que acontece después de que el mayordomo acuda al encuentro propuesto es altamente impactante: la duquesa antes de morir envenenada se ve obligada a contemplar horrorizada una mesa con tres platos. En ellos se ha colocado la cabeza de su marido y las de sus dos hijos pequeños. Se impone, por tanto, la solución ejemplar y adoctrinadora, perpetrada por un personaje de la alta nobleza, por Julio de Aragón, el cual entendió ciegamente que su reputación familiar había sido ultrajada. La carta, de resultas, es útil como expresión irónica del desenlace, como sustento de una trampa, la vía elegida para consumir esa venganza macabra, colofón de esta tragedia de amor y honor como la calificó Lope en los versos que cierran la obra.

En otros dramas se recurre a la carta para avisar de un adulterio. Tal es el caso de *El castigo sin venganza*, obra inspirada nuevamente en un cuento de Bandello,⁷⁰ que Lope nacionaliza⁷¹ y reconvierte en un tema de honra y no de

⁷⁰ Al parecer Bandello se hace eco de un acontecimiento real que se remonta a 1425 (Carreño 1990:730). En cuanto a Lope, según Alvar, se sirvió de la traducción española de una versión francesa de la novela de Bandello [1986:2].

⁷¹ Como explica Alvar [1986:37-38]: «Bien está Bandello y mejor la *Biblia*, pero la gente se distiende o sigue el desarrollo de la tragedia cuando le ayudan a entenderla. Lope incrusta motivos españoles en su teatro español; ahora son unas glosas bien recordadas [por el público] y una fábula esópica y unos cuentos folklóricos y una guerra literaria. Todo junto [...] pero en nada desproporción: todo supeditado al fin buscado para que la obra tenga esta su grandiosa perfección».

venganza.⁷² En la ficción lopesca una carta anónima informa al marido (el maduro y mujeriego duque de Ferrara) del «incesto» en el que han incurrido su hijo bastardo Federico y su bella e inteligente esposa Casandra (hija del duque de Mantua), quienes se entiende que tienen aproximadamente la misma edad.

La realidad que en el tercer acto denuncia la carta desata el conflicto de esta pieza teatral que, igual que en el drama precedente, nos retrotrae a las tragedias clásicas.⁷³ El duque, pese al gran amor que siente por su hijo, al comprobar que efectivamente ha sido desafiado por los de su propia sangre o familia, sujeto a los estrictos códigos de honor de su tiempo castiga la traición de los amantes con la muerte.

El desarrollo de la trama es como sigue. En el primer acto, cuando Casandra se dirige a Ferrara para contraer matrimonio con el duque (por la conveniencia política de este, quien necesita un heredero legítimo para contentar a sus vasallos) tiene lugar el primer encuentro entre ella y el que será su hijastro: Federico. De este encuentro nace una atracción que en Casandra queda dormida hasta que, en el acto segundo, sabe interpretar la causa de la melancolía que invade a Federico y —desatendida por el esposo— sucumbe a una pasión que ya no quiere abandonar, aunque ambos luchan por evitar sus pensamientos. Y es que los tres personajes principales de la obra se debaten constantemente entre el deseo y el deber —en el caso del duque— o el deber y la pasión —en el caso de Casandra y Federico, lo que lleva a este a enfermar—. No será por tanto hasta el siguiente acto que los jóvenes, aprovechando los cuatro meses en que el duque se ausenta por ser requerido por el Papa, darán rienda suelta a un amor que Federico cobardemente se niega a afrontar ante su padre cuando este regresa victorioso de la guerra (y arrepentido, por lo demás, de sus pecados).

⁷² La dramatización de Lope difiere bastante del cuento de Bandello (A. Alonso 52: 7-11). En palabras de A. Alonso: «De este cuento escabroso hizo Lope de Vega, ya próximo a sus 70 años, una de las más hermosas y tensas tragedias del teatro español [...]. Lope ha utilizado del cuento no sólo las líneas generales sino aspectos apenas insinuados, que él ha desarrollado en gran escala. Y sin embargo ¡qué abismo entre la narración del Bandello y la dramatización de Lope! [...]. De una iracunda venganza personal, que era la historia en el cuento de Bandello, Lope ha hecho un castigo expiatorio sin venganza».

⁷³ Cabe recordar también aquí que *El castigo sin venganza* es, como *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, una de las pocas piezas teatrales que Lope cataloga de tragedia, si bien, como dirá en el prólogo, «escrita al estilo español».

La tragedia —que se construye con la gradación in crescendo de los sentimientos de la pareja, que van oprimiendo el ambiente— es desde el primer encuentro de la pareja imparable, pero se lleva a cabo por la acusación que un tercero hace del adulterio.⁷⁴ El duque se encuentra leyendo unos papeles, que vienen a ser distintas peticiones que como gobernante le hacen sus súbditos, cuando llega a uno que le merece especial atención, pues viene «cerrado, y mal vestido» y lo trajo un hombre «todo turbado» (vv. 2481-2482). Lope pasa entonces de los pareados endecasílabos a la octava real para marcar un cambio emocional, que comienza con la lectura de esta carta. La nueva situación —que merece asimismo un tono solemne, serio— se ajusta mejor a este tipo de estrofa, por aquello de que las relaciones «en octavas lucen por extremo»:

«Señor, mirad por vuestra casa atento,
que el Conde y la Duquesa, en vuestra ausencia...»
[...]
«ofenden con infame atrevimiento
vuestra cama y honor.»
[...]
«Si sois discreto, os lo dirán los ojos.» (vv. 2484-2491)

Lope usa a continuación las décimas, «buenas para las quejas», para poner en boca del duque de Ferrara, en el extenso soliloquio reflexivo que sigue a la lectura de la carta, una referencia bíblica:⁷⁵

«Ésta fue la maldición
que a David le dio Natán;
la misma pena me dan,
y es Federico Absalón.
Pero mayor viene a ser,
cielo, si así me castigas;
que aquéllas era amigas
y Casandra es mi mujer» (vv. 2508-2515)

⁷⁴ Aparentemente la autora de la carta es la sobrina del duque, Aurora, quien ama desde niña a Federico.

⁷⁵ De hecho, la obra está plagada no solo de citas o alusiones mitológicas (los mismos nombres de los personajes remiten a personajes de la mitología clásica) sino también bíblicas e históricas.

El duque asume con estas palabras sus errores pasados y deplora verse a sí mismo como David —quien fue castigado con la maldición del profeta Natán y padeció la traición de su hijo Absalón—, con el agravante de que a él le traiciona su propia esposa y no una concubina, como sucedía en el texto bíblico.

La carta es en definitiva la que pone en alerta al duque, que desde ese momento se dispone a comprobar si es verdad lo que esta delata. Es decir, el escrito viene a ser el desencadenante del fatal desenlace de la comedia: «¡Oh, fieras letras villanas! [...] / que no hay maldad que no quepa / en las flaquezas humanas» (vv. 2502-2505), exclama el duque, quien posteriormente hace que sean otros —a los que consigue engañar— los que ejecuten materialmente el crimen: Federico mata, sin saber a quién da muerte, a Casandra y, de resultas, el marqués Gonzaga a Federico por el asesinato de Casandra. De esta forma, el duque oculta al mundo la verdad: hace creer que se castiga a Federico por traición al rey (por su afán de ser él quien ocupe en un futuro el trono de Ferrara y no un hijo legítimo que su padre podría tener con una Casandra supuestamente embarazada) y no por deshonor, ya que este debía limpiarse en silencio, de ahí que Lope oportunamente haga que el duque lea la carta acusadora estando a solas.

5.1.2. *La corte: lugar de intrigas, envidias y poder*

Como explica Zugasti [2015:10], «hay muchas comedias palatinas donde el problema amoroso (sin llegar a desaparecer del todo) cede espacio a otros asuntos mayores». Y es que, sin duda, la corte es asimismo el círculo apropiado para la ambición de poder y para las cuestiones políticas. En ese universo, caldo de cultivo de intrigas, la carta será nuevamente un elemento a explotar a nivel teatral. De ello dio Lope buen testimonio en obras como *El animal de Hungría* o *El cuerdo loco*, por ejemplo.

Ambas comedias están ambientadas en Hungría⁷⁶ —con sus problemas y sus lances como telón de fondo, tan del gusto de Lope—⁷⁷ y en un espacio temporal impreciso, como acostumbra a ser normal en las piezas de materia palatina.

La primera de estas obras, de corte dramático —y donde se aprecia el tópico de la alabanza de aldea—,⁷⁸ tiene un argumento cuanto menos original por su aureola fantástica.⁷⁹ Teodosia, a la que creen muerta, malvive en la selva como una fiera salvaje robando comida a los campesinos de los alrededores.⁸⁰ Hija del rey de Inglaterra y esposa del rey de Hungría (Primislao), relata a un cazador que fue condenada a muerte por su esposo, pues este pretendía casarse con la insidiosa hermana de Teodosia, Faustina. Tras una larga serie de acontecimientos (rapto por parte de Teodosia de Rosaura, la hija que da a luz

⁷⁶ Bosci [1967] proporciona información sobre Hungría en el teatro de Lope. Otros estudios consultados son el de Korpás [1999], Gutiérrez Gil [2013] y Sáez [2015].

⁷⁷ Ello se explica por el concepto que de Hungría se tenía en la España del Siglo de Oro, según el cual «estaba ligado a las luchas europeas contra la expansión turca, pues durante siglos las dos regiones lejanas, la península Ibérica y la Cuenca de los Cárpatos, estuvieron expuestas a los ataques de las fuerzas musulmanas [...]. Ambos Estados, tanto España como Hungría, geográficamente se encontraban en la periferia de la *Universitas Christiana* y este hecho facilitaba en ambas regiones la formación del papel histórico de *Baluartes de la Cristiandad*. Al margen de esto, es un factor importantísimo que los reyes de los dos países pertenecieran a la misma dinastía, la de los Habsburgo, entre 1526 y 1700 [...]. Entre las dos ramas existió una relación familiar muy estrecha, que se manifestó en apoyo militar, político, diplomático y financiero durante los siglos XVI y XVII» (Korpás 1999:120). Todo ello lleva a los escritores áureos a escribir obras sobre los húngaros. Asimismo, «la expansión turca hacia las zonas de influencia españolas intensificaron el interés de la sociedad española por Hungría, completándose con la imaginación de un país lejano, como algo exótico y peculiar [...]. Lope de Vega generó una tradición especial de escribir obras de tema húngaro. Se conocen aproximadamente 25 dramas atribuidos a Lope donde en algún aspecto aparece el nombre de *Hungría*» (Korpás 1999:123). De hecho, En *El animal de Hungría* Lope escribe: «Yo fui primero inventor / de la comedia en Hungría / que las que primer había / eran sin gracia y primor» (vv.328-331).

⁷⁸ Otra de las comedias palatinas donde queda bien ilustrado el tema del *beatius ille* es *El villano en su rincón*, cuyas cartas que aparecen en el tercer acto son de autoría real. El rey francés quiere poner a prueba la lealtad y buen comportamiento como vasallo del protagonista de la obra: un labrador rico. A pesar, sin embargo, de la alabanza de aldea, en esta obra Lope termina armonizando la contraposición corte-aldea mediante el ejemplar comportamiento del rey y del labrador, quienes se dan mutuamente una lección de carácter moral.

⁷⁹ Según explica E. del Río [2003], la materia en la que se basó Lope para el argumento de esta comedia tiene que ver con una conocida historia, la del monstruo de Buda, que circulaba en pliegos sueltos y «que los espectadores no conocían más que por inexactas versiones callejeras». Así, «La dependencia textual de *El animal de Hungría* y el pliego informativo indica que, tanto Lope como el espectador que asiste a las representaciones teatrales, son cómplices y aliados en su fuente de información, por menos “discreta” que ésta sea»

⁸⁰ El tema del salvaje en la comedia del Siglo de Oro ha sido objeto de distintos estudios. Entre ellos, puede verse el de F. Antonucci [1995].

Faustina; abandono en el campo de Felipe, hijo secreto del conde de Barcelona, quien será criado por un pastor acomodado; y enamoramiento años después de Rosaura y Felipe, ya adolescentes), Felipe y Rosaura son capturadas por unos villanos y llevadas a palacio, donde serán encarcelados por orden del rey Primislao.

En medio de tanta desventura, en el tercer acto el rey de Inglaterra llega para vengar a su hija Teodosia. Mientras, Faustina —la cual intuye que su marido sospecha que en su día acusó falsamente de adulterio a su hermana Teodosia con el fin de erigirse ella como reina— planea deshacerse de su esposo. Sin embargo, un papel anónimo pone en aviso al rey. El mensaje no lo leemos, pero lo da a conocer Teodosia a Rosaura, quien casualmente ha oído a Faustina detallar la maniobra del crimen:

Toda la mesa se altera
porque le han dado una carta
al mismo Rey, en la mesa,
que decía que Faustina,
esa que llaman la Reina,
le quería dar veneno
en unas rosas [...] (vv. 3174-3179).

Lo escrito en el papel constituye de esta suerte un hábil medio para llegar a la solución que persigue Lope: desenmascarar ante el rey Primislao a la impostora Faustina y que, de resultas, este recompense a Teodosia y Rosaura, las dos mujeres que, a pesar de su origen real, han sido denigradas a sobrevivir en un espacio natural hostil. A ellas se les reconocerá su identidad, recuperando la posición social que les corresponde por derecho.

Rosaura, que ha ido cobrando (como Felipe) cada vez un mayor protagonismo y complejidad a lo largo de la obra, llegará a convertirse en reina de Hungría. Por otro lado, Felipe, que a diferencia de Rosaura sí sabía su verdadera identidad, se descubre como el heredero del conde de Barcelona.

En otro relato, en esta ocasión en clave cómica, como es el de *El cuerdo loco*, la carta es un elemento para fingir locura ante ciertas amenazas y

estratagemas políticas: en este caso provenientes de Rosania (la madrastra del príncipe Antonio) y del duque Dinardo.

La carta que, a petición de Rosania y Dinardo, escribe Antonio sobre el destino de Albania ante los nobles albaneses es un total desvarío, como queda comprobado cuando la lee Dinardo:

«Al Rey de Tres Personas, y Uno solo
escribe Abel contra Caín, su hermano,
con sangre en el arena de aquel llano,
por donde corre néctares Pactolo:
“Señor, en cuyos pies estriba el Polo,
besándolos el ángel soberano,
a cuya inmensa y sacrosanta mano
pide su luz la lámpara de Apolo,
Caín, ciego del humo de su trigo
tan envidioso está de mi cordero,
que de mi sangre le manchó conmigo;
apelo a vos, pues que sin culpa muero;
no le matéis, señor, tiemble en castigo;
no llore Adán, porque venganza espero”.» (vv. 1259-1272)

Rosania y el duque, dispuestos a usurpar la corona de Albania, quieren sobornar al cocinero de origen español, Roberto, para que en la bebida que toma cada mañana Antonio contra el humor melancólico le agreguen un brebaje que lo enloquezca. Con tal artimaña aspiran a que este sea considerado «inhábil para el cetro del gobierno» (v. 683). Pero lejos de esto, Roberto avisa al príncipe Antonio de la amenaza que lo acecha y le aconseja que se haga pasar por loco y espere tiempos mejores para tomar venganza.

Con la disparatada carta —un soneto— que Lope introduce en el segundo acto es como Antonio burla irónicamente a sus conspiradores y demás nobles de la corte. De este modo sortea el peligro hasta que llega el momento oportuno de castigar a los traidores con el destierro, restaurándose así el orden alterado, no sin antes aprender el príncipe el arte del buen gobierno, el cual demanda razón, prudencia y templanza.

5.2. EL DRAMA HISTÓRICO

*Estas dos cartas
son de reyes, y los dos son pedros:
uno de Portugal,
[...]
y el otro de Aragón.*

(Los Ramírez de Arellano, Acto primero, p. 710)

*Dos veces que me espantó,
huí de verme con él,
y así firmo este papel
de que es más hombre que yo.*

(El sol parado, vv. 2478-2481)

En la clasificación de Oleza de los subgéneros teatrales áureos veíamos que el drama historial puede abordar hechos de temática religiosa (por ejemplo, *El caballero del Sacramento*) o bien de temática profana. Estos últimos integran además comedias que relatan hechos particulares (*El caballero de Olmedo*, por ejemplo)⁸¹ o bien hechos famosos públicos (*Bamba*, *El genovés liberal* o *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* son algunos ejemplos).

En todo caso, por cuanto los relatos de este tipo de obras tienen que ver con ciertos sucesos públicos o con circunstancias grandilocuentes del pasado —por lo general de carácter bélico—, resulta evidente que en ellas pueden concurrir como protagonistas personajes más o menos afamados (en algunos casos, tras su muerte, como es el caso de don Alonso, el galán de *El caballero de Olmedo*), quienes alternan a menudo con nobles, gobernantes o monarcas.

⁸¹ Algunos investigadores no han dudado sin embargo en catalogar *El caballero de Olmedo* como un drama celestinesco en lugar de un drama histórico de hechos particulares. Como explicamos con anterioridad, si bien la división hecha por Oleza nos ha servido para clasificar la materia, no dejamos de tomar las categorizaciones con cierta distancia, pues no siempre las diferencias genéricas tienen como resultado diferencias entre las cartas y su uso escénico.

Así, en estas piezas existen cartas de hombres de leyenda como Bernardo del Carpio,⁸² de reputados marineros como Pinzón, o de familias nobles —populares por alguna circunstancia—, como pueden ser los Ramírez de Arellano, por ejemplo.

De otro lado, la prolífica presencia de personajes regios trae consigo que sean obras susceptibles de contener un gran número de cartas de autoría real. Esa proliferación es debida en parte a que la teatralización de conquistas de territorios ocupados o de territorios nuevos, así como las hostilidades que pueden surgir entre reinos, conlleva que sea frecuente el hecho de que una misma comedia reúna a más de un monarca, que compiten o se ayudan entre ellos.

En lo que respecta a la temática, muchas de esas cartas y papeles tienen que ver, aunque no solo, con cuestiones de estado. Una muestra interesante es sin duda la comedia *El rey sin reino* que, por la cantidad de cartas que contiene y su importancia en el argumento, merece ser estudiada en detalle. Sin olvidar que las relaciones amorosas, como trama principal o secundaria, son recurrentes en la dramaturgia lopesca independientemente del género del que se trate y, por tanto, en una comedia histórica podemos hallar cartas de esta índole (como en *El caballero de Olmedo*, *La carbonera* o *Don Lope de Cardona*, si bien existen mucho más ejemplos)⁸³ así como de otros asuntos distintos a los mencionados (como es el caso, por ejemplo, de los papeles de carácter noticioso que se insertan en *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, los cuales desencadenan una situación cómica), como tuvimos oportunidad de comprobar en el bloque dedicado a la materialidad de la carta.⁸⁴

En cualquier caso, queremos ceñiremos a los papeles que tratan temas de estado, ya que es sobre todo en esta clase de dramas donde más se presta su uso.

⁸² Un personaje no estrictamente histórico, aunque se lo tuviera por tal en los siglos XVI y XVII.

⁸³ Los mensajes que la protagonista escribe a su amado tienen aquí la peculiaridad de que están cifrados para evitar que sean entendidos por terceras personas.

⁸⁴ En ese bloque se tratan cartas que pertenecen a comedias de distintos géneros, entre ellos el histórico. Algunos de esos títulos de género histórico estudiados son: *El esclavo de Roma*, *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, *El duque de Viseo*, *Los embustes de Fabia*, *La hermosa Ester*, *El caballero de Olmedo* y *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*.

5.2.1. Las cuestiones de Estado

5.2.1.1. Cartas de héroes legendarios: Bernardo del Carpio

Como venimos de comentar, Lope dramatizó hechos a veces de figuras tan míticas como Bernardo del Carpio, un héroe de carácter histórico-legendario. En *El casamiento en la muerte* el Fénix teatraliza sus famosas hazañas, acometidas allá en el siglo VIII, contra el emperador Carlomagno. Y le da voz no solo con el diálogo, sino también mediante cartas que Bernardo escribe a otras personalidades ilustres.

La pieza parte de la promesa del rey Alfonso de León a Bernardo de que será su sucesor a cambio de que le ayude a expulsar a los moros de España.

No obstante, un poco más adelante, el rey moro de Aragón lee en voz alta una misiva de Bernardo del Carpio, de contenido acusadamente grave, que le entrega uno de sus soldados:

«Bernardo del Carpio a Marcilio, rey de Zaragoza. Salud. Carlos, rey de Francia, está a punto para venir a echarnos de España, porque mi tío ha pretendido darle a León, Asturias y Galicia. Si me ayudas con algunos infantes y caballeros, estorbarles he el paso. Y para confirmación de nuestra amistad, me has de dar la sobrina del emperador de Constantinopla, que en tu poder tienes, desde que su hermano Paleólogo pasó a España, que con ella y tu favor pienso heredar a Castilla y ser defensa de tu Aragón y Cataluña. Guarde Dios, etcétera.

Bernardo del Carpio» (v.524*Carta*)

La carta, según puede apreciarse, es portadora de un germen bélico (un pacto, una traición política). Ese germen da inicio a la acción histórica y legendaria que envuelve la obra: el rey de Zaragoza accede a la petición hecha por Bernardo y juntos se enfrentan y consiguen derrotar a los franceses en la memorable batalla de Roncesvalles.⁸⁵

⁸⁵ La traza principal de la obra, no obstante, es la de la bastardía del héroe y la secundaria, aunque muy importante, es la de las injusticias y la ingratitud del Rey (observaciones extraídas de la base de datos de ARTELOPE).

Si nos detenemos ahora en la forma del texto de la carta, advertimos que la alta dignidad del emisor y sobre todo de su destinatario obliga a que la epístola se ajuste a ciertos formalismos, como son que esté encabezada por el nombre de su autor y el del receptor —con su cargo—, seguidos del saludo. Y que concluya con la despedida, que Lope acorta escribiendo «etcétera», y con la firma.

En relación al término «etcétera» — que es utilizado en más de una carta y a veces de forma abreviada—, hay que subrayar que siempre implica un afán de no aburrir al vulgo y que supone al mismo tiempo una complicidad entre Lope y los espectadores que saben escribir cartas; es como si el dramaturgo dijera a su público: «lo que queda es puramente formulario, no hace falta perder tiempo con ello».

Por otro lado, la elección de la prosa en lugar del verso no es casual, sino que se corresponde con la veracidad y con el realismo que Lope le quiere otorgar al personaje. También con la trascendencia del mensaje, que debía llegar de forma clara y unívoca a todos aquellos que asistían, hace más de tres siglos, a los corrales de comedia. Otra reflexión que hacemos es que el paso del verso a la prosa «desautomatiza» la percepción y convierte a la carta en «más carta todavía», por cuanto se sale de las formas versificadas que constituyen el interior de la pieza teatral. Parece que se quisiera convertir en algo más verdadero que el resto del texto, no en ficción (aunque en realidad también lo es).

De todas maneras, estos formalismos textuales están igualmente presentes, y con más razón, en las misivas que componen los monarcas⁸⁶ —las cuales no encontramos únicamente en el género histórico—,⁸⁷ pues su estatus les coloca en la cúspide del escalafón social y político y sus interlocutores acostumbran a ser personas también de alto rango. Ahora bien, por una cuestión de economía verbal, Lope suele prescindir en ellos de algunos de los rasgos que acompañaban a una carta formal en su encabezamiento y fin, como pueden ser la

⁸⁶ Las cartas cuyo texto se muestra en su totalidad, o prácticamente en su totalidad, y poco más o menos con todas las partes que suelen acompañar a esta clase de escritura, no es exclusividad de las cartas en prosa ni tampoco de las de autoría real. No obstante, en ellas se suelen dar —aunque no siempre y en exclusiva, insistimos— esas premisas, debido a su carácter formal. Es en definitiva ese formalismo el que facilita que en ocasiones se puedan ver y, por tanto, estudiar las distintas partes que componen las cartas que Lope incluye en sus comedias.

⁸⁷ Un ejemplo son las cartas que escribe el rey de Francia en la comedia palatina *El villano en su rincón*, o la del rey de León en otra comedia palatina: *La ocasión perdida*.

salutatio y la *conclusio* (con la despedida, el lugar, la fecha y la firma completa).⁸⁸

En cualquier caso, podemos afirmar que, al menos en los casos estudiados, son cartas que suelen estar escritas en prosa y con la signatura, más o menos larga, del autor regio. Lo iremos comprobando en los ejemplos que siguen.

5.2.1.2. Cartas de autoría real

La intervención de los reyes en las comedias lopescas, o bien adquiere un rol importante dentro de las intrigas dramáticas —aunque casi siempre como personaje secundario, a modo de *deus ex machina*—, o bien se limita a ser una representación de la institución, del ideal monárquico. Incluso pueden cruzarse ambas facetas: la de rey hombre y la del rey como institución. Sea como fuere, por encima de los errores que pueda cometer la persona encargada de mantener en orden su reino —por ser demasiado rígida, estar mal aconsejada o dejarse llevar por las pasiones—, Lope reconoce la dignidad real y las virtudes del sistema monárquico.⁸⁹

En cuanto a las epístolas que salen de su pluma, hay que indicar que con frecuencia atienden a razones de estado, de las cuales a continuación exponemos algunos ejemplos, comenzando por *Los Ramírez de Arellano*,⁹⁰ uno de los dramas genealógicos⁹¹ que componen el *corpus* de comedias de Lope.

⁸⁸ Por utilizar la terminología técnica de las *artes dictaminis* o de los *de conscribendis epistolis*. Véase al respecto nuestro estudio preliminar.

⁸⁹ Sobre la figura del rey en el teatro de Lope de Vega destacamos los siguientes estudios: Reichenberger [1959], Maravall [1972], Díez Borque [1976], Hermenegildo [1976], Young [1979], Mckendrick [1994 y 2000], Oliva [2006], Puig Mares [2010] y Trambaioli [2012].

⁹⁰ Según afirma Cáseda, los Martínez de Arellano son quizás una de las familias más relevantes y antiguas de la nobleza española [2019:298]. Uno de los miembros de la familia, Diana Martínez de Arellano, realizó en 1951 su tesis doctoral sobre esta obra de Lope (Cáseda 2019: 299, n. 5).

⁹¹ En palabras de Zugasti se trataría de un «subgrupo o subespecie de textos cuyo afán principal es el de ensalzar un linaje conocido y poderoso de la época, bien glorificando (mitificando, casi siempre) la cabeza del mismo, bien tratando diacrónicamente de varias de sus generaciones, o bien ocupándose de algunos de sus miembros vivos todavía en el momento de escritura» [2013:25]. Este tipo de obras es «fruto en muchos casos de un acuerdo entre los miembros de un linaje y el dramaturgo. El problema es que hoy resulta casi imposible demostrar documentalmente tal acuerdo previo, aunque los datos externos de muchas obras apuntan hacia su existencia. Por otra parte [...], no siempre ha de ser condición *sine qua non* la materialización del encargo para el nacimiento de la comedia genealógica: el poeta pudo escribirla por iniciativa personal, poniendo

En esta pieza se representan las gestas militares que protagonizó Juan Ramírez de Arellano, caballero navarro que vivió en el siglo XIV. Lope muestra a Ramírez —conocido por su valor y audacia en la batalla— como un héroe épico que, en una trama secundaria, cuenta además con los amores de doña Elvira. La toca de la dama, atada a su lanza, le servirá a Ramírez de pendón en la lucha que libra, en tierras navarras, frente a los moros. De esta manera se entrelazan amor y contienda bélica.

En el primer acto, a través del recurso del papel, el Fénix escenifica unos requerimientos que hacen diversos reyes a Arellano. Estos requerimientos no hacen sino poner de manifiesto desde un inicio ante el público —y elevar, después que se cumplan varios de ellos— la popularidad de Arellano, pues en ellos se le insta a colaborar en importantes acontecimientos de carácter político. Las peticiones provienen de distintos monarcas de los reinos de España (Carlos II de Navarra, Pedro IV de Aragón y Pedro I de Castilla, hermanastro del conde Enrique de Trastámara, después Enrique II) y del país vecino, Portugal.

La primera misiva o petición (que sale físicamente a escena más adelante) la envía el rey don Pedro de Aragón —según se lo comunica a unos caballeros— al rey Carlos de Navarra, con objeto de que le mande a Juan Ramírez, ya que le urge como refuerzo para cercar Valencia y librarla de los moros.

Otra de las cartas llega directamente a don Juan por medio de un hidalgo castellano y va firmada por Pedro de Castilla (apodado el Cruel). Pero es en su réplica que se nos pone al corriente de lo trascendental: por quién tomará parte Juan Ramírez, protagonista de la obra y sabedor por el conde Enrique de las injusticias cometidas por su hermano don Pedro. El escrito es leído por el mismo destinatario:

«Ramírez de Arellano, mi pariente: Conociendo vuestro mucho valor, y la presente necesidad en que estoy, os ruego que vengáis a Castilla, donde os haré el acogimiento que merece un caballero tan leal y de tan alta fama y opinión. Fuera desto, si acaso don Enrique, mi hermano, pasare por Navarra a Francia,

sus miras en que sea del agrado de los retratados (ellos o sus descendientes) en ella» (Zugasti 2013:30).

significaréis al Rey, a quien escribo también, lo que le gustaré que le mate o prenda, y si lo hacéis por vuestra persona, os haré igual con la mía. Dios os guarde. De Toledo, *El rey don Pedro de Castilla*. (Acto primero, p. 709)

Desde la corte de Toledo, según queda escrito antes de la firma, y apelando al valor y «alta fama» de Juan Ramírez, don Pedro muestra mediante esta carta su deseo de que se acabe con la vida de su hermano, el conde Enrique. La respuesta que ofrece don Juan —de forma oral— al mensajero, para que la traslade a su rey, es que se debe al conde, al que no puede faltar «mientras moros y franceses / no le dejen sosegar» (Acto primero, p. 709).

Tras la anterior escena aparece convenientemente el rey Carlos con la misiva que mencionamos unas líneas más arriba, la del rey de Aragón. Y con otra carta del rey de Portugal. En esta última se solicita también los servicios de nuestro protagonista, pues el soberano lusitano «ahora tiene / pesadumbres y guerras con su hijo / sobre el amor de doña Inés de Castro, / con quien quiere casarse sin su gusto» (Acto primero, p. 710).

Como dirá Juan Ramírez acerca de los tres correos: «tres reyes, todos Pedros, todos fuertes, / quieren, señor, que vaya a su servicio, / porque ésta es del rey Pedro de Castilla, / y de Aragón y Portugal esotras.» (Acto primero, p.711).

El mensaje que esconden estas dos cartas que trae el rey Carlos ha sido ya revelado a los espectadores y, por consiguiente, Lope no cree preciso reproducirlas. No ocurre lo mismo con el correo de don Pedro de Castilla, que al Fénix le interesa no explicar sino transcribir para darle mayor protagonismo, puesto que en él se plantea el tema central de la historia de esta comedia: el enfrentamiento entre Pedro el Cruel y su hermano, el futuro rey Enrique II.

Ya en el último acto, Lope hace uso de una hoja en blanco para subrayar la nobleza y cualidades caballerescas de Arellano. Don Enrique pide «tinta, pluma y papel» para que Juan Ramírez, doña Elvira y otros caballeros escriban lo que les gustaría que les conceda cuando sea rey de Castilla, luego él pondrá su rúbrica como garantía de que les otorgará lo que han anotado. Aunque albergan sus dudas, uno pide la ciudad de Soria, otro Palencia, y el soldado Bolaños —poniendo la nota cómica— dos pueblos de buenos vinos: Alaejos y Coca. Elvira, sin embargo, apunta que a Juan Ramírez desea. Arellano, por su parte,

dobra el papel, pero lo deja en blanco. Seguidamente, ensalzando Ramírez al que reconoce como futuro regente de Castilla, le aclara que es él quien como rey —y a imagen de Dios— debe dispensarle lo que crea menester. A esta declaración, don Enrique, como muestra de gratitud y fidelidad, le responde con la siguiente frase: «Castilla es vuestra si es mía» (Acto tercero, p. 761). De este pasaje se desprende que la hoja en blanco aquí no es símbolo de confusión o indefinición, sino de reconocimiento y sumisión a quien Arellano tiene por verdadero señor. Asimismo, es una oportunidad para que el señor esté a la altura de la generosidad (o prudencia) de su vasallo.

En *El primer Fajardo*, otra comedia genealógica de moros y cristianos, encontramos nuevamente a Enrique de Trastámara, ya como Enrique II.⁹²

En esta ocasión, el lugar sitiado es Lorca, donde el imponente general Abenalfajar se enfrenta al soldado Juan Gallego, hidalgo castellano cuyo rol es ser el galán de la obra. El desafío termina con la decapitación de Abenalfajar, pasando Juan Gallego a llamarse Juan Fajardo y ser nombrado caballero. Se funda de esta suerte el linaje de los Fajardo.

En el desarrollo posterior de la comedia acontecen otras aventuras, algunas de las cuales tienen a Granada como marco escénico. Allí se encuentran la mora Jarifa y su amado, el sultán Abindarráez (en eco adaptado de *El abencerraje*). Por la dama siente también pasión el rey de Granada, Almanzor, quien celoso ordena en una carta dar muerte a Abindarráez, al que acusa falsamente de traición:

«Por cosas que, en ausencia de Abindarráez, se le prueban contra la lealtad debida a mi corona, me conviene que, habiendo guerra, le pongáis en puesto tan peligroso, que le maten o cautiven, y no habiéndola, le hagáis matar, que dello me tendré por bien servido.

El Rey» (v. 717 *Carta*)

La orden a pesar de todo no se cumple gracias a la intervención de Fajardo. Esta circunstancia es importante, pues comportará que posteriormente

⁹² De esta pieza Marañón advertirá que en ella «aparecen confundidos sucesos y personajes de todas las épocas», sintetizando las cuatro generaciones de la familia (Guillamón 2005:75-76).

Fajardo cuente con la ayuda del moro Zulema y pueda entrar con sus hombres en la ciudad de Granada. También que reciba el auxilio de Abindarráez.

Otro hecho, de mayor trascendencia histórica, es la recuperación de Lorca, Murcia y Cartagena, empresa en la que participará activamente Fajardo. En el segundo acto don Juan recibe de manos de un soldado una carta que es respuesta a una previa en la que le pedía protección a Enrique II, «a quien [Fajardo] tan sujeto vive / a su voluntad y ley» (vv. 1667-1668) —:

«Fajardo: yo holgué mucho en vuestra carta, aunque me pesó del mal suceso. Las guerras que tengo con el maestre de Avís sobre cobrar a Portugal no permiten que os envíe socorro, antes me le podéis vos dar, viniendo a servirme aquí con vuestra persona, que estimaré mucho. Desamparad esas villas y partíos luego, que más me importa un reino que dos ciudades.

El Rey» (v.1668*Carta*)

La orden real es importante mostrarla ante el público, ya que Fajardo decide desobedecerla y, fruto de esta decisión, logra por fin —aun sin obtener amparo— hacerse con Lorca, Murcia y Cartagena, villas que el monarca daba por pérdidas. Este triunfo supone un aumento del ya notable prestigio de Juan Fajardo, a quien, en contraposición al rey Enrique, importa más la lucha contra el infiel (lo que forma parte de España), que Portugal.

Pese a tales victorias, la difusión de unas cartas con injurias falsas —cuya raíz, en las obras lopescas, acostumbra a ser la envidia que rodea a los héroes virtuosos— hace que Juan Fajardo caiga en desgracia ante el rey, quien manda apresarlo. Será entonces Abindarráez quien termine liberándolo.

El tercer acto se inicia con la ofensa y la arrogancia que Fajardo exhibe en una extensa tirada de versos a causa del nulo reconocimiento del monarca a sus gestas patrióticas: «¿Así paga el señor Rey / lo que le debe a Fajardo? / ¿Éste es el premio que aguardo? / ¿Esto es justicia? ¿Esto es ley?» (vv.2054-2057). A pesar de todo, la función culmina, además de con la paz entre los reinos de Granada y Castilla, con el reconocimiento por parte del soberano cristiano de los muchos méritos de Fajardo: un héroe que, a fin de cuentas, siempre ha sido fiel a

su religión (como queda patente cuando rechaza amablemente a la mora Fátima por ser de distinta ley) y a su rey.

La ingratitud e injusticia que el héroe-galán, siendo un buen súbdito, sufre por parte de su rey es una cuestión que el Fénix pone sobre la mesa en varios de sus dramas históricos. Lo observamos en *El primer Fajardo* y, asimismo, en *El casamiento en la muerte* o en *Don Lope de Cardona*, por ejemplo.

En *Don Lope de Cardona*, ambientada de nuevo en el siglo XIV, el héroe es el general aragonés don Lope de Cardona,⁹³ militar al servicio de Alfonso IV de Aragón, padre del futuro Pedro IV el Ceremonioso. La trama de la comedia es la siguiente: don Lope ha derrotado a la flota siciliana, posicionada en contra del reino de Aragón por un ajuste de cuentas, ya que el príncipe Pedro, en un torneo, dio muerte al hijo del rey Rogerio de Sicilia. Pese a ello, en lugar de ser recibido con honores, don Lope es informado de que su padre ha sido encarcelado por arremeter contra el príncipe Pedro cuando intentaba defender el honor de su nuera Casandra, cortejada por el príncipe mientras estaba ausente el marido, el propio don Lope.

Desterrados por el rey Alfonso y perseguidos por el príncipe —pues este teme que don Lope se alíe con el enemigo—, el general aragonés y su esposa Casandra logran arribar a las costas de Sicilia, donde son capturados por el rey Rogerio y su hija Clenarda, quienes en ese momento se encontraban practicando la caza. El monarca siciliano obliga entonces a Lope de Cardona a ponerse al mando de sus embarcaciones para que acometa al rey aragonés y a su hijo. Este suceso llega a oídos del príncipe don Pedro, quien propone que don Lope y su padre se batan en duelo sin que ninguno de los dos sepa la identidad del otro. La fortuna, sin embargo, evita la tragedia familiar.

En el acto segundo, el Fénix recurre a la correspondencia escrita para dar un giro y complicar aún más la acción dramática: el príncipe se acerca a la flota siciliana tras recibir un papel de Casandra —que en secreto pretende ayudar a Clenarda, enamorada de don Pedro— y es apresado. La nota, que es una cita, provoca la desesperación en don Lope, puesto que imagina erradamente que su esposa está interesada en el príncipe.

⁹³ Apellido emparentado con los Sessa (Zugasti 2013:31).

En el acto tercero, Lope saca a escena otro papel. Esta vez es una notificación, firmada por el rey siciliano que un secretario entrega a don Pedro. En ella se hace pública la fatal condena que se le impone por el asesinato del príncipe Tancredo, el hijo de Rogerio:

«Visto por nuestro Consejo el proceso que se ha causado contra don Pedro de Aragón, reo culpado en la muerte del Príncipe Tancredo, nuestro serenísimo hijo, fallamos que le debemos condenar y le condenamos a que en un cadahalso público, delante de las puertas de nuestro palacio, le sea cortada la cabeza.

El Rey.»(v. 2746*Carta*)

Tras la lectura de la sentencia de muerte, siguen estos oportunos versos que nuestro dramaturgo pone en boca de don Pedro: «Matome el Rey con la pluma; / yo con la espada en la mano/a su hijo, defendiendo / mi vida» (vv. 2749-2752). La «pluma» y la «espada» quedan de este modo confrontadas.⁹⁴

En España, mientras tanto, y debido a una sucesión de acontecimientos, don Lope es perdonado por el rey Alfonso y puesto al frente de la expedición que ha de luchar contra la escuadra siciliana. El entramado argumental serpentea desde ese momento hacia un final grato a todos, merced en parte a las hábiles maniobras de Casandra. De un lado, la ejecución anunciada en la carta anterior definitivamente no se llevará a cabo. Muy al contrario, se acuerda el casorio entre Clenarda y el controvertido príncipe don Pedro —quien en cierto modo se redime por su amor a ella—, lo que garantizará la armonía entre los dos gobiernos. De otro, don Lope y su esposa muestran su dicha por poder reencontrarse de nuevo. Cesa así «la injusta persecución / de Don Lope de Cardona» (vv.3179-3180), «el general más honrado e ilustre del reino» (Fosalba 2012:256).

Al hilo de esa ingratitud que padece don Lope queremos señalar que el arbitrario talante que muestran algunos de los reyes que intervienen en las comedias, aparece justificado de distintas maneras, según el caso. Unas veces es porque un tercer personaje, por rivalidad, arroja infamias sobre el protagonista, lo

⁹⁴ La equiparación del poder de la «pluma» con el de la «espada» es un tópico literario al que Lope acude en no pocas ocasiones en que aparecen cartas, si bien siempre con originalidad y un ingenio nuevo.

que ocasiona que este de repente sea mal visto por el soberano (caso por ejemplo de *El primer Fajardo*). En *Don Lope de Cardona*, la salomónica actitud de Alfonso IV se corresponde con el deseo de proteger a su descendiente, al príncipe —en detrimento de don Lope—, no siendo un obstáculo las turbias acciones del hijo. En *Querer la propia desdicha* tiene que ver con el «despiste» —en realidad una falta—, rasgo que en algunos monarcas aflora cuando tienen que premiar prontamente lo prometido a sus súbditos. Esta circunstancia (de olvido o dejadez por estar con otras ocupaciones que le son de mayor interés) también se da en *El galán de la membrilla*, como tendremos ocasión de ver en la comedia villana. Hay que decir que, a veces, el rey ni siquiera repara en que debe brindar un premio o galardón por los grandes servicios que se le han prestado —los cuales en ocasiones él ha demandado por carta—. En *El servir con mala estrella*, Alfonso VII incluso llega a atribuir ese incidente a la mala estrella de su subordinado. En esta comedia —cuya historia principal es la propia de las mudanzas de fortuna y como secundaria esa ingratitud del rey— nos detendremos en las líneas que siguen.

La obra se sitúa en el siglo XII y el protagonista es un caballero francés de sangre real, Rugero de Valois, que se ofrece como soldado para servir en la guerra que los reinos de León y Castilla mantienen contra los moros. Con tal fin llega ante Alfonso VII —rey de León y Castilla— avalado por la carta de recomendación del rey de Francia:

«Rugero de Valois, mi pariente, aficionado de sus heroicos hechos de Vuestra Majestad, me ha pedido licencia para servirle —y yo por lo mismo se la he dado—, a quien suplico estime su voluntad por sus méritos y por mi intercesión, que para la guerra es un gran soldado y para la paz un discreto consejero, etc.

El Rey» (v. 104*Carta*)

De este modo, carta en mano, Rugero llega a Toledo, el lugar donde a partir de ahí dan comienzo sus aventuras en tierras españolas.

En el tercer acto, una segunda correspondencia origina que Rugero viaje una vez más de Francia a Toledo. El papel, muy conciso, está escrito en esta ocasión por el rey de León y Castilla:

«A mi servicio conviene que luego que don Fernando os dé esta carta, volváis con toda brevedad a Toledo sin preguntar la causa.

El Rey» (v. 2629*Carta*)

El rey Alfonso deja en el aire el motivo por el cual reclama la presencia de Rugero en palacio al poco de irse este a su país. A pesar de ello, al público ya se le ha hecho partícipe con anterioridad de que el rey tiene la sospecha de que Rugero —de quien alaba su buen hacer en la guerra y en la paz— marchó enojado y de que le culpa de haber sido mal pagado por sus servicios. Pero el rey tiene la duda —de ahí la iniciativa de la cita— de si el responsable de esa ingratitud para con Rugero es realmente suya o de la mala estrella que pesa sobre el caballero francés, pues asegura que:

Mil veces ya con voluntad dispuesta
iba a ofrecerle y darle alguna cosa,
y me atajaba con pasión molesta
una secreta fuerza rigurosa
que la mano y la lengua detenía,
porque quiere el servir suerte dichosa.
Mas pues el propio amor hacer podía
que me engañase yo y culpado fuese,
quiero ver si es la culpa suya o mía. (vv. 2238-2246)

En cualquier caso, la reunión da lugar a que el monarca subsane la tristeza de Rugero, generada en escenas precedentes por no haber recibido efectivamente retribución alguna por los muchos e importantes favores proporcionados. Así, dejando el rey de lado los designios astronómicos, por fin recompensa a Rugero —quien ha demostrado siempre serle leal— con riquezas y le ofrece la mano de su amada Hipólita, mudándose de esta manera el hado del galán.

En lo que se refiere a esta última carta, no debemos olvidar que un papel que se lee y que impone un cambio de acción en el protagonista, sin que de momento se revelen sus causas, incrementa el suspense y la sensación de aceleración de la obra, con lo cual se está complaciendo el gusto del público por la acción sin tregua.

En *El genovés liberal*, drama de amor y honor conyugal, otro rey francés, esta vez Luis XII, anuncia por escrito que acepta el requerimiento que se le hace de proteger la ciudad de Génova. Aquí es el héroe-protagonista —el noble, honrado y virtuoso Otavio Grimaldi,⁹⁵ el «genovés liberal»— quien, en calidad de embajador, requiere la ayuda del rey.

La carta, introducida en el primer acto de esta comedia ambientada en Italia, en la época de los Reyes Católicos, es leída y escuchada por varios miembros del Senado de la villa de Génova:

«Nobles genoveses, parientes y amigos míos, por vuestras cartas he sabido cuánto estimáis nuestra protección y amparo, y la nobleza toda quiere nuestra amistad y compañía en el gobierno; y así digo que no como Rey ni dueño ni señor, sino como un particular ciudadano acepto el ofrecimiento, y en defensa y amparo ofrezco mis armas y personas como más largamente me remito a los capítulos tratados.

El rey Luis.» (v.482*Carta*)

El pueblo, no obstante, es contrario a esa protección gala por miedo a que su ciudad se convierta en una provincia francesa más, por esta razón expulsa a sus nobles de la urbe, los cuales serán acogidos por Luis XII. El texto de la carta acarreará revueltas populares en la localidad.

El conflicto finalizará con la prometida intervención del rey francés. Justo después de su guerra contra los ingleses entrará en tierras genovesas con sus tropas —y los nobles desterrados— para restablecer allí los tan ponderados «orden y justicia social».

⁹⁵ La familia genovesa Grimaldi ocupa un lugar de relieve en la tradición literaria italiana (según apunta Bettaglio 2011:32).

Como se ha puesto de manifiesto en los dramas históricos estudiados las epístolas reales (escritas o explicadas) sobre cuestiones de estado se emplean para promover acciones homicidas —fruto de la ambición de poder—;⁹⁶ para comunicar, como consecuencia de una cuestión de honor, acciones condenatorias; para solicitar que se asista al rey en un conflicto familiar de alcance político o que se acuda a un encuentro; o ya, mayormente, para pedir al destinatario, al héroe-galán, que participe en un combate de guerra. También para ofrecerse el mismo monarca, contestando a una demanda anterior, a dar apoyo en la defensa o protección de un territorio. Por último, en *Servir con mala estrella*, el monarca francés intercede ante el monarca español mediante una carta con objeto de favorecer que el protagonista, de origen galo, pueda cooperar como soldado en la cruzada que en España se mantiene contra los moros. En cualquier caso —vayan dirigidas o no directamente al héroe de la comedia—, las que se leen ante el público tienen un gran peso en el argumento.

En lo tocante al texto, como adelantamos al final del apartado anterior (5.2.1.1.), en las cartas que hemos mostrado —bastante representativas, por otro lado— se prescinde del verso y se suelen reproducir en su integridad. Esto no quiere decir que el Fénix en ocasiones no abrevie —usando la expresión «etc.» en el cuerpo o en la despedida— o suprima algunas de las partes que comprenden una carta. En cualquier caso, es en esta clase de epístolas —por transcribirse casi al completo, estar en prosa y requerir, por su contenido y por la categoría de su emisor, un estilo más o menos formal— donde mejor puede apreciarse si acaso su estructura, con sus partes diferenciadas.

La firma, por ejemplo, siempre se muestra, si bien el Fénix pocas veces anota el nombre del monarca, sino simplemente «El Rey» o «Yo, el Rey / Yo el Rey».⁹⁷ Es asimismo habitual que Lope obvie el territorio sobre el cual gobierna o el lugar desde el que redacta la carta. No es lo que sucede sin embargo en *Los Ramírez de Arellano*, donde leemos: «De Toledo, *El rey don Pedro de Castilla*». Quizás porque, en esta ocasión, el autor pertenece a un reino distinto al del

⁹⁶ O, fuera de las cuestiones de estado, fruto de pasiones amorosas, como es el caso de la carta que escribe el rey de Granada, Almanzor, en *El primer Fajardo*.

⁹⁷ Como sucede en *El hidalgo Bencerraje* (v. 413Carta) o en la comedia palatina *El villano en su rincón* (v. 2453Carta).

destinatario (un caballero navarro), además de que en el escrito se menciona un segundo monarca (el del reino de Navarra), y Lope juzga que es forzoso, o al menos útil, detallarlo; máxime cuando son cartas que pertenecen a la primera jornada, ya que es donde se va presentado al público los personajes y el asunto de la comedia. En la misma línea de no generar dudas cuando son cartas enviadas a personajes de otro reino, en *El genovés liberal*, la rúbrica es «El rey Luis», refiriéndose al rey francés Luis XII, quien dirige su mensaje —que tiene lugar en el primer acto— no a sus súbditos, los franceses, sino a los nobles genoveses. Lope simplifica, sin embargo, la firma del veredicto que el rey italiano Rogerio hace llegar al príncipe don Pedro de Aragón en *Don Lope de Cardona*, pero es que aquí el contenido de la carta, introducida en la tercera jornada, no deja lugar a dudas sobre su autor y, por tanto, leemos tan solo: «El Rey». En *El primer Fajardo* sucede algo similar, pues las cartas del rey moro Almanzor y del rey cristiano aparecen en diferentes actos. Y ante todo tienen que ver con historias (una bélica y otra amorosa) y escenarios distintos, que se van alternando a lo largo de la comedia. Uno de estos escenarios es la corte de Granada, donde se encuentran Jarifa y Abindarráez, la pareja que ve su amor empañado por los celos de Almanzor.

En *Los Ramírez de Arellano* se agrega además la despedida, aunque es (al igual que el saludo inicial) poco usual: ambos elementos podríamos considerarlos de cortesía. En este caso Lope escribe «Dios os guarde»,⁹⁸ una de las fórmulas que se adopta en la época, y que puede usarse también, algo variada, como saludo.⁹⁹

El encabezamiento de la carta sin embargo lleva normalmente el nombre del destinatario, a excepción de aquellos documentos que por su naturaleza —notificaciones, cartas de recomendación o papeles que son avisos o recados muy breves— se omite. Hay que decir también que, en ocasiones, el rey, suponemos que por lazos parentescos, denomina a algunos de sus destinatarios «pariente». Era una manera (en las cartas de la vida ordinaria, no solo en el

⁹⁸ Otro de las comedias históricas donde se usa la fórmula es en *El villano en su rincón*, donde el rey escribe: «Dios os guarde, pariente» (v. 2453 *Carta*)

⁹⁹ Una prueba la tenemos en *El Hamete de Toledo* (v. 760), donde se lee: «Al Licenciado Herrera, /que guarde Dios».

teatro) de anudar el lazo del compromiso, porque los familiares se ayudan unos a otros. En lo que se refiere al teatro, el público recibía también cierta información adicional y Lope hacía gala de estar bien enterado de esos vínculos de sangre.

5.2.1.3. Las cartas de *El rey sin reino*: las luchas, internas y externas, por el Estado de Hungría (1439-1458)

[...] es oficio [el de escribano] que está
de muchos peligros lleno.

[...]

aunque por la ligereza
[las plumas] pintan al ángel con alas,
cuando a las supremas salas
quiso oponer la cabeza,
de soberbia alas tomó

(*El rey sin reino*, vv. 1530-1540)

El rey sin reino, drama publicado en la *Parte XX de Comedias* (1625), rememora a modo de crónica¹⁰⁰ las agitaciones y luchas que siguieron a la muerte de Alberto de Austria (rey de Hungría, Bohemia y Transilvania) en 1439 y la anarquía en que se vio sumido el estado de Hungría hasta la coronación en 1458 de Matías, hijo del gran capitán transilvano Juan Huniades, «cuya fama se dejaba todavía sentir en el siglo XVI» (Sambrian 2021:576). Todo ello en un período histórico en el que el poderoso ejército turco se enfrenta a Hungría, *Baluarte de la Cristiandad* (Korpás 1999:119). En este contexto, las cartas, como comprobaremos enseguida, serán en el segundo y tercer acto una poderosa herramienta para generar tensión dramática.

¹⁰⁰ Lo que «revela los profundos conocimientos históricos de su autor [...]. Lope de Vega conocía bien no sólo la historia de Hungría entre 1439 y 1458, sino que interpretaba exactamente las tradiciones jurídicas, la mentalidad política, las costumbres del país, aumentando de este modo su autenticidad» (Korpás 1999:125-126).

En el primer acto, la viuda de rey Alberto, Elisa, se ve obligada por sus vasallos a aceptar un acuerdo en el que se compromete a casarse con el príncipe Ladislao, hermano del rey de Polonia. Embarazada, una vez da a luz inviste al niño rey de Hungría y usurpa la corona. Después huye a Alemania y deja a su hijo al cuidado de su cuñado, el Emperador Federico III, para proteger los derechos dinásticos del pequeño (llamado, como el príncipe polaco y el hijo mayor de Juan Huniades, Ladislao). A su vez, el viejo Juan Huniades —que cree, al igual que el príncipe, que la reina se mueve influida por el intrigante conde de Cilia (tío del pequeño y fiel a él)— colabora en la coronación del príncipe Ladislao de Polonia como rey de Hungría y Bohemia hasta que el niño llegue a la mayoría de edad. Al mismo tiempo Juan Huniades es nombrado general del ejército contra los turcos que amenazan Hungría.

En el acto segundo tiene lugar la victoria de Juan Huniades sobre la milicia turca y la muerte de la reina Elisa, así como la firma del tratado de paz que un soldado anuncia que traen para el príncipe polaco dos «bajaes» (v.1432):

PRÍNCIPE [...] diles que entren,
no sea que se arrepientan,
que más importa la paz
después de muerta la Reina. (vv.1436-1439)

El documento con la tregua, a la que se acogen el capitán turco Amurates y el príncipe polaco por un período de diez años, es leído por este ante los dos mensajeros turcos —que aguardan respuesta— y el primogénito de Juan Huniades, Ladislao:

PRÍNCIPE «Ladislao, rey de Hungría,
de Trasilvania y Bohemia,
hago juramento a Dios
y de la ley que profesan
los cristianos a los cuatro
evangelios de la Iglesia,
a María, que de Cristo
es madre y señora nuestra,

de no hacer guerra en diez años,
 hacer gente, alzar bandera
 contra Amurates, y aquí
 firmo y juro aquestas treguas.
 Y yo, Amurates, señor
 del Asia y África entera,
 de Costantinopla rey,
 emperador de la tierra,
 duque de Jerusalén,
 señor del mar que rodea
 el mundo, juro al gran Dios,
 y al Alcorán del Profeta,
 que en los desiertos de Arabia
 el moro y turco veneran,
 de no hacer guerra en Europa,
 ni que con armas me vean,
 y lo firmé de mi nombre,
 si no es para mi defensa.
 Dada a quince de la luna
 de Jumet, y de la Hijera
 mil cuatrocientos y doce,
 según los cristianos cuentan». (vv. 1450-1479)

Escrito en romance, como «piden las relaciones», el papel viene firmado por Amurates, por lo que tan solo falta la rúbrica del príncipe:

PRÍNCIPE	Mostrad la pluma.
LADISLAO	Lo que firmas considera, que a Dios y su madre juras, y antes de jurarlo, piensa que lo has de cumplir.
PRÍNCIPE	Sí haré.

Firme
 «El rey de Hungría y Bohemia». (vv. 1482-1487)

Las «juradas treguas» (v.1433), así como la teatralización de las circunstancias en que se realiza su lectura y firma —por las palabras del príncipe («más importa la paz») y el aviso de Ladislao Huniades acerca de la obligación

que implica el juramento que ha hecho a Dios y a los cristianos— es relevante para la escena con la que Lope cierra el acto. En esta, a pesar de los insistentes consejos de Juan y Ladislao Huniades (como dirá Juan: «decir quiero a los reyes las verdades», v. 1741), el príncipe quebranta con su regimiento el concierto y en la batalla de Varna es herido de muerte por Amurates. Justo antes de que esto suceda, el capitán turco describe el momento del mortal desafío y se queja al dios de los cristianos de la traición sufrida, que Lope ilustra con Amurates sacando de su pecho el papel, que muestra como estandarte de la deslealtad:

AMURATES Las cajas suenan: atrevido viene,
 batalla me presenta; no es posible
 que la pueda escusar. Pero primero
 que acometamos, el papel firmado
 de la mano del Rey saco del pecho
 y al Dios de los cristianos de esta suerte
 quiero quejarme. (vv. 1893-1899)

El mismo príncipe polaco muere declarando que ha sido castigado por haber perjurado contra su dios, insistiendo así Lope en el hecho del pecado, que contrasta con la superioridad moral de Juan Huniades, quien se negó a participar en esta contienda.

En el tercer acto se suceden las luchas internas por el reino de Hungría, el cual ha quedado nuevamente huérfano. El joven rey Ladislao —que tiene ahora quince años— nombra entonces gobernador de Hungría al anciano Juan Huniades (que muere en la defensa de Belgrado en 1456), a Jorge Pogebracio gobernador de Bohemia y al conde de Cilia, de Austria. Seguidamente este hace saber a su suegro, el codicioso Jorge Pogebracio, su plan para eliminar a los hijos de Juan Huniades —que por precaución siempre andan juntos—, puesto que ambiciona laminar, con objeto de controlar mejor al joven rey Ladislao, el poder de esta aristocrática familia. A tal efecto el conde pide a Pogebracio que utilice a su bella hija Rosimunda:¹⁰¹ esta deberá alejar a Matías de su hermano Ladislao ya

¹⁰¹ Al parecer la hija de Jorge se llamaba en la vida real Catalina [Korpás 1999:131].

que, una vez divididos, será más fácil acabar con sus vidas. Con esa intención un paje de Rosimunda trae un billete para Matías:

PAJE Pues tomad este papel.
MATÍAS Veré lo que dice en él.
 ¡Confuso, por Dios, estoy!

Lea Matías

LADISLAO Mientras que lee mi hermano
 os querría preguntar
 cúyo sois. (vv. 2140-2145)

Sabemos que el billete es un «papel lisonjero» (v.2230), por lo que Lope no precisa dar más detalles:

MATÍAS Aunque amor
 es poderoso, esto es sueño,
 es burla, es prueba; mas sea
 lo que fuere. Hermano, a Dios.
LADISLAO ¿No será bien ir los dos?
MATÍAS No es bien que conmigo os vea.
 Guñad, paje.
PAJE Voy delante.
LADISLAO Mira que es error.
MATÍAS No es. (vv. 2149-2156)

Lo que interesa mostrar sobre las tablas es que Matías —aunque un tanto incrédulo— sigue al paje y que Rosimunda, enamorada de Matías, le confiesa la falsedad del billete, prometiéndole este casarse con ella. También que su hermano Ladislao —en contra de su voluntad— queda a solas, apareciendo en escena Roán (antiguo criado suyo y ahora correo del conde Cilia) con un pliego de cartas. Una de ellas es para el suegro del «déspota», «que no tiene cosa buena» (vv. 2173 y 2171), como califica Roán al conde. Ladislao Huniades sospecha de un complot y le regala a Roán cien escudos a cambio de la carta, oferta que el criado —por la opinión negativa que tiene del conde y por las ganas

de dejar ese «temerario servicio» (por cansado, se entiende) de mensajero,¹⁰² además de por el dinero— fácilmente acepta.

Ladisdao Huníades lee el escrito y, siendo consciente de la envidia de la que son objeto, exclama: «Guñado del cielo / ha sido este papel a mis manos» (vv. 2215-2216), pues el conde ha prometido a Pogebracio sus cabezas:

LADISLAO Quiero ver lo que se escribe
 a su suegro este traidor.

Lea

«Cuando llegues, gran señor,
a Alba Real, recibe
 al Rey con mucho sosiego,
que quiero por alegrarte
dos pelotas enviarte
para principio de juego,
 porque aquestas dos serán
las cabezas de Matías
y Ladislao, que estos días
solos en Viena están». (vv. 2199-2210)

Cuando Ladislao Huníades pide al conde explicaciones por la carta —compuesta en redondillas—, este acaba siendo asesinado por los partidarios de aquel. Como contrapartida, los dos hermanos son apresados y Ladislao es decapitado.

Después de este episodio, el joven rey Ladislao tiene una visión que lo aterra. Siente haber pasado por alto el juramento prestado a la viuda de Juan Huníades de proteger a sus hijos. Luego pide perdón a Dios y muere súbitamente. Se repite, por tanto, el mensaje de la justicia divina.

Con otra carta —esta vez en romance—, proveniente de los nobles húngaros, el Fénix pone ahora de relieve la angustia de Matías, quien espera ser en cualquier momento también ejecutado. El papel es entregado primero a Jorge

¹⁰² De esta manera Lope hace más creíble que el criado acepte rápidamente entregarle la carta.

Pogebriacio, que lo lee y lo vuelve a cerrar (Acot2928) explicando a Matías que se lo dará si promete casarse con su hija. Para el joven, el papel es simbólicamente su muerte porque el contenido es semejante a un cuchillo, y esto le provoca un estado de ánimo aturdido y temeroso: «muero, abraso, vivo, tiemblo» (v. 2974). Con este proceder Lope va dilatando la intriga, el momento de que los espectadores echen de ver la noticia que trae el papel (en esta ocasión en romance), que felizmente es su coronación como rey de Hungría:

MATÍAS (Temblando leo.
¡Ay papel, eres mi muerte!
¿Tienes mi cuchillo dentro?
Pero, pues este me casa
con su hija, ¿por qué temo?)
Lea
«Todos los nobles de Hungría,
aunque con votos diversos,
se encerraron a tratar
la elección». (¿Qué es esto, cielos?)
«Y aunque por ti daban voces
los del Austria y los bohemios,
los húngaros con las armas
prevalecieron y hicieron...».
(¿Qué hicieron, cielos sagrados?)
¡Muero, vivo, abraso, tiemblo!)
«... hicieron rey a Matías». (vv. 2960-2975)

Las cuatro cartas que introduce el Fénix en *El rey sin reino* son, a la luz de lo expuesto, de gran importancia dentro del argumento de la obra debido a que están relacionadas con asuntos capitales de la trama. Además, engarzan diversos incidentes que, como consecuencia indirecta de la primera carta, se van originando. La tregua que otorga esta primera carta se rompe, lo cual provoca la muerte del príncipe polaco al no contar con la ayuda de Juan Huniades. De esta eventualidad deriva, en el último acto, el complot que, haciendo uso de otra carta, urde el conde de Cilia. Complot que no puede llevarse a cabo gracias a la intervención de Rosimunda y de Ladislado Huniades, quien intercepta el correo

en el que el conde da a conocer su maniobra homicida (que si bien conlleva la muerte del conde también la de Ladislao Huniades). Por último, mediante un cuarto papel la situación se reconduce y Matías Huniades es elegido rey de Hungría.

Hay que precisar que, en la realidad histórica, al parecer la firma de la tregua no se dio con el encuentro del príncipe Ladislao y de Amurates, sino que esta fue negociada por sus representantes (Korpás 1999:129). Por otra parte, la tercera carta (la que porta Roán) en verdad fue interceptada por servidores de Ladislao Huniades (Korpás 1999:131). Estas pequeñas licencias poéticas que Lope se permite en la ficción no tergiversan sin embargo el relato general de los hechos históricos y a cambio le proporcionan un juego dramático que el público sabría disfrutar. Dicho de otro modo, esos desvíos de la historia coinciden parcialmente con el uso de cartas, lo que demuestra su importancia para la construcción dramática, su carácter de puros artificios teatrales. Por otra parte, son asimismo documentos que generan, aunque en menor medida, verosimilitud.

En definitiva, todas las cartas que Lope ha transcrito en estos dramas históricos se imbrican en la trama y se adaptan al momento en que Lope decide introducirlas, con consecuencias diferentes, como vimos, según el acto.

5.3. LA COMEDIA URBANA: *EL CASTIGO DEL DISCRETO*

*¿Papel? Muestra, que ya es sol,
para ver si Lisarda dentro
de su tocador está,
para consultar su espejo,
acecha por los resquicios.*

(El desprecio agradecido, v. 536-540)

El castigo del discreto es una comedia urbana de costumbres contemporánea, de las llamadas en la época «de capa y espada». Bances Candamo definió en su

Theatro de los theatros e los passados e presentes siglos este tipo de comedia del siguiente modo:¹⁰³

Las de capa y espada son aquéllas cuios personajes son sólo caualleros particulares, como Don Juan y Don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la Dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo.

Ignacio Arellano, por su parte, ofrece las siguientes marcas para caracterizar el subgénero: «la concentración temporal y espacial», «la ruptura del decoro», la «generalización de agentes cómicos» o las «marcas de inserción en la coetaneidad y cercanía» [1988:27-49].

Lo cierto es que la suma de los ingredientes mencionados (que se traduce en mínimos espacios escénicos; duelos; encuentros nocturnos; llegadas imprevistas; escuchas o miradas a escondidas; espacios urbanos célebres y, por ello, reconocibles; suplantaciones de identidad mediante la utilización del disfraz de hombre, o a veces de la utilización de cartas, habría que añadir; etc.) lo que hace irremediablemente es potenciar el suspense y el enredo, elementos tan consustanciales, por otra parte, a la comedia.

El *Diccionario de Autoridades* ya atestiguaba esa equivalencia entre *enredo* y *comedia* en su tercera entrada del vocablo *enredo*: «Significa también enlace y trabazón artificiosa de unas cosas con otras: como el de las comédias y óperas de los teatros, mezcladas de varios lances, y texidas con arte, para tener suspenso al auditorio. Latín. *Nodus. Complicatio*». En las comedias urbanas, sin embargo, al ser según numerosos investigadores su único objetivo (o fundamental) el aspecto lúdico, el enredo es llevado a su grado máximo, siendo si cabe más artificial y enrevesado que en el resto de subgéneros.

Y, desde luego, para el embrollo argumental, un recurso de gran eficacia será, como venimos demostrando, la carta. Sea por su contenido (a través de la utilización de palabras equívocas, de un enunciado o una firma falsa o de una interpretación errónea) o, entre otras cosas, porque no se entregue al destinatario

¹⁰³ Ed. de D. Moir [1970:33].

al que va dirigida o, incluso, porque no llegue nunca a entregarse, la carta se convierte en el elemento portador o propiciador —dependiendo de los casos— de confusión o enredo.

Son muchas las comedias urbanas —al igual que sucede con el resto de la producción teatral de Lope— que contienen cartas, casi siempre de temática amorosa: *La viuda, casada y doncella*, *La escolástica celosa*, *La traición bien acertada*, *Las ferias de Madrid*, *La dama boba*, *El acero de Madrid*, *La malcasada*, *La niña de plata* o *El ausente en el lugar* son algunos títulos. No obstante, para ilustrar esta sección me serviré tan solo de *El castigo del discreto*, comedia que, por los numerosos papeles que aparecen en ella y los trastornos que estos provocan, podría decirse que es, para la cuestión que nos ocupa, una obra modélica.

Para construir esta pieza de trama ingeniosa y laberíntica, publicada en 1617 en la *Parte VII de Comedias*, Lope se inspiró en un cuento de Matteo Maria Bandello. Conviene subrayar que en la *novella* de Bandello también hay cartas (al menos en el pasaje en que Cassandra, casada con Pancrati, escribe al religioso del cual se enamora), por lo que estas no son totalmente invención de Lope, sino que su empleo en esta ocasión está determinado por su fuente.

En cualquier caso, facilitamos un esquema argumental de la historia central de la obra de nuestro dramaturgo —que gira en torno al honor y que, en lo esencial, sigue a la de Bandello— puesto que esto ayudará a los comentarios subsiguientes.

Ricardo, hombre casado, se siente atraído por Hipólita, quien a su vez es pretendida por Leonelo. Este, celoso, le tiende una emboscada a su rival con dos de sus hombres. El enfrentamiento es presenciado casualmente por Felisardo —un sevillano recién llegado a la capital—, que acude a socorrer a Ricardo. Una vez en casa, Ricardo cuenta a su esposa Casandra lo sucedido, aunque mintiendo acerca del verdadero motivo del asalto. En su relato, son tales las alabanzas y elogios que dirige a Felisardo que termina por provocar, sin pretenderlo, la fascinación y enamoramiento de su mujer hacia el forastero, produciéndose lo que se ha dado en llamar «amor de oídas». Desde ese momento, y habiéndolo visto después una sola vez, Casandra, que hace tiempo

que se siente desatendida por su marido, comienza a escribirle mensajes de amor a Felisardo. Este, por su lado, queda seducido por Hipólita nada más conocerla, amor que le es correspondido. En medio de estas complicaciones amorosas, Ricardo descubre, por un papel que llega a sus manos por error, la atracción que siente su esposa por el sevillano y decide imponerle un castigo. Eso sí, de manera «discreta», dado que es consciente de que ha sido él mismo el causante de esos sentimientos y, ante todo, desea preservar su propia honra que, según expresa en estos versos, está en peligro a causa de un «papel»:

La honra es vidrio. Un papel
diole aquel golpe pequeño;
más si el segundo no estorbo
¡qué presto diera en el suelo! (vv. 2148-2151)

De acuerdo con este argumento, tanto la pareja formada por Ricardo y Casandra, como los restantes actores secundarios mencionados, quedan irremediabilmente relacionados entre sí por un cruce de intereses amorosos. En todo este entramado argumental, la carta tendrá una función indispensable.

La comedia comienza con la mención, justo en el primer verso, de un «papel». En una calle de Madrid, Ricardo se reencuentra con su criado Pinabel, quien le hace entrega de una carta que ha redactado Hipólita en contestación a una suya:

RICARDO ¿Qué osaste dar el papel?
 [...]
PINABEL Respuesta
RICARDO ¡ Cielos!
 ¿Hipólita respondió? (vv. 1-10)

Antes de que se le dé a conocer el contenido del mensaje al público, la conversación de amo y criado acerca del papel es aprovechado para informarnos de la veneración que Ricardo siente hacia la dama:

RICARDO Besar quiero, Pinabel,
treinta veces el papel.

PINABEL Bastará una vez o dos,
 que a una provisión real
no se guarda más respeto
y es todo un rey en efeto.

RICARDO ¿Y este papel no es igual
 y alcanza la misma ley?

PINABEL ¿Cómo?

RICARDO Escrito de una reina
que sobre las almas reina,
si en los cuerpos reina un rey. (vv. 18-28)

Las opiniones del criado-gracioso —confidente de los amores de su amo—, al contrastar por su realismo con las de su interlocutor, trae consigo a su vez una situación ciertamente cómica.

Unas líneas más adelante, la lectura en voz alta de la carta por parte de Ricardo nos descubre que es un hombre comprometido:

RICARDO: «¿Qué quiere un hombre casado
 con una mujer doncella?» (vv. 59-60)

Estos dos versos —los únicos de la nota, que sepamos, o al menos que se leen ante el auditorio— son suficientes para crear el efecto dramático que busca Lope. La sorpresa es tanto para los asistentes al corral de comedias como para Pinabel y Ricardo. Por ello, este último exclama: «¡Vive Dios, /que sabe de mi casamiento!» (vv. 61-62).

A la negativa que manifiesta Hipólita en su carta, a Ricardo se le une el inconveniente de que la ronda otro galán, Leonelo. Ahí es donde la carta anterior, motor inicial de la acción, entra de nuevo en juego.

Leonelo ha sido testigo de que Hipólita le dio a través de su ventana el papel a Pinabel y, lleno de celos —«flecha de celos cruel / que el alma me traspasó» (vv. 136-137)—, ha seguido al criado para conocer quién es su destinatario. Al encontrarse con Ricardo le advierte que ama a Hipólita y le exige

que le muestre el papel que está leyendo. A lo que Ricardo se niega con una frase que encierra una hábil catacresis:¹⁰⁴

antes mostraros me agrada
la hoja blanca de la espada
que la escrita del papel (vv. 163-165)

La distorsión por un tercer personaje en discordia del mensaje no leído —cuyo contenido el auditorio sí conoce y, por tanto, consciente de la confusión, disfruta más de la escena— produce el primer enredo, el cual deriva en una escena violenta. Leonelo cree que el papel es una declaración de amor de su amada hacia Ricardo y, enfurecido, entabla junto con sus dos criados, Fineo y Lambino, un desafío a muerte con su competidor, quien se salva gracias a Felisardo. En esta ocasión, lo primordial es el papel en sí y no lo que dice, al menos como móvil de celos y rivalidad.

En el segundo acto, dos papeles más y una réplica crearán el segundo y el tercero de los enredos de la comedia, con lo que el argumento, merced a la pericia de Lope, va complicándose sin remedio.

El primero —que como ocurría con el anterior da inicio a la jornada— es un correo de Leonelo a Ricardo, del cual espera respuesta. Al no estar Ricardo en casa, Pinabel se ofrece a dársela a su amo cuando regrese porque, intuyendo con gran acierto que se trata de un nuevo desafío, procura con ello impedir que Casandra conozca las cuitas amorosas del marido:

PINABEL: [...]
 ¿Qué quieres?
FINEO: Darle un papel,
PINABEL: Ven a buscarle conmigo
 si no le fías de mí
FINEO: De ti le osara fíar;
 pero tengo que llevar
 respuesta.

¹⁰⁴ Tropo que consiste en usar una palabra en sentido extensivo y que ya no se siente como figurado. En estos versos sería «la hoja» de la espada.

PINABEL ¿Respuesta?
 FINEO Sí.
 PINABEL ¿Y no sabré yo también
 cómo tú vienes acá?
 Llévale el papel allá.
 FINEO Sospecho que dices bien.
 Éste es el papel; no tengas
 descuido en dárselo luego.
 PINABEL Ve con Dios. (vv. 1109-1121)

Acabada la conversación, Pinabel murmurará para sí:

PINABEL ¿Qué quiere encubierto
 este amigo disfrazado?
 Debe de pensar Leonelo
 que ha de vengar mi señor,
 como si perdiese honor,
 que desto tendrá recelo,
 el haberle acuchillado
 con tal ventaja y traición;
 pero si amistades son,
 mejor es perder cuidado
 y acetar cualquier partido
 porque Casandra no entienda
 su liviandad. (vv. 1125-1137)

Tras ese momento de cierta tensión entre los dos criados —por las reticencias y desconfianza de uno y otro en su afán por proteger a sus señores—, y una vez Pinabel se queda a solas, otro documento sale al estrado. Esta vez de la mano de la criada de Casandra, Teodora, quien pide a Pinabel que se lo haga llegar a Felisardo.

Este segundo papel, rompiendo las reglas del decoro, es una declaración de intenciones de Casandra para con Felisardo. No obstante, Casandra opta por mostrarse recatada con su criada y le explica que es de una amiga suya religiosa

que quiere vender al sevillano unas camisas.¹⁰⁵ Si bien Teodora, que ha adivinado las pretensiones de su ama, al ir en busca de Pinabel exclama en un «aparte»: «¡Que esto emprenda / quien tiene honor y sentido! / Pero ¿quién me pone a mí en cuidado de su honor?» (vv.1137-1140). Y es que ni Pinabel ni Teodora, que como es habitual son más prácticos en materia de amoríos, atienden a comprender la conducta de sus respectivos patronos, aunque no dudan en ayudarles.

Así, gracioso y criada fingen no conocer los desvaríos extraconyugales de sus amos, lo que da pie a una ocurrente y divertida charla —dado que el espectador está al tanto de todo— en la que Teodora, finalmente, le aconseja a Pinabel que guarde bien el papel («Métele en la faltriquera,/ que no le vea mi señor», vv. 1203-1204). En ese momento el criado mezcla sin querer los dos papeles y los entrega a la persona equivocada. De esta suerte, Ricardo recoge el que su esposa Casandra ha escrito a Felisardo, y este el que Leonelo ha redactado para Ricardo.

Este ir y venir de cartas entre emisores e intermediarios tiene su valor dramático: el encuentro de Fineo y Pinabel genera, como vimos, nerviosismo y preocupación en el público; los diálogos de Teodora y Pinabel —que se repiten cada vez que este tiene una carta para Casandra o que envía ella—, comicidad; y el intercambio fortuito de papeles, enredo.

Con el trueque de cartas la expectación se traslada ahora a la reacción que tendrán sus consignatarios al recibirlas puesto que, a pesar de que aún no conocemos el texto de ninguna de ellas, el asunto es previsible debido a la información de la que disponemos.

Felisardo, por un lado, leído el papel de Leonelo, aguarda frente a un famoso monasterio madrileño, sitio en el que se le ha emplazado para el duelo. Allá, después del inicial desconcierto, se percatan del desliz de Pinabel, que achacan —quizás para que a los espectadores le resulte más creíble el error— al hecho de que la carta iba cerrada y le faltaba el nombre del destinatario:

¹⁰⁵ En *El caballero de Olmedo*, Leonor e Inés inventan una excusa parecida cuando ante don Fernando y don Rodrigo simulan que la carta de amor que esta da a Fabia para don Alonso es la cuenta de la ropa de la lavandería.

FELISARDO Cerrado el papel me dio,
sin sobreescrito, en que veo
que el criado se engañó;
pues no viéndole, no creo
que lo escrito adivinó,
y de Ricardo estoy cierto
que saliera a este concierto
como estuviera avisado. (vv. 1516-1523)

Aunque se ha aclarado el equívoco, Lope no quiere prescindir de una escena en la que sus protagonistas exhiban al menos una tentativa de derramamiento de sangre: Felisardo y Leonelo terminan por confesar que están enamorados de Hipólita y en la disputa desenvainan las espadas. Un acompañante de Felisardo, que permanecía escondido, impedirá la justa, que quedará postergada para más adelante.

La reacción de Ricardo llega cuando lee a solas el papel que Pinabel —antes de ausentarse para entregar el anterior— le adelanta que es de Leonelo. Sin embargo, la letra le revela a Ricardo otra autoría: «¡Ay, cielos, extraño error! / Ésta es letra o estoy ciego, / de Casandra, mi mujer [...] / ¡Vive Dios, que es letra suya!», vv.1238-1243).

Este detalle tiene su ventaja a nivel teatral, por cuanto no deja lugar a dudas sobre quién es la persona que ha redactado la carta, lo que da acceso a que Ricardo exhiba su desconcierto desde el principio («Pues ¿a qué efeto me escribe / quien entre mis brazos vive?», vv. 1244-1245). También que conjeture, para superponer más desorden y conflicto dramático, que todo es debido a una traición de Pinabel. Piensa que este le ha contado a Casandra sus amores y que ha terciado en la relación de esta con Felisardo. De resultas, cuando Pinabel regresa le acusa de haberlo engañado y le amenaza con una daga: «Pinabel,/ ya no es tiempo de mentir. / El alma en la boca tienes» (vv.1346-1347).

Adicionalmente, el ir conociendo el mensaje a intervalos, por la interpolación de apostillas, es un mecanismo que como se sabe propicia el suspense del público. Ricardo va descubriendo poco a poco la realidad de los

sentimientos de Casandra y su excitación, y por ende la tensión dramática se va intensificando, va *in crescendo*:

Lee el papel

RICARDO «Después que a Ricardo oí...»
 No habla conmigo en él.
 «Vuestras grandes alabanzas,
 Felisardo, estoy de suerte...»
 ¡Cielos! ¿Qué es esto? Es mi muerte
 y el fin de mis esperanzas.
 «Que por más que he procurado
 que no me abraséis el pecho,
 más la resistencia ha hecho
 que viva el pecho abrasado.
 Culpa de Ricardo fue,
 porque, si a la mesa estaba,
 vuestras gracias me contaba,
 que de su boca las sé;
 si en la cama, allí decía
 cosas que un hielo encendieran,
 y que poderosas fueran
 a abrasar la nieve fría.
 No me ha dejado vivir,
 comer, ni dormir sin vos...»
 ¡A mí me culpa, por Dios!
 ¡Qué bien lo sabe fingir!
 «Fatigábase en pensar
 que si una hermana tuviera,
 para mujer os la diera;
 yo me ofrezco en su lugar...»
 ¡No puedo pasar de aquí! (vv. 1253-1279)

Ricardo ya ha descubierto que ha encendido la pasión de su mujer hacia el forastero a causa de las continuas alabanzas que le ha dirigido («Mal haya el hombre que alaba / ninguna cosa a mujer!», vv. 1289-1290), de ahí que, con la intención de no cansar al auditorio, Lope se apoye en ese ese airado y rotundo

«¡No puedo pasar de aquí!», tan bien traído —su honor no le permite seguir— para cortar la lectura.

Luego de la secuencia anterior se apodera de nuestro personaje un sentimiento de deshonra y un impulso de venganza hacia su esposa: «Con esta punta cruel / en su pecho este papel/le tengo de trasladar» (vv. 1292-1294), lo que supone que la lectura de la carta marca un nuevo resorte en la acción.

La única persona que será partícipe del plan contra Casandra, después que Ricardo deduzca que el criado ha trocado involuntariamente las cartas, es Pinabel. Ricardo quiere quitarle ese amor a Casandra y, para ello, el primer paso será —aprovechando nuevamente Lope las oportunidades que brinda el recurso del mensaje escrito— responder el papel, pero haciéndose pasar por Felisardo, fingiendo que «el hombre vuelve a escribir / y que la quiere querer; / pues no ha visto letra suya / creerá que es suyo el papel» (vv. 1413-1416).

No obstante, el Fénix, que controla perfectamente los artificios para mantener las expectativas de quienes asistían al teatro, deja la incógnita —a Pinabel y, por extensión, al público— acerca del modo en que Casandra recibirá ese escarmiento: «al final verás de qué modo / quito a Casandra el amor / sin matarla, y que mi honor / viva, y lo remedie todo.» (vv.1423-1426).

La carta respuesta de Ricardo (que hace ver que es Felisardo), entre halago y halago es, a la postre, la promesa de una cita nocturna:

«El que pudo merecer,
rendido, veros rendida,
al cielo se lo agradezca,
que no a sus merecimientos;
y pues nuestros pensamientos,
para que os quiera y merezca,
se encontraron cuando os vi,
sin duda fue su favor,
pues el contrario mayor
tercia entre vos y entre mí.

A los dos agradecido,
por lo que os quiero, le quiero;
mas quiéroos a vos primero,

y a él licencia le pido
para que me dé lugar
que una noche venga a veros,
que lo que pienso quereros
os quiero a solas contar...»

(vv.1710-1727)

La omisión del resto del mensaje, con el pretextode la llegada de Pinabel, es una forma de agilizar la trama.¹⁰⁶ Casandra, que a instancia de Teodora se ha entretenido en releer la carta, aún no tiene preparada la respuesta que ha de dar al criado y debe apresurarse a redactarla. Más adelante sabremos por boca de Pinabel que «en el papel respondió / Casandra que le adoraba [a Felisardo] / y que su ausencia esperaba» (vv. 1976-1978).

Casandra y Felisardo-Ricardo aún se intercambian algunas cartas más en el tercer acto, la cuales valdrán para consumir el escarmiento que Ricardo ha maquinado. Casandra aprovecha el supuesto viaje del marido a Toledo para invitar a Felisardo a «que a las doce» se reúna con ella en su casa, según refiere a Teodora (vv. 2316-2317), quien le ha pedido que vaya también Roberto, de quien está ilusionada sin esperanzas. Como réplica, Felisardo-Ricardo sugiere que sea en el jardín, indicándole las oportunas cautelas que habrá de seguir para impedir que ser descubiertos:

«Casandra mía, estoy loco
de que Ricardo se vaya,
y que en mis infiernos haya
de tu hermoso cielo un poco.
Recoge toda tu gente;
haz quitar todas las luces,
que unos tuyos andaluces
se conocen fácilmente,
y espera tú con Teodora

¹⁰⁶ Las justificaciones que se usan con objeto de no continuar la lectura de una carta, de la que se ha expuesto con anterioridad al público lo sustancial, son variadas en la producción teatral de Lope. En *La dama boba*, por ejemplo, vimos que el papel «está justamente quemado» (ver apartado 4.2.2.1.).

debajo del cenador
de tu jardín, que el amor
ama las flores, señora.
Y allí...Mas diciendo allí
callo la gloria que aguardo.
Tu querido Felisardo.» (vv. 2528-2542)

En el cenador, con las luces apagadas y bajo la oscuridad de la noche, llega el momento de la verdad: representar, ante los asistentes a la función, el anunciado castigo. La treta consiste en suplantar la personalidad de Felisardo y desprestigiar a Casandra, con la teoría de que ella es una persona casada y que, además, es conocedora de que él ama a Hipólita. Y, por si fuera poco, mentir diciendo que esta es quien celosa le exhortó a que la cortejara falsamente con la intención de darle posteriormente su merecido. Teodora, que se había burlado de Pinabel, saldrá igual de mal parada que su señora, pues tiene que soportar los garrotazos que le propina el susodicho bajo la apariencia del criado Roberto.

En definitiva, a lo largo de esta intrincada obra —que posee todos los elementos de una buena comedia de capa y espada—, engaño, enredo y comicidad se equilibran para cautivar la atención del público de los corrales. La reiterada aparición de un papel —los dos primeros actos incluso abren con una carta— contribuirá en gran medida a que sea de este modo, bien porque propicia (es el caso de la carta que escribe Hipólita a Ricardo y que Leonelo no llega a leer) o porque es portador de enredo. Sin olvidar la activa participación de sus mensajeros, los criados, causantes del truco de dos de ellos y de no pocos momentos humorísticos o situaciones ridículas de la que no se escapan tampoco otros personajes. Por otro lado, a pesar de que todas las cartas (versificadas, por cierto, en redondillas) están relacionadas con cuestiones amorosas, unas disponen una lucha a muerte entre rivales, otras son declaraciones amorosas, muestran rechazo a un pretendiente o sirven para concertar una cita nocturna.

Su uso, por tanto, a la par que decisivo funcionalmente en cada una de las tres partes de la comedia para trazar, aumentar o desbaratar conflictos, desde luego no deja de ser ameno y variado.

5.4. LA COMEDIA PASTORIL: LA ARCADIA, EL GANSO DE ORO Y BELARDO EL FURIOSO

*Un soneto me manda hacer Violante,
que en mi vida me he visto en tanto aprieto;
catorce versos dicen que es soneto;
burla burlando van los tres delante.*

(La niña de plata, vv. 2608-2611)

Lope en su *Arte Nuevo* dejó constancia del interés que provocaba en el «vulgo» el habla anfibológica:

Siempre el habla equívoca ha tenido
y aquella incertidumbre anfibológica
gran lugar entre el vulgo, porque piensa
que él solo entiende lo que el otro dice. (vv. 323-326)

La causa es que ese «habla equívoca», ambigua, puede dar lugar a entretenidas confusiones entre los personajes, tal y como tuvimos ocasión de comprobar, por ejemplo, con las cartas que escribe Diana a Teodoro en *El perro del hortelano*. Otro hábil juego es el que establece Lope al componer un texto epistolar del que se ofrecen distintas lecturas. Esto último lo pone el Fénix en práctica en *La Arcadia*, obra de madurez publicada en 1620 en la *Parte XIII de comedias* y que, en muchos aspectos, es coincidente con su novela homónima (Porteiro 2014:55).

Como es sabido, en este tipo de comedias de tema pastoril —de larga tradición literaria— los desencuentros amorosos entre pastores de distinto sexo son frecuentes. Es el caso de Belisarda y Anfriso, protagonistas de la pieza que, tras varios años de relación, ven frustradas sus pretensiones debido a que el padre de la muchacha decide casarla con Salicio. Pero el día de la ceremonia, el pastor Cardenio —gracioso y artífice de constantes enredos y burlas— provoca la

espantada de Salicio al anunciar que el que se case con Belisarda morirá al tercer día. Esta circunstancia deja vía libre a otro joven contrincante, Olimpo, rico mayoral que, al quedar embelesado por Belisarda, la quiere conquistar.

Estando de este modo las cosas, en el acto segundo, Olimpo solicita que Anarda haga de mensajera de su amor. Momento que esta, enamorada en secreto de Anfriso, aprovecha para su propio beneficio, no sin antes exclamar: «¡Oh, qué bien se va trazando / dar estos celos a Anfriso!» (vv.1175-1176).

Por lo pronto, Anarda ruega a Belisarda que responda por escrito la carta de Olimpo, argumentando que de esta forma este desistirá de su intento y se fijará en ella. El billete-respuesta que Belisarda le entrega va sin cerrar, como se encarga de anticipar Anarda: «¡Ay! Mi papel dice así, / que abierto viene el papel» (vv. 1427-1428). Este dato es importante, pues genera expectación en el público al prestarse la situación a que Anarda vulnere la privacidad del mensaje y lo lea en voz alta. De hecho, es lo que sucede nada más se queda a solas. Es entonces cuando Lope realiza un cambio métrico y pasa de las redondillas (buenas para las cosas de amor) al soneto, que «está bien en los que aguardan», como dictaminó en su *Arte nuevo de hacer comedias* (vv. 305-312). En el soneto, Belisarda manifiesta su rechazo a Olimpo y al mismo tiempo, según presumía Anarda, expresa el amor que siente por Anfriso:

«No hay que esperar, Olimpo, de mi vida,
otro gusto mayor que aborrecerte
mi alma; es imposible ya quererte:
la firme voluntad está rendida.

Estoy del grande amor reconocida
de Anfriso; no hay que hablar hasta la muerte.
Primero la veré que se concierte
estraño amor, que quiero y soy querida.

Necio será, si intenta persuadirme,
que en conocer el bien no soy tan ruda,
quien quiere de sus lazos dividirme.

Yo quiero a Anfriso; no mi amor se muda
en ti; no hay que esperar de fe tan firme.

Esto confieso, en lo demás soy muda.».¹⁰⁷ (vv. 1429-1442)

Roto el secretismo del mensaje, el papel, lejos de llegar a su destinatario, queda ahora a merced de la farsa que urde Anarda, que es hacer creer a Anfriso que Belisarda suspira por Olimpo. Y aquí es donde sale a relucir el ingenioso juego de Lope. Al reunirse con Anfriso, Anarda le lee la carta, pero esta vez haciendo las pausas de este otro modo:

«No hay que esperar, Olimpo, de mi vida
otro gusto mayor, que aborrecerte
mi alma es imposible, y a quererte
la firme voluntad está rendida.

Estoy del grande amor reconocida;
de Anfriso no hay que hablar hasta la muerte.
Primero la veré que se concierte
estraño amor, que quiero y soy querida.

Necio será si intenta persuadirme,
que en conocer el bien no soy tan ruda,
quien quiere de sus brazos dividirme.

Yo quiero, a Anfriso no; mi amor se muda
en ti; no hay qué esperar de fe tan firme.

Esto confieso, en lo demás soy muda». (vv.1745-1758)

Lope cambia, quita o añade signos ortográficos y separa palabras. Y todas estas pequeñas modificaciones terminan por conformar un significado totalmente distinto al original. Vale decir que Anfriso cae en la trampa de Anarda porque reconoce la letra de Belisarda (prueba irrefutable para él) y porque, a pesar de echarle un vistazo por encima a la carta y quedarse con ella, no la relea. El caso es que el engaño hace reaccionar a Anfriso quien, despechado, propone a Anarda dejarse cortejar para suscitar los celos de Belisarda.

¹⁰⁷ Carlos Romero Muñoz, en sus *Cartas anfibológicas en la comedia clásica española* (2002), señala el plagio o la «reutilización» que Francisco Bernardo de Quirós hizo de este texto en su obra *La Luna de la Sagra, Santa Juana de la Cruz* (publicada en 1665, cuarenta y cinco años más tarde que *La Arcadia* de Lope), al incorporar en la tercera jornada exactamente estos mismos versos, cambiando tan solo los nombres propios: «Loarte» por «Olimpo» (pp. 14-16).

Nos preguntamos, sin embargo, si durante la representación teatral los matices de esta segunda lectura, ni siquiera con una buena capacidad declamatoria por parte del actor, podrían ser fácilmente captados por el público si solo eran escuchados. De ello da cuenta Teresa Ferrer, quien asegura que la solución podía ser el «reparto previo a la representación del soneto correctamente puntuado entre el público por parte de algunos actores». Esto podría, además, «proporcionar ese elemento de ruptura entre el espacio de la ficción y del público, jugando a integrarlo en la representación, a hacerle cómplice del engaño de la trama con un recurso que por otro lado está documentado en la tradición cortesana desde muy pronto» [1995:222].

El reparto al público de un papel con el soneto, que menciona Ferrer, sería asimismo de gran ayuda en el tercer acto, cuando Belisarda lee a Anfriso la carta, despacio, desglosándola por partes y poniendo el acento en las variaciones que ha introducido Anarda:

Lee «No hay que esperar, Olimpo, de mi vida
 otro gusto mayor que aborrecerte
 mi alma; es imposible ya quererte:
 la firme voluntad está rendida.»

ANFRISO Espera.

BELISARDA ¿Qué he de esperar?

ANFRISO Con esto no se divide,
 dice: «Olimpo de mi vida.»

BELISARDA Eso es queriendo engañar.

ANFRISO ¡Cosa que me haya engañado
 quien este papel me dio! (vv.2356-2365)

Lee a continuación Belisarda el segundo cuarteto:

BELISARDA «Estoy del grande amor reconocida
 de Anfriso; no hay que hablar hasta la muerte.
 Primero la veré que se concierte
 extraño amor, que quiero y soy querida.»

 [...]

ANFRISO Como las partes divide,

tiene contrario sentido.

SILVIO Quien primero lo leyó
a los dos nos engañó:
todo el papel dividido.
¡Bravo ingenio de mujer!

ANFRISO Corrido estoy.

SILVIO Y lo estás
con causa.

ANFRISO Di lo demás.

SILVIO Acábale de leer. (vv.2368-2383)

Y, por último, los dos tercetos:

BELISARDA «Necio será si intenta perseguirme,
que en conocer el bien no soy tan ruda,
quien quiere de sus brazos dividirme.
Yo quiero a Anfriso, no mi amor se muda
en ti; no hay que esperar de fe tan firme.
Esto confieso, en lo demás soy muda.»

ANFRISO Este papel, ¿no decía:
«Yo quiero», y aquí paró
la razón?

SILVIO Y «a Anfriso no»,
adelante proseguía.

BELISARDA El «no», Anfriso, va en la parte
que prosigue, y dice así:
«No mi amor se muda en ti.»

ANFRISO ¡Que pueda de amor el arte
mudar el sentido todo!

BELISARDA ¿Quién te ha dado ese papel?

ANFRISO Anarda, y cuanto hay en él
me lo leyó de otro modo. (vv. 2384-2401)

El soneto recobra, de esta suerte, su auténtico significado. Con todo, esta última lectura del soneto —leído por completo a lo largo de la obra en tres ocasiones, dos en el segundo acto y una en el tercero—, aunque consigue aclarar el malentendido y Anfriso vuelve a confiar en la pastora, no desemboca como era

de suponer en un acercamiento inmediato por parte de los dos amantes, puesto que Belisarda, dolida aún, se vengará de Anfriso, como ella misma le asegura en estos versos:

celos, mis ojos, me diste.
Déjame que te dé celos,
sufre como yo sufrí,
que también me han hecho a mí
con alma, Anfriso, los cielos. (vv. 2425-2429)

No obstante, la locura de amor que se desata en Anfriso por los celos que Belisarda le da con Olimpo acelera el final feliz. De tal manera que al fin se concierta el desposorio de los dos pastores (al que se añade el de Anarda y Olimpo).

Como se puede apreciar, la función de la carta dentro de la trama amorosa de la comedia es complicar el enredo e inducir a los personajes a la acción, cuyo motor son siempre los celos. A partir de un primer billete que Olimpo entrega a Anarda, la intervención de esta como mensajera determina el posterior desarrollo dramático: los celos que la pareja de pastores produce involuntariamente en Anarda empuja a esta a instar a Belisarda a que redacte una respuesta. Y ya, como si de una espiral se tratase, se generan los celos de Belisarda y Anfriso:



Sin embargo, en esta ocasión el enredo amoroso no es producto del papel en sí —como sucedía en otras comedias—, ni siquiera de su contenido (inequívoco), sino de su lectura en voz alta que, con esa ocurrente «habla equívoca», Lope, con gran inventiva, tergiversa.

De cualquier manera, conviene aclarar que el juego anfibológico que se da en este caso bien podría darse también si la comedia fuese de otro subgénero en el que el enredo amoroso tenga su peso. Es decir, si fuese una comedia urbana, por ejemplo.

Al lado de *La Arcadia*, «la mejor pieza del género» (Oleza, 2013:709), tenemos una comedia pastoril muy distinta, *El ganso de oro*. Otra obra de amores cruzados entre varios pastores (en esta ocasión de Pradelo, Lisena y Silvero, personajes secundarios) compuesta entre 1588 y 1595, por lo que estamos ante una de las piezas tempranas de Lope.¹⁰⁸ En esta comedia, no obstante, el marco geográfico no es solo la Arcadia, sino que la acción se traslada también a la ciudad de Nápoles y sus alrededores, con la plaga de la peste de por medio. Con sus tintes palatinos, cuenta asimismo con grandes dosis de sucesos sobrenaturales o mágicos. Uno de ellos, en el acto segundo, es la sorprendente aparición de un águila real que porta una nota en su pico. En los párrafos que siguen enmarcaremos el momento en que el Fénix hace uso de este escrito y con qué propósito.

La pastora Belisa ha sido raptada por el salvaje Bardinelo, y el pastor Belardo, al ir en busca de su amada, se adentra en una cueva que mágicamente le llevará a Nápoles. Allí, el mago Dardanio, nada menos que «el inventor primero / de la mágica diestra y estudiosa» (vv.1068-1069), le comunica que para que cese la inesperada epidemia que está asolando la ciudad —gobernada esta por el conde Rodulfo, pues el rey y la reina han muerto víctimas de la enfermedad— deberá degollar una serpiente hechizada y venenosa que habita en su gruta. El pastor acepta el encargo, pues no quiere ofender el decreto de los hados.

La noticia de que un pastor hará desaparecer la peste decapitando a la serpiente llega al palacio real —donde se encuentra el conde Rodulfo con el Senado— a través de un papel, precedida de «fuego notable» y un «temerario

¹⁰⁸ Según los estudios de Morley-Bruerton.

estruendo» (vv. 1247-1248), dejando admirados a cuantos contemplan el suceso, en especial al conde:

CONDE Senado, a portento tal
 apenas la vista aplico.
HORACIO Ve; un águila caudal,
 con papel en el pico,
 llega al palacio real.
 Sobre la puerta se ha puesto.
CONDE ¡Oh, suceso que provoca
 a escándalo manifiesto!

(Atraviesa de una parte a otra por un hilo una águila con un papel.)

HORACIO Llega, Conde, y de la boca
 el papel le quita presto. (vv. 1249-1258)

El escrito va dirigido a los máximos dirigentes de la ciudad —y, por extensión, al pueblo al que representan—, por ello su mensajero, un águila, no en vano «caudal»—símbolo de majestad y que se asocia a presagios importantes que afectan a la realeza y al gobierno de un lugar—, se posa en las puertas de palacio.¹⁰⁹ Es interesante además la acotación, ya que apunta a elementos de tramoya: mediante el manejo de un cordel, una figura que representa un águila se irá moviendo de un lado a otro del escenario.

Sea como sea, el extraordinario episodio, que apela a valores simbólicos y propios de la comedia de magia, alienta al gobernador, ya que imagina que el «prodigioso escrito» proviene de la santa Partenopea (patrona del municipio) y que el secreto que encierra salvará a la población de la terrible pestilencia:

CONDE ¡Oh, santa Partenopea!
 no juzgues a gran delito
 que yo tus secretos vea
 y que el prodigioso escrito
 para bien del pueblo sea.

¹⁰⁹ El «águila caudal» (el término «caudal» es definido en el diccionario de la RAE como «perteneciente o relativo a la cola») es también llamada «águila real».

Ya le he tomado. ¡Oh, papel!
¡Oh, mensajero fiel,
de todo nuestro remedio! (vv. 1259-1266)

Dos senadores son los que van indicando al conde, nuevo en el arte de gobernar, los pasos que hay que dar: anteriormente que se apresurara a coger el papel y ahora que se sitúe convenientemente para que le vean y le oigan bien todos los allí congregados. De este modo Lope le da a la lectura pública la trascendencia que merece, reforzada con la actitud grave, solemne, que se nos dice que el conde adopta mientras lee:

CESARINO Gobernador, ponte en medio
y di lo que viene en él.

(Lee el CONDE el papel, recio.)

CONDE «A Nápoles ha venido,
ni por tierra ni por mar,
quien su voluntad ha sido,
y este le vendréis a hallar
pastor en solo el vestido.
De la sierpe que causaba
esta pestilencia brava
trae la cabeza en la mano.» (vv. 1267-1276)

El papel —en quintillas— desvela algo que el público ya sabe: que será un pastor (llegado milagrosamente) el que librá a Nápoles de la peste cuando le corte el cuello a la serpiente, cuya cabeza mostrará en su mano. Esta feliz novedad —ya que anteriormente todo era «confusión y llanto» (v. 937)— comporta que el conde anime a los ciudadanos a que salgan a la calle para festejarlo:

JULIO ¡Oh, pueblo napolitano,
aquí tu desdicha se acaba!
Conde, ¿de qué estás suspenso?
CONDE En la gravedad del caso,

Julio, considero y pienso;
pero alarguemos el paso
a sabello por extenso.
¡Ea, nobles ciudadanos,
todos alegres y ufanos
cortad oliva y laurel!
Él para su frente de él,
y ella para nuestras manos.
Salga toda la ciudad,
hombres, niños y mujeres. (vv. 1277-1290)

Tal y como cabía desear, el misterioso contagio queda erradicado con la acción osada y milagrosa de Belardo, que seguidamente es nombrado rey en reconocimiento de su virtud y valor. A partir de entonces se le verá ocupado en «reparar caídos edificios, / en sustentar a huérfanos ingenios / y en dar a todos con tan larga mano» (vv. 1867-1869), como por ejemplo a un soldado «muy roto, cojo y manco» (*Acot*1893) que le hace entrega de un memorial (que no leemos). Con este memorial el soldado le solicita compensación por los servicios prestados al rey muerto.

En lo que se refiere a la trama amorosa, esta se resolverá felizmente con las bodas de Silvero con la princesa de Roma; de Pradelo con Lisena; y por supuesto de Belardo y Belisa (única pareja que gozaba de un amor correspondido). De esta manera esta última se convierte en reina de Nápoles. Con objeto de hallar una solución al inconveniente del nacimiento humilde del pastor hecho rey, Lope acude en la última escena a una conocida estrategia: la revelación, oculta hasta el momento, de su origen noble. En este caso no solo del héroe de la comedia sino también de su amada Belisa. Para sorpresa de unos y otros, incluidos los propios protagonistas, al parecer Belardo es hijo de una ninfa y del anterior rey de Nápoles (y hermano del pastor Silverio). Belardo fue criado en la Arcadia por el mago Felicio, quien ha resultado ser el padre de Belisa y en su día rey de Atenas. De ahí que, en la carta, Lope, anticipándose a los acontecimientos para crear cierta expectativa en el público, dijera aquello de «pastor en solo el vestido», refiriéndose a Belardo.

En una pieza repleta de fenómenos maravillosos, vemos que la carta viene a ser un elemento más de ese mágico universo, tanto por la forma en la que aparece como por lo insólito de su mensaje, todo ello en armonía con su singular autor, el mago Felicio. Por otro lado, al margen de la curiosidad que siempre produce la llegada de un papel —esta vez por partida doble a causa de los efectos con los que se acompaña su entrada en escena—, su finalidad dramática es asimismo importante, debido a que pone a toda la población sobre aviso acerca de lo que se espera que ha de ocurrir después. El público mostrará así gran interés por comprobar si en lo sucesivo Belardo logra llevar a cabo la anunciada peripecia, con las consecuencias que de ella se irán derivando.

Por último, habría que incidir en la peculiaridad del argumento de *El ganso de oro*, que hace que la carta esté relacionada con la epidemia que padece la villa de Nápoles y no con cuestiones amorosas, como es el caso de otras comedias pastoriles donde la línea argumental está centrada únicamente en vencer los lances sentimentales de los pastores, como sucede en *La Arcadia* o, por ejemplo, en *Belardo, el furioso*,¹¹⁰ donde su protagonista incluso pierde el seso por amor.¹¹¹ Acerca de esta última obra, que como *El ganso de oro* es del primer Lope,¹¹² dice por cierto Ana M. Porteiro: «el autor combina con éxito tres de los ingredientes fundamentales de la comedia pastoril: la mitología, la magia y el amor» [2010:85].

En cualquier caso, a *Belardo, el furioso* —cuyo intérprete principal comparte nombre con el de *El ganso de oro*— merece que les dediquemos algunas líneas, ya que los dos billetes en prosa que contiene en el acto de apertura hallamos —como primer aspecto relevante que queremos destacar— vocablos propios de la vestimenta de los pastores de aquella época, como es la «pellica»:¹¹³

¹¹⁰ En palabras de Trambaioli: «*Belardo, el furioso* presenta los típicos rasgos de una comedia pensada para una puesta en escena particular de teatro de cámara, en la que las octavas de Ariosto sirven como principal modelo paradigmático de reescritura y de literaturización autobiográfica con vistas a la autopromoción de Lope de Vega» [2020:146].

¹¹¹ Según afirma Trambaioli, los personajes de esta comedia «resultan dobles dramáticos del poeta y de los demás protagonistas de su tumultuosa relación con la Osorio» [2020:150].

¹¹² Concretamente fue compuesta en 1594 (Morley-Bruerton).

¹¹³ Acorde al *Diccionario de Autoridades*, el *pellico* es «El zamarro de Pastor, o otro vestido de pieles, hecho a semejanza del Latín.» (V, 1737, 1ª acepción).

«Ingratísimo Belardo: Si a dejarme tan de improviso te mueve el verme perseguida de la nobleza de este valle, vuelve y no me desesperes, que yo lo dejaré todo por ti. Si te parece que eres pobre y que no puedes acudir a mis cosas, cuando yo gaste mis galas en tu servicio, no he de parecerme mal con una pellica parda, pues por tu causa...» (vv. 859*Carta*)

O el «antiparas de sayal»:¹¹⁴

«Hoy que todos los zagales de este valle han sacado sus galas al nacimiento y fiestas del hijo del mayoral, Gridonio, me has parecido más bien con tus antiparas de sayal pardo, que ellos con sus pellicos de grana y seda.»
(vv. 869*Carta*)

Ambas son cartas de índole amoroso que en su momento la pastora Jacinta escribió a Belardo. Los renglones que se leen sirven para poner de relieve los sentimientos nada interesados de Jacinta, a quien no le importaba la pobreza del pastor, cuyo atuendo contrasta con el de otros zagales más afortunados. No obstante, después de seis años de relación, los razonamientos económicos del tío de Jacinta llevan a esta a aceptar como pretendiente a un mayoral rico. Los billetes evidencian, por tanto, que ha habido un cambio de actitud en Jacinta.

Es frecuente por lo demás que en las comedias de Lope los papeles —cuando su contenido es el típico de las cartas de amor— se utilicen también, y más cuando son varios, para representar ante el público las emociones del amante súbitamente abandonado. Lo vimos en otras comedias y es el caso también de Belardo quien, enfurecido, dice estar perseguido por la justicia y querer huir de la Arcadia a Italia. Es en esas circunstancias que, estando a solas con su amigo Siralbo, Belardo saca de un zurrón los dos billetes anteriores, así como otros muchos papeles («infinitos» escribe Lope, v. 878, dando una mayor melancolía a la escena) y prendas de Jacinta que guardaba como recuerdo: una bandilla, unos cabellos y un retrato.

¹¹⁴ La *antipara* se nos dice, en su segunda acepción, que «Es también cierto género de medias calzas, ò poláinas, que cubren las piernas y los pies solo por la parte de adelante.» (*Autoridades*, I, 1726).

Y el *sayal* es la «Tela mui basta, labrada de lana burda.» (*Autoridades*, VI, 1739, 1ª acepción).

La reacción de Belardo ante las cartas de la amada perdida es el segundo de los aspectos que quisiéramos subrayar. Para el joven, el amor de Jacinta, plasmado en esos escritos, ha sido un engaño, una «falsa escritura» (v. 908), y así lo exterioriza:

BELARDO

¡Qué de papeles

saqué juntos! ¡Ah, crueles,
que vosotros habéis sido
los que a este paso han traído
mis esperanzas fieles!

No solo cada renglón
es mentira y fingimiento,
empero cada razón;
es la firma el mismo viento,
y las letras falsas son. (vv. 850-859)

Además de con la palabra, los celos, la rabia o el dolor suelen a menudo manifestarse con el gesto de querer romper o quemar cartas y objetos, lo que contribuye a potenciar la tensión del momento. Así, Belardo dirá: «haz fuego, quédense en él / prendas que inútiles son.» (vv. 848-849), «Enciende, enciende ese fuego, / que no es esto de sufrir.» (vv. 870-871) «¿Aún no está el fuego encendido?» (v. 895).

Otro punto para tener en cuenta todavía es la relación de las cartas con las imágenes amorosas (que hemos tenido ocasión de observar asimismo en otras piezas, como por ejemplo *La prisión sin culpa*). Algunos objetos —una bandilla, unos cabellos y un retrato en esta ocasión— son vehículos de recuerdo, y de recuerdo doloroso cuando el amor ha caducado. Y son elementos que se pueden mostrar en escena, por lo que se pone de manifiesto, al igual que con las cartas, su doble plano literario-escénico: su función en la trama y su función material como objeto presente sobre las tablas.

En suma, con ayuda de los billetes queda planteado el problema general de este drama amoroso entre pastores, en el que la pérdida temporal de la amante terminará por enfermar a su protagonista hasta el punto de hacerlo

enloquecer, si bien posteriormente deja atrás la locura y se abre a la reconciliación, o al menos a la tranquilidad y el paulatino olvido.

5.5. EL DRAMA CABALLERESCO: *EL MARQUÉS DE MANTUA Y LA MOCEDAD DE ROLDÁN*

El drama caballeresco en Lope, como señala Fausta Antonucci, «cuando no retoma personajes y situaciones del Ariosto, se mantiene en el horizonte de lo que podríamos llamar “materia carolingia” o “de Francia”», con puntos de conexión muchas veces con el mundo épico-legendario de la historia nacional [2006:59]. Al grupo de la «materia carolingia» pertenece *El marqués de Mantua*, publicada en 1619 en la *Parte XII de comedias*. En palabras de Oleza [1994:246], se trata de una «hermosísima tragedia» y «sin duda la obra maestra del género». En ella, en su tercer acto, Lope inserta un par de cartas que llevan la obra a su desenlace. Una de ellas es una sentencia de muerte del primogénito de Carlomagno, y la otra, consecuencia de la primera, una solicitud de amparo.

La línea argumental de la pieza es como sigue: Carloto, hijo y sucesor del emperador Carlomagno, siente un ciego e insensato amor por la mora Sevilla, esposa de su primo Baldovinos, lo que le llevará —aconsejado por el traidor Galalón— a matarle a traición en una cacería en la sierra. El aciago crimen es denunciado por el marqués de Mantua, tío de Baldovinos, quien —en una larga y emotiva plática que cierra la segunda jornada—, después de hallar a Baldovinos moribundo¹¹⁵ y contarle este lo sucedido, aboga por la justicia del Emperador Carlos y jura que, si esta no se produjera, no descansará hasta vengar la muerte de su sobrino:

[...]

¹¹⁵ Al descubrir el marqués que el que agoniza y se lamenta en el suelo es su sobrino Baldovinos, declama en dos ocasiones, en una tristísima escena, los conocidos versos que dan comienzo al soneto X de Garcilaso, en el que se llora a la amada fallecida: «¡Ay dulces prendas, por mi mal halladas!» (vv. 1674 y 1682).

si falta justicia en Carlos.
Doy esta palabra al cielo,
a tu sangre, a tus abrazos,
a tu madre y a tu esposa,
amigos, deudos, vasallos,
y de no dar sepultura
a tu cuerpo desdichado,
hasta vengar en Caín
la sangre de Abel tan santo. (vv. 1928-1936)

En el tercer acto es cuando el marqués de Mantua hará la demanda al emperador Carlomagno de que se imparta justicia. En la primera jornada, Carloto ya había planteado ajustar la ley a su capricho —lo que demuestra su talante arrogante—, mientras que su hermano Rodolfo le advierte de que eso no es ley sino «injusta tiranía», pues «es rey ser justo» (vv. 193-194). Frente a la actitud de Carloto, el padre, una vez le informan del crimen, se erige en modelo de justicia real:

Decidle, Conde, al Marqués
y a cuantos con él están
que en mí justicia verán
si es Carlos padre y rey es;
que yo dejaré un ejemplo
de quien soy que al mundo espante, (vv. 2149-2154)

Carlomagno prosigue hasta terminar el alegato diciendo:

que haré justicia sin daño,
así al pobre como al rico,
así al grande como al chico,
al propio como al estraño.
Yo dejaré tal memoria,
puesto que mi hijo sea,
que escrita en sangre se lea
en largos siglos mi historia. (vv. 2161-2168)

No obstante, el Emperador deja el veredicto a disposición de un Consejo que, en un proceso legal, juzga y condena a su hijo a ser decapitado. La resolución llega al espectador en forma de carta.

El Condestable, en calidad de mensajero, llega hasta la torre donde se encuentra preso Carloto, quien en ese momento ha recibido también la visita de Oliveros, paladín de Francia. La conversación que Oliveros mantiene con dos guardas sobre el futuro del reo, si obtendrá o no el perdón real, alimenta el suspense, hasta que el Condestable, usando un lenguaje metafórico, va preparando a Carloto para la tragedia:

CARLOTO ¿Qué es esto? ¡Ay, triste!

CONDESTABLE Príncipe, como el valor
 sea para grandes pechos,
 como es el tuyo, señor,
 y en los pequeños y estrechos
 halle aposento el temor,
 con ejemplos no es razón
 que te canse, pues que tienes
 tal valor y discreción.

CARLOTO Di, Condestable, a qué vienes.
 ¿Qué es eso?

CONDESTABLE Lágrimas son.

CARLOTO Lágrimas en ti, ¿a qué efeto?
 ¿Qué ha salido del decreto
 de los del consejo? (vv. 2551-2563)

También prepara a Oliveros, que ya presagiaba lo peor: «¡Cielos, ya temo su muerte!» (v. 2564). Las dudas se disipan por completo al leer el Condestable por fin el papel en voz alta y sin interrupción, no sin antes añadir Lope más angustia a la escena cuando el Condestable asegura a Carloto que no puede leerlo «porque un nudo a la garganta / la voz detiene y espanta»; a lo que este impaciente responde: «¡Léelo o dámelo a mí!» (vv.2566-2568).

De este modo, la carta, antes de ser leída, adelanta el dramatismo que alberga y deja al auditorio expectante. El público y Carloto saben de la reunión del

Consejo, por lo que solo queda conocer cuál es el fallo. O lo que es lo mismo, qué suerte le aguarda al futuro heredero al trono francés:

«En el nombre de Dios vivo,
hacedor de cielo y tierra,
y de la Virgen, su madre,
más limpia que las estrellas,
nosotros —en voz de Carlos,
nuestro rey—, Dardín Dardeña,
Reiner y el conde de Flandes,
que siempre verdad profesa,
el de Borgoña y Saboya,
y los demás que a la Mesa,
que llaman Redonda en Francia,
por sangre y armas se asientan;
todos juntos en consejo,
visto el proceso que prueba
el noble marqués de Mantua,
que es parte de esta querella,
y del príncipe Carloto
las excusas y respuestas;
examinado muy bien,
sin que el derecho se pierda
por desigualdad en unos
y en los otros por grandeza;
a Dios teniendo presente
y visto que es manifiesta
ley del cielo que el que mata
con hierro con hierro muera,
y que a traición don Carloto,
en el valle de una selva,
al infante Baldovinos
dio, sin culpa, muerte fiera,
según que parece claro
por lo que él mismo confiesa;
que le saquen, ordenamos,
de la torre hasta la puerta
del palacio, en cuya plaza

está labrada una piedra,
para tales caballeros
y tales delitos hecha,
donde le sea quitada
de los hombros la cabeza,
para que a él sea castigo
y al mundo escarmiento sea». (vv. 2571-2612)

Como refleja Antonucci [2006:64], la comedia, a falta de enredo y humor, «concentra la atención de los espectadores en los núcleos ejemplares de la obra: defensa del matrimonio, crítica del poderoso arrogante, invectiva contra el traidor, elogio de la buena muerte cristiana (Baldovinos), exaltación de la monarquía como dadora de justicia y restauradora del orden». No es extraño, entonces, que ese «intento aleccionador» vaya acompañado de extensos parlamentos por parte de los personajes, que es lo que sucede con la sentencia anterior.¹¹⁶ Esta, que rompe con la métrica precedente y se versifica en romance,¹¹⁷ principia con la mención de Dios y la Virgen María, por los que Carlos (por boca del Consejo, formado este por ilustres nombres procedentes del romancero épico francés, como Dardín Dardeña, por ejemplo) deberá, en su nombre, impartir justicia. El papel termina con el dictamen de que la pena impuesta debe servir de ejemplo al mundo.

La reacción de Carloto ante este decreto no se hace esperar: debatiéndose entre la cólera contra su padre y el arrepentimiento, y descentrado (como corrobora la advertencia de Oliveros de que está mojando la pluma al revés), escribe sin demora a don Roldán para clamarle protección.

¹¹⁶ Otra de las comedias, en este caso histórica, donde se lee una sentencia de muerte dictada por un Consejo es *Don Lope de Cardona* (ver apartado 5.2.1.2.).

¹¹⁷ Que sea en romance, además del hecho de que es adecuado para una relación, tiene también un valor de referente literario, porque el público conocía posiblemente el romance de la Jura de Santa Gadea o el de Fernando IV el Emplazado, piezas en las que se cierne una maldición o una condena sobre personajes muy poderosos, en ambos casos monarcas. De todas formas, como afirma Pedraza Jiménez [2013:133, n. a los vv. 2571-2612], el parlamento «es una adaptación del romance “En el nombre de Jesús...”, titulado *Sentencia dada a don Carloto en el Cancionero de Romances*». En cualquier caso, probablemente el romance es un gran acierto aquí, ya que añade sabor fatídico a la escena y se hace cómplice al auditorio con la utilización de versos de la tradición popular.

Oliveros es la persona que hace entrega de esta carta a Roldán, quien la lee en voz alta ante él. De entrada, el saludo inicial le produce cierta extrañeza o resquemor:

«Primo mío, que estimo
hermano, padre, amigo, amigo caro...»

ROLDÁN Dos veces dice amigo y una primo. (vv. 2717-2719)

Quizás cabe interpretar aquí que el nerviosismo, la impotencia y la premura con la que Carloto ha redactado el papel, pocos minutos antes de que se lo lleven «cuatro ancianos caballeros y un confesor» (vv. 2640-2641), hacen que llame a Roldán dos veces «amigo» y una «primo», e incluso «padre» y «hermano». En cualquier caso, Oliveros lee a continuación el cuerpo de la carta, compuesta toda ella en octavas reales:

«...ahora es tiempo que me des tu amparo.
No porque de mi muerte me lastimo,
mas por la afrenta vil en que reparo». (vv. 2720-2722)

Roldán, que siempre ha mostrado su apoyo a Carloto y nunca vaticinó tal castigo, sino como mucho prisión o destierro, se encara y discute con el Emperador quien, ante tales amenazas, lo destierra unos años fuera de París. Con esta determinación queda patente la integridad del Emperador, que no únicamente somete a juicio a quien ha cometido el crimen, sino que sanciona también a aquel que se posiciona en su favor y se atreve a desafiar la ecuánime decisión del Consejo. De Galalón, uno de los ejecutores del homicidio, sabemos que murió despeñado al huir de los guardias que le perseguían. Así lo cuenta en la corte un Nuncio cuando refiere todo el suceso de Baldovinos y Carloto en la última escena de la obra.

En definitiva, el cometido de la primera carta (formal y elaborada) es culminar la petición de Sevilla y del marqués de Mantua, ejecutada por la intercesión de Carlos el Magno quien, en un acto heroico, superpone su deber

monárquico a la fuerza de la sangre.¹¹⁸ La de la segunda (mucho más breve y espontánea), e incorporada hacia el término de la comedia, mostrar la desesperación de Carloto y ratificar la firmeza del Emperador al no sucumbir a los deseos de Roldán quien, destapando su deslealtad, le alienta a eludir la responsabilidad a la que como portador del cetro se debe.

En *La mocedad de Roldán*, publicada en 1624 en la *Parte XIX de comedias*, Lope retoma el tema caballeresco carolingio. En esta obra Carlomagno es mucho más joven, pues acaba de ser padre de Carloto, aunque la obra avanza hasta veinte años más tarde. En todo caso, el protagonista en esta ocasión es su sobrino Roldán, quien vive obsesionado por el honor de sus padres al creerse hijo ilegítimo.

La comedia da comienzo con la narración de la relación amorosa de los progenitores de Roldán: la hermana de Carlos (la Infanta) y el conde Arnaldo. La historia de la joven pareja, que ocupa todo el primer acto, parte del momento en que, casados en secreto, el padre de la Infanta quiere desposarla con el príncipe de Hungría y ella, desesperada, escribe al esposo proponiéndole huir juntos de la corte.

En la escena previa a la recepción de la carta, el conde expresa su gran malestar, su «confusión», su «desdicha», pues la Infanta está embarazada y él, tanto si se va como si se queda, no halla salida a la difícil situación en la que se encuentra:

Todo es morir y acabar,
si me voy, o si me quedo.
El irme es guardar la vida,
mas con deshonra notoria
de mi lealtad ofendida;
el quedarme es vanagloria
y ser mi propio homicida.
Mi confusión es notable,
mi desdicha irremediable,

¹¹⁸ Díez-Borque [2001] compara *El Marqués de Mantua* con *El castigo sin venganza*, dos comedias, una de género caballeresco y otra palatina, donde el padre ordena que se ejecute a su hijo.

mi remedio inaccesible,
mi pensamiento insufrible,
y mi muerte inevitable. (vv. 94-105).

Con la llegada del papel se prolonga esa desesperanza en la que está sumido Arnaldo, ya que a través del diálogo que mantiene con Celio, el criado que le hace entrega de la carta, el conde manifiesta ahora sus temores ante el mensaje que puede llevar:

CELIO De la confusa ciudad
 el nuevo recibimiento
 que han hecho a su Majestad
 apenas te descubría;
 que desde hoy a mediodía
 te busca aqweste papel.

ARNALDO ¡Quién duda, cielo, que en él
 se cifre la muerte mía!
 Dame, Celio, la sentencia
 de este mi pleito de amor;
 ya que no me dan audiencia,
 veamos si su rigor
 me ha condenado a su ausencia.
 Ya sé que es fuerza morir,
 ya sé que no hay replicar.

CELIO Muy bien tienes que sentir. (vv. 108-123)

Entre lamento y lamento, pues el conde piensa que posiblemente se verá forzado a partir, se va posponiendo la lectura del papel para crear una mayor expectación en el público, quien también ignora su contenido:

ARNALDO Tanto, que el mayor pesar
 es ver que dure el vivir.
 Si a partir voy condenado,
 sea mi muerte la partida
 de tanto bien apartado,
 porque es una larga vida
 castigo de un desdichado.

¡Ay, papel! ¡Ay, letras tristes!
¡Cómo se ve que venistes
con más lágrimas que letras!
CELIO Su pensamiento penetras,
tu desventura resistes,
todo es mal cuanto te envía. (vv. 124-136)

Cuando Arnaldo por fin se dispone a leer la carta —que, en su pesimismo, presume compuesta con letras tristes y llena de lágrimas—, lo hace a intervalos, ya que cada línea la interpreta de una manera fatalista:

ARNALDO Que adivine sus cuidados
no ha sido discreción mía,
que en males tan declarados
no es menester profecía.
Lea
«Conde amigo, yo estoy muerta»
Muerta me escribe que está;
mira si mi suerte es cierta. (vv. 137-143)

Sin embargo, la mayor tensión llega con la palabra «concierta», puesto que Arnaldo imagina que va aparejada a la de «boda», cuyo sentido sería que la Infanta ha contraído nupcias con el príncipe húngaro:

Lea
«El Príncipe llegó ya,
esta noche se concierto...»
¿Qué se concierto? ¡Ay, de mí!
Mira bien si dice así
“la boda”.
CELIO No, señor.
ARNALDO ¿No?
¿Pues cómo lo entiendo yo?
Torna a ver.
CELIO Pienso que sí.
ARNALDO Triste y amargo concierto:
vos estáis muerta, yo muerto;

vos casada, yo perdido;
cierto el daño, amor vencido;
fiero el mar, lejos el puerto!
¿Qué haré? (vv. 144-156)

Llegados a este punto el criado le anima a que siga leyendo. Arnaldo, no obstante, continúa haciendo conjeturas un tanto delirantes, llevado por sus miedos y vanos deseos:

CELIO	Lee más.
ARNALDO	Ya leo:
	«A mi padre le pedí esta mañana...» (vv. 156-157)

Tras una larga plática, de nuevo Celio, más práctico y realista —y evidentemente menos afectado por las vicisitudes de su amo—, le apremia impaciente a que acabe de una vez la lectura y se despejen todas las dudas. Hay que decir que las intervenciones del criado, aunque escuetas, son el contrapunto cómico —como sucedía en otras comedias— que va rebajando la intensidad dramática de la escena:

CELIO	Harto mejor es leer la resolución que escribe, que estar si vive o no vive.
ARNALDO	¡Ay, Celio! Amar es temer.
CELIO	Teme, y ama y lee.
ARNALDO	Espera.
	<i>Lee</i>
	«Si tienes, Conde, valor, mi peligro considera; que hoy tengo un grave dolor, y que es del parto me altera. Saldré esta noche al jardín, donde me sueles hablar, y podrás llevarme en fin...» Sin duda dice llevar

Lee

«Que en la pared del jazmín
podrá escondido tener
Celio un caballo...»

[...]

Hoy verás, prenda querida,
la fuerza de mi valor.

Dejarte fuera crueldad
en tal peligro, y morir
por darte vida es piedad.

CELIO Si has de hacer como decir,
¿qué mayor temeridad? (vv. 197-225)

Cuando el conde se da cuenta de que la Infanta lo que le pide es que se reúnan en el jardín para, con la ayuda de Celio, escapar los dos a caballo, de pronto recobra su valentía y rango de supuesto caballero y reprocha al criado sus consejos que ahora, airado, estima desafortunados:

ARNALDO No me aconsejes, villano,
que amor no quiere consejo.
¿Qué caso más inhumano
que dejarla, pues la dejo
en un peligro tan llano?
Si pierde por mí la vida,
¿no soy infame homicida
suyo y del ángel que espero?
Soy quien soy, soy caballero;
¿no basta que ella me pida
que la saque desta suerte,
aunque la causa no fuera
yo mismo de mal tan fuerte,
para que defensa hiciera
aquesta vida a su muerte?
¡Ah, cobarde, mal nacido!

CELIO Perdón, mi señor, te pido,
que sólo tu bien miraba. (vv. 226-243)

La alegría del conde por la inesperada resolución de la Infanta le lleva incluso, en las últimas estrofas del pasaje, a hacer un ruego —por medio de una eficaz deprecación, en la cual se dirige a varios elementos cósmicos: el sol, la noche y la luna— con el propósito de que corra el día y llegue rápidamente la noche, el momento señalado en la cita para el encuentro:

ARNALDO ¡Oh, sol, tu carrera acaba,
 cubre tu rostro de olvido!
 ¡Oh, noche, alarga tu paso,
 saca tu cabeza negra
 por las nubes del ocaso:
 ya tu escuridad me alegra,
 y en la luz del sol me abraso.
 Borda tu manto de estrellas,
 salgan mis luces entre ellas,
 aunque temo que sería
 hacer tus tinieblas día,
 y descubrirse por ellas.
 Vamos, Celio.

CELIO En tu valor
 cobra fuerzas mi temor.

ARNALDO ¡Oh luna, tus rayos tapa!
 ¡Oh noche, famosa capa
 sobre los hurtos del amor! (vv. 244-260)

Luego que el matrimonio lleva a cabo el plan propuesto en la carta —en la que se anunciaba el avanzado estado de gestación de la Infanta—, el acto se cierra con el relato de Arnaldo a Celio del parto del niño Roldán en la selva y de su bautizo en un arroyo. En el segundo acto Roldán es ya un muchacho.

La carta resulta un mecanismo muy apropiado para concertar la fuga de los padres del legendario héroe de la comedia, con el consecuente ocultamiento de su identidad, hecho que marcará el destino de Roldán: su nacimiento y crecimiento fuera de la corte y el desconocimiento durante muchos años de su verdadero origen (característica típica del género palatino). Ahora bien, la carta —versificada en quintillas— es sobre todo una excelente muestra de cómo un papel, que sabemos que principia «Conde amigo» pero que después es leído a

medias —lo justo para que se entienda el mensaje— y de forma intermitente, es capaz de dar el juego que le da Lope. Entre pausa y pausa se mantiene al público en suspense, toda vez que el receptor va dejando entrever claramente sus sentimientos, bien por lo que dice el mensaje, bien por lo que presupone que puede decir. En esta ocasión lo que importa es evidenciar el afecto que Roldán profesa a su esposa, amor que es recíproco, de ahí su temor a perderla. Ello justificará y hará creíble la posterior huida de ambos.

5.6. LA COMEDIA NOVELESCA: LA DONCELLA TEODOR Y EL PIADOSO VENECIANO

*no digo yo a Tremecén
por Valencia o Cartagena,
pero a Trapisonda iré,
a la China, a las dos Javas,
que ni a las tormentas bravas
de la mar temor tendré;
ni a los peligros mayores
que en la tierra puede haber.*

(La doncella Teodor, vv. 1833-1840)

Con el propósito de delimitar los rasgos que identifican este subgénero, «muy mal definido hasta ahora por la crítica», según Oleza [2013:709], nos hacemos eco de la descripción que de la comedia *novelesca* hace el investigador, pues aclara qué puntos la acercan o la separan de la *palatina* o la *urbana*:

Entendemos por comedia *novelesca* la que desarrolla una trama de aventuras y “peripecias” en medios exóticos o poco reconocibles por la experiencia del espectador, lo que supone la asimilación por Lope de esquemas argumentales ya utilizados por los actores- autores españoles (Lope de Rueda, Alonso de la Vega...), y la *comedia* erudita a la italiana. Por la índole imaginativa se relacionan con las

comedias *palatinas*, pero por la condición de sus protagonistas, caballeros, mercaderes, profesores y ciudadanos de clase media, así como por el ambiente a menudo urbano, limitan con las urbanas de costumbres contemporáneas. Son comedias que raramente se encuentran en estado puro, pues la fórmula parece más inclinada a aportar elementos propios (la aventura, el viaje, a veces la condición social de los protagonistas) a otro tipo de obras [2013:709].

Típica comedia novelesca es *La doncella Teodor*,¹¹⁹ publicada en 1617 en la *Parte IX de Comedias*. Ambientada en España, Argelia, Irán y Turquía, sus personajes principales son dos jóvenes estudiantes,¹²⁰ Teodor y Félix, quienes alternan con otros secundarios de desigual estatus social: profesores, mercaderes, militares, nobles, reyes, etc.¹²¹

El argumento es bastante intrincado: el amor de la bella y sabia Teodor y de don Félix se ve empañado por la interposición del padre de ella, el maestro Leonardo, que aspira a desposarla con Floresto, un viejo catedrático valenciano. Don Félix, dolido, decide enrolarse en los tercios que se dirigen a Italia. Sin embargo, su criado Padilla descubre de improviso la carroza en la que viaja Teodor camino de su casamiento. Don Félix aprovecha entonces esa circunstancia: aborda la comitiva y secuestra a su dama, prometiéndose más tarde los dos en matrimonio. Pero, para su desgracia, son capturados por la flota del rey de Orán, Manzor, quien busca en las costas españolas alguna mujer que sea merecedora de contraer nupcias con su hermano Celindo, su sucesor al trono. Todo ello con la finalidad de que su descendencia sea mitad árabe mitad española.

En el segundo acto la acción se traslada a Orán donde, durante el cautiverio de la pareja, se multiplican las aventuras, con el enredo siempre muy presente. La sobrina de Manzor, Jarifa, ha quedado seducida por el galán español

¹¹⁹ La comedia parte de una versión del cuento *La Historia de la doncella Teodor*. Véase al respecto González-Barrera [2007].

¹²⁰ Para la figura del estudiante en la Comedia del Siglo de Oro puede verse el estudio de Nemtsov [1946], donde se analiza entre otras obras *La doncella Teodor*.

¹²¹ Cabe puntualizar que, por su trama, la obra quedaría asimismo enmarcada dentro de ese grupo de comedias llamadas «bizantinas» (al igual que, por ejemplo, *La viuda, casada y doncella*), que tan ampliamente ha estudiado Daniel Fernández y cuyo argumento en todas ellas sería que «dos enamorados se ven obligados a separarse y a vivir múltiples peripecias (raptos, naufragios, cautiverios, acechanzas amorosas...) hasta poder reunirse de nuevo» [2017: 171].

y conspira contra Celindo para casarse con Félix, quien sería nombrado futuro rey de Orán. Manzor da crédito a las insinuaciones de Jarifa de que su hermano no es de fiar y muda sus planes: manda a Celindo, engañado, a Turquía (bajo el pretexto de que debe entregar una carta al sultán Selín, en la que teóricamente le pide licencia para casarle); y también a Teodor (fingiendo enviarla a España) para ser vendida allí como esclava. Casualmente los dos se encuentran y Teodor, desesperada, refiere a Celindo el complot urdido contra él y le sugiere, recelando que la carta al Sultán oculta alguna encerrona, que la abra. Esto provoca la expectación del público, enterado del propósito de rey y sobrina y de que Celindo «es ido con cartas engañosas» (v. 1707), pero desconocedor todavía del contenido exacto de estas:

CELINDO Abrió la carta y dice de esta suerte:

Lea

«Ese villano, que dice que es mi hermano, va a darte la muerte con veneno cuando te sirva la copa, que ese es el galardón que te da de haberle criado.» (vv. 2158-2158*Carta*)

La carta, además de ser un recurso oportuno para alejar a Celindo fuera de Orán y trasladar la acción a Constantinopla (en nuevos y coloridos ambientes), vemos que deja al descubierto la maniobra de Manzor. Como respuesta, Celindo, lleno de ira, manda a Amete — sobrino del consejero del rey— que le haga llegar a su hermano el siguiente mandato:

Pues es
infame el Rey, tu señor,
dile que su carta vi
con mi engañosa esperanza,
y que tomaré venganza,
si Selín me ayuda aquí,
del agravio que me ha hecho
de Jarifa y del cristiano; (vv. 2169-2176)

Por otro lado, Teodor, que ha contribuido a tiempo a que el mensaje no llegue a manos de Selín, recibe el agradecimiento del que había de ser su esposo

moro. Celindo le reconoce sus muchas virtudes (lealtad a su amado Félix e ingenio) y satisface el pago que la deja libre.

La carta —que contenía un enunciado falso y era portadora de un fatídico engaño—, al no ser leída por su destinatario sino por el transmisor de la misma, pone a Celindo sobre aviso de la traición del hermano y contribuirá además a la construcción dramática que sigue a continuación (tormentas, naufragios que obstaculizan la llegada de Teodor a España y batallas en la que interviene Félix, entre otras muchas tribulaciones). Todo ello hasta que los amantes, gracias a la sabiduría que muestra Teodor en la corte del Soldán de Persia, retornan felizmente recompensados a España.

Otra comedia novelesca interesante por sus cartas, aunque mucho menos exótica que la anterior y con menos peregrinaciones y lances, es *El piadoso veneciano*, publicada en la *Parte XXIII de Comedias*, en 1638. Lope parte de una *novella* de Cinzio para crear una historia imaginaria, de ambiente principalmente urbano, que acontece en varias localizaciones italianas, con ausencias (destierro del protagonista) y regresos en un lapsus de tiempo de varios años.¹²² Características todas ellas propias del subgénero.

Esbozamos su argumento con el objeto de contextualizar los papeles que va insertando Lope en el segundo y tercer acto. Lucinda, felizmente casada y con dos hijos, es víctima de la trampa que le tiende Fulgencio, patricio veneciano que se ha enamorado de ella y que le hace creer —a través de Leoncio y unos criados que se disfrazan de turcos— que para conseguirla pretende matar a su marido Sidonio. Pasados unos momentos de confusión y de desconfianza por parte de Sidonio hacia Lucinda a raíz de esta vil maniobra, Fulgencio cuenta el engaño al esposo, produciéndose una reyerta que acaba con la vida de aquel y la huida de Sidonio a Ferrara, dejando a su mujer e hijos sintiendo su ausencia y sobreviviendo de manera precaria.

Alejado el marido del hogar familiar, la aspiración del matrimonio será siempre procurar estar unidos de nuevo. Una primera tentativa vendrá de la mano

¹²² Para Cintio como fuente en las comedias de Lope pueden verse los estudios de Gasparetti [1930] y Köhler [1946].

de Sidonio, que remite un correo a su esposa en el que la anima a que se reúna con él.

Lucinda, al comienzo del segundo acto, entra en escena con los criados Gerardo y Julia dialogando acerca de Sidonio y ya con la carta, que se sobreentiende por el final de la conversación que ya han leído, pues Gerardo dice: «La carta lo dice así» (v. 1012), refiriéndose a la solución que ofrece Sidonio a Lucinda para conseguir el dinero necesario para el viaje. Y es que, por este breve diálogo previo a la lectura de la carta, conocemos que el Senado ha expoliado económicamente a Lucinda y también que, al parecer, Sidonio se ha hecho soldado al amparo del Duque. En cualquier caso, Lucinda quiere releer la carta y, a instancias de Gerardo, lo hace en voz alta, lo que permitirá hacernos copartícipes de su contenido:

LUCINDA Otra vez leerla quiero.

GERARDO Yo escucharla.

LUCINDA Advierte.

GERARDO Di.

(LUCINDA) Lea

LUCINDA

«Gerardo te dirá donde quedo, dulce esposa de mi alma, con el cual podrás venir con tus hijos a consolar la mayor tristeza y soledad que ha tenido corazón humano. Pienso que Aurelio será amigo en la adversa fortuna, como lo fue en la próspera; pídele de mi parte lo necesario para tu camino, y ven donde te aguardan mis ojos, y a mis queridos hijos mis abrazos. –Tu marido.» (v.1013-1014*Carta*)

La idea de la marcha se verá, sin embargo, bruscamente suspendida. Un repentino sonido de caja acerca al público nuevas sorpresas que, por las personas que lo capitanean (Leoncio y los criados que en su día se disfrazaron de turcos, además de un secretario), no anuncian nada bueno para la protagonista:

LUCINDA ¿A qué toca?

JULIA A Leoncio he visto allí,
 criado de aquel cruel,

y un secretario con él.
LUCINDA Mal será, mal para mí;
que bien no le espero de él. (vv.1019-1024)

En efecto, Leoncio se ha ocupado en gestionar, por medio del Senado, la revancha por la muerte de su señor:

LEONCIO ¡Con qué alboroto y dolor
memorias de mi señor
me traen a ver su casa!
PERSIO Ella por su puerta pasa.
SECRETARIO Pues echa el bando, tambor.
TAMBOR «El serenísimo duque de Venecia ofrece dos mil ducados a
cualquiera que le trajere preso a Julio Sidonio, reo de la muerte de
Fulgencio Justiniano, o mil si le trajere la cabeza; y en caso que
tenga algún grave delito, se le perdona. Mándase pregonar para que
venga a noticia de todos.» (vv. 1025-1029*Carta*)

Lucinda, disgustada, reacciona profiriendo irreverencias contra el Senado, que Gerardo aplaca y contrarresta: «Templa la lengua atrevida, / con que el dolor encareces; / que el Senado es bueno y justo, /y el delito en una plaza / pública es grave e injusto» (vv. 1058-1062). Lope, por boca del criado, respalda en este pasaje el prestigio de este sólido órgano institucional veneciano que, al término de la comedia, una vez está al corriente de la verdadera historia de Sidonio (es decir, libre de las mentiras de Leoncio), flexibilizará su juicio sobre él.

Pero volviendo al momento anterior, cuando Lucinda, desafiante, se halla dispuesta a preparar su partida, se topa con un secretario y un alguacil que le avisan de que una sentencia del Senado ordena que no puede salir de Venecia, bajo pena de muerte. Gerardo será entonces el que viajará a Ferrara para prevenir a Sidonio. Aquí asistimos entonces a una original escena: el criado le pregunta a Lucinda antes de partir si puede al menos escribir al marido, y ella responde con estas quintillas:

Di que llorando escribí,
lágrimas por tinta; di

que lloré sangre por él,
que fue mi rostro el papel
y que tú las viste allí;
 que todas las letras fueron
amor, lealtad, soledad,
desdicha, ausencia, verdad;
y di que las imprimieron
el alma y la voluntad,
 que de amor imprentas son,
donde en letras de Ferrara
las imprime mi pasión
desde el papel de la cara
al papel del corazón. (vv. 1155-1169)

El Fénix, con su habitual virtuosismo, convierte lo que podría ser una epístola en un mensaje verbal, pero de modo que establece un correlato entre el papel y la tinta, por un lado, y el rostro y las lágrimas de Lucinda, por otro, articulando así un bello e ingenioso reflejo entre el mensaje escrito y las angustias íntimas de la autora de la carta. Lope alude incluso a las «letras de Ferrara», refiriéndose a la ciudad donde se encuentra Sidonio y, sin duda, a la imprenta judía que fue establecida en esa ciudad a mediados del siglo XVI, siendo la obra más famosa que salió de sus talleres la *Biblia en Lengua Española traducida palabra por palabra de la Verdad Hebrayca por muy excelentes Letrados* (1553), que fue un verdadero éxito de ventas en la época. Nos aventuramos a pensar que la pureza del amor de Lucinda hacia su marido puede quedar también vinculado con la verdad revelada que transmite el texto bíblico, estableciendo implícitamente una atrevida relación entre el amor divino y el profano. Aunque bien pudiera ser que «las letras de Ferrara» hicieran simplemente referencia a la tipografía de imprenta. Y, por supuesto, como decimos, se alude al lugar donde está Sidonio y, en ese sentido, se imprime aquello que siente en su corazón con «letras de Ferrara» porque en Ferrara está su amor.

En cualquier caso, en esa ciudad italiana, Sidonio sufre algún que otro infortunio que soporta con entereza, como por ejemplo ser traicionado por dos hermanos soldados que pretenden entregarlo al Senado a cambio de la libertad del padre, Evandro, que fue también desterrado de Venecia. Aunque gracias a la

mediación de este, que valora la amistad y la ley, puede Sidonio marcharse. Estando en esas, Gerardo da con él y le avisa del peligro que corre su vida. Sidonio, para evitar ser prendido, se refugia en el monte vestido de pastor, no sin antes indicarle a Gerardo que exhorte a Lucinda a que venda sus joyas y pida ayuda a los amigos para poder encontrarse con él.

En el tercer acto de la obra han pasado ya seis años desde que Sidonio abandonó Venecia y Lucinda se ve amenazada por el hijo de Fulgencio, Otavio. Este, empujado por Leoncio, busca a Sidonio para desquitarse de la muerte de su progenitor, pero flaquea al quedarse prendado de la hermosura de Elisa, la hija de Lucinda. Por lo demás, Lucinda está preocupada porque, solicitada por muchachos que pretenden engañarla, Elisa carece de dote y de honra. Estos son los pormenores que Lucinda relata en una carta que Gerardo entrega a Sidonio y que este lee al cridado:

«No puede ya mi necesidad sufrir los años de tu ausencia, y aunque esta se remeda con mi trabajo, dámele muy grande el guardar tu hija, hermosa y pobre, dos cosas ocasionadas a cualquier deshonor. Da algún remedio, que la persiguen muchos, que si tú puedes guardar tu cabeza es porque la tienes, que yo no puedo guardar su honra porque no la tengo.» (v. 2282*Carta*)

En el primer intercambio epistolar vimos que, debido a un bando, no consigue su objetivo: el reencuentro. En el segundo, Lucinda expone la penosa situación en la que viven y esto obliga definitivamente a Sidonio, en pro de la honra de su familia, a regresar a Venecia. Pero antes, nada más acercarse a la casa en que vive Lucinda, Sidonio salva la vida de Otavio al ser este atacado por otro pretendiente de Elisa.

Fuera de esto, Sidonio propone entregarse al Senado y que su familia cobre la recompensa para que, por este procedimiento, se mitigue la pobreza en que los ha dejado sumidos todos estos años. Desde ese instante, la comedia se orienta apresuradamente hacia el desenlace final: los Señores del Senado y el Duque reúnen en audiencia pública a Sidonio y su familia, a Otavio y a Evandro (aunque cada uno por un motivo distinto) y, por fin, luego de referir todo lo ocurrido, son absueltos de sus respectivas condenas. La única condición que el

Duque pone al perdón de Sidonio es que Otavio esté de acuerdo. El joven acepta la propuesta a cambio de casarse con Elisa, a lo que Sidonio da su consentimiento.

En definitiva, la honra conyugal mancillada es la lanza que resquebraja la apacible vida de la pareja protagonista que, después de la fuga de Sidonio a otras tierras, los expone a aventuras y desventuras varias. El eslabón elegido por Lope para la comunicación entre el ejemplar matrimonio es el criado Gerardo quien, en un momento dado, en referencia a la rapidez con la que quiere trasladar los mensajes de su señora, manifiesta: «Ser un Mercurio deseo, / de pies y manos alado» (vv. 1148-1149), en alusión al mensajero griego de los dioses. En cualquier caso, el primero de estos mensajes está salpicado de vivas muestras de afecto y añoranza, si bien en todos ellos prima el poder informativo. El segundo tiene además una función importante, pues abre el camino, ahora sí, para que Sidonio se quede para siempre con su familia. Sin olvidar el poético mensaje en verso que —en un lenguaje que, metafóricamente y con gran inventiva, vincula con la escritura— Lucinda, quejosa, dedica al esposo.

Para concluir el género novelesco, diremos que —dejando de lado el bando, que es un tipo de escrito distinto y que debe ajustarse a cánones más estrictos— por su naturaleza, sus cartas —como las personas que intervienen en una comedia novelesca— son también muy «viajeras», en el sentido de que han de recorrer muchos kilómetros para llegar a su destino, al menos en estas dos comedias. Las epístolas que acabamos de ver están además compuestas en prosa, para dar mayor dramatismo a la situación. Y, atendiendo al principio de economía, carecen de encabezado, despedida y firma, a excepción de una de ellas. Aunque en *La doncella Teodor*, después de su lectura Celindo exclama: «No me mandéis proseguir» (v. 2159), por lo que ignoramos cómo sigue la carta.

Ahora bien, si en *El piadoso veneciano* las cartas familiares del matrimonio dejan entrever su absoluta franqueza y su empeño en reencontrarse, en *La doncella Teodor* la falacia del texto —cuyo autor no es ya ninguno de los coprotagonistas sino un tercero en discordia— secunda eficazmente el enredo de la obra que, a la postre, persigue también la unión de sus principales intérpretes —como sucede en tantas y tantas comedias—.

5.7. EL DRAMA MITOLÓGICO: LAS JUSTAS DE TEBAS Y REINA DE LAS AMAZONAS Y LA FÁBULA DE PERSEO

*Yo la vi de fina malla
cubrir sus carnes hermosas,
con razones animosas
animando a la batalla.
Y aunque de oïllo te asombres,
porque menos tiempo esperes,
con solas diez mil mujeres
vi huir quince mil hombres*

(*Las justas de Tebas y reina de las amazonas*, vv. 154-161)

En palabras de Alan Ávila, la comedia mitológica «es aquella cuyas fuentes son las narraciones grecolatinas sin valor historiográfico, y que cuentan con la participación de los personajes de dichos textos» [2017:7].

De entre los mitos que cautivaron a la Europa de aquellos siglos, uno de los que atrajo a Lope de Vega fue la figura guerrera de la amazona, que llevó a las tablas en *Las justas de Tebas y reina de las amazonas*,¹²³ comedia en la que el papel que aparece en su segundo acto tiene relevancia dramática en relación al conjunto de la obra. Su datación probablemente sea anterior a 1596, según Morley y Bruerton.

La obra se desarrolla en la antigua ciudad griega de Tebas, y su protagonista es la amazona Abderite, reina de un pueblo exclusivamente de mujeres asentado en Termodonte. Caracterizada como una mujer muy bella, a la par que hercúlea, valiente y experimentada en las armas, Abderite termina

¹²³ A pesar de que Oleza cataloga esta obra como mitológica, Ávila acota más el subgénero y no la incluye en su *corpus*, en el cual, como únicas obras conservadas, lista los siguientes títulos: *Adonis y Venus*, *El Perseo*, *Las mujeres sin hombres*, *El laberinto de Creta*, *El marido más firme*, *La bella Aurora*, *El vellocino de oro* y *El amor enamorado*. Sánchez Aguilar en su tesis doctoral de 2005 (*Las comedias mitológicas de Lope de Vega*) menciona asimismo tan solo estas ocho comedias. Oleza y Antonucci, por su parte, enumeran diez, pues añaden *Las justas de Tebas y reina de las amazonas* y *El premio de la hermosa* [2013:711].

enamorándose de un príncipe troyano, Ardenio, pese a que todas ellas abominan del sexo opuesto. Abderite, como amazona y como gobernadora, oscilará constantemente entre el amor, por un lado, y vengar a su hermano Jelando —muerto a manos del ser amado— y su fidelidad a las costumbres, a la tradición de su gente, por otro. Esta actitud conlleva el reproche de su criada Pirene:

¡Quien no ha temido arrojados fuegos,
una centella siente;
un niño rompe un pecho tan valiente
que no pudiera un escuadrón de griegos!
¡Ay, cómo veo en verte
que eres mujer,
al fin, cuando más fuerte! (vv. 1039-1045)

En el acto segundo es cuando se celebran las justas en las que pierde la vida Jelando. Pretendiente también de la princesa tebana Délbora —amor que le era correspondido—, había retado a Ardenio a un desafío, del que este sale victorioso, aunque herido en un brazo. No obstante, el príncipe troyano —empeñado en conseguir a Délbora, por más que esta lo rechaza— no tendrá todavía vía libre, pues entra en escena un nuevo adversario: el rey de Armenia, Lotaro.

Habiendo sido testigo de las justas —famosas, por otro lado, en todo el estado—, y haciéndose pasar por embajador, Lotaro pide al padre de Délbora, Arquimundo, que el rey armenio (es decir, él mismo) participe en la lucha y que el vencedor sea el que despose a la princesa. Una carta que, según el supuesto embajador, le acaba de dar un correo avala esta idea: el rey armenio se encuentra ya en Grecia y llegará en el plazo de cinco días a la corte tebana. El mensaje es leído por Lotaro al rey Arquimundo:

REY: Leedla embajador

EMBAJADOR: Así comienza:
«Mi caro primo: yo he llegado a Grecia
con todo el bien que te conceda el cielo;

espero verme de hoy en cinco días
en la corte del rey, y así te mando
le avises como voy, y que en su tierra
haga saber el concertado campo.»
No escribe más. (vv. 1656-1662)

La carta —compuesta en endecasílabos sueltos— es de unas pocas líneas. Como se dirá: «no escribe más». Esta frase sirve para dar paso a la réplica de Arquimundo pero, asimismo, pone de relieve que lo escrito es suficiente para lo que se pretende transmitir (que el rey tiene el propósito de acudir al «concertado campo») y Lope no lo alarga más. Aun así, contiene un saludo inicial, «Mi caro primo», que se repite en otras epístolas y que expresan la familiaridad del trato. De todas formas, el público —que dispone de más información que los propios personajes— sabe que el que dice ser el emperador es en realidad el rey armenio. Por tanto, estamos frente un papel nada «viajado». O lo que es lo mismo, ante una carta auto enviada, lo que demuestra una vez más el abanico de posibilidades que a nivel escénico brinda un mensaje escrito.

En cualquier caso, la carta es aquí un elemento muy provechoso, puesto que viene a respaldar, en el tercer acto, un nuevo combate, cuyas consecuencias llevarán al desenlace que ha concebido Lope para su comedia.

Así, en las segundas justas colectivas toman partido el rey Lotaro, Ardenio (lesionado), otro adversario y Abderite, enmascarada. En el torneo la amazona exhibe su bravura de manera portentosa y resulta fácilmente vencedora. Luego, destapa su rostro ante todos y ofrece la mano de la princesa Délbora a Ardenio. Sin embargo, este queda fascinado por el valor y la generosidad de la amazona y le propone ser su esposo, ofrecimiento que Abderite acepta.

En conclusión, situada en un período histórico atemporal y siendo el eje de la acción dramática una mujer de talante belicoso (en coherencia con su condición de amazona), el hilo conductor no deja de ser el del amor, a pesar de la inicial reticencia de la heroína hacia el sexo opuesto. Al final, Abderite se abandona a sus sentimientos, armonizándose de este modo el encuentro de los dos sexos. Ese desdén hacia el amor masculino —debido a la valoración negativa que se hace de él— lo encontramos también en otras piezas de Lope, como es el caso,

por ejemplo, de *La vengadora de las mujeres* que, por lo demás, tiene una ambientación totalmente distinta.¹²⁴

Pero por encima de lo anterior, lo que nos interesa poner de relieve es que en las tramas de temática amorosa en las que intervienen figuras con rango de princesa, hijas de un conde, etc. —sea cual sea el género de la obra— no es infrecuente la llegada de una carta de un noble o monarca de otras tierras que anuncia a su progenitor el deseo de contraer nupcias con ella (como sucede, por citar otro ejemplo, en *El caballero del Sacramento*). Esta circunstancia refuerza el enredo, debido a que la dama acostumbra a estar enamorada de otro galán. No obstante, en *Las justas de Tebas y reina de las Amazonas*, Délébora no es la heroína de la pieza, por lo que la función de la carta del rey Lotaro no es únicamente la de rivalizar con Jelando (único amor de la princesa) sino, sobre todo, y como fin último, organizar unas justas —donde la amazona haga gala de toda su destreza guerrera— que propicien un final feliz para ella y para Ardenio, los verdaderos protagonistas de este drama.

Otra obra de carácter mitológico es *La fábula de Perseo*. Publicada en 1621 en la *Parte XVI de Comedias*, se cree que el texto pudiera ser un encargo del duque de Lerma, que quería que se representara en la Corte. En ella se narran las aventuras de este semidios, Perseo, desde su concepción hasta la liberación de su amada Andrómeda, en una original versión del famoso mito ovidiano (reescrito en multitud de ocasiones) que, sin embargo, no desvirtúa su esencia.¹²⁵

La comedia se inicia con la historia de la madre de Perseo, la bella Dánae. La joven ha sido encerrada en una torre por su padre, el rey de Argos, Acrisio. Con ello quiere preservar a su hija de que mantenga relaciones con ningún hombre. Entretanto, el príncipe de Tebas, Lisardo, que lleva dos años enamorado de ella, animado por un amigo consulta al oráculo del templo de Apolo la manera de llegar a Dánae. Pero el oráculo, siempre ambiguo, «pues siempre en su

¹²⁴ Véase lo que dice al respecto E. Di Pastena en el «Prólogo» de su edición de *La Vengadora de las mujeres* [2016:393-420].

¹²⁵ Ver el «Prólogo» de la ed. de R. Béhar [2017:821-864].

respuesta escondo lo falso y lo verdadero» (vv. 49-50), le vaticina que el oro es la respuesta:

Oro la podrá vencer,
oro rendirá sus brazos,
porque el oro es la rüina
de torres y muros altos. (vv. 143-146)

Las palabras de Apolo desorientan al príncipe, quien desconcertado interpreta que el preciado metal podría servir para sobornar a los guardas de la torre. Así se lo comunica a Dánae mediante una carta en la que le ofrece todo su oro, y que firma como el «desdichado» Lisardo. Dadas las circunstancias en las que se encuentra la princesa, el mensaje —que a su llegada turba a la joven— es lanzado desde el campo, clavado en la punta de una saeta. Esto ocurre justo cuando Dánae está conversando con Elisa acerca de Lisardo, al que ama.

La epístola —en décimas—, a la par de una artimaña para rescatar a la princesa, es toda una declaración de amor. En un símil poético, la «mano de marfil» de la joven será «el arco bello y gallardo» que disparará la flecha mediante la cual el príncipe espera contestación:

«Después que en torre tan fuerte,
Dánae bella, te encerró
tu padre, he quedado yo
sin alma y vida, sin verte;
tan cercado de la muerte
como de guardas lo estás,
presto morir me verás,
que ya mi espíritu quiere
ir a vivir donde muere
porque no padezca más.¹²⁶
Verdad es que, consultado,
dice Apolo que ese muro
tan fuerte no está seguro

¹²⁶ Estas palabras recogen «el tono cancioneril tradicional: alma, vida y visión se equiparan, y el encierro de Dánae supone la muerte para su amante» (n. a los vv. 309-318, en la ed. de R. Béhar).

del rico metal dorado;
pero hame dado cuidado
no saber si tú le quieres,
que, cuando amáis las mujeres,
poco reparáis en oro;
que vuestro mayor tesoro
son vuestros mismos placeres.

Si a las guardas se ha de dar,
háblalas, Dánae, por mí,
que el oro que tengo aquí
puede esa torre igualar.
Bien me puedes avisar
con esa flecha que aguardo
del arco bello y gallardo
de tu mano de marfil.
Tuyo mil veces y mil,
tu desdichado Lisardo.» (vv. 309-338)

Pero, leída la carta, una acotación nos informa de un acontecimiento extraordinario, la inesperada aparición de una nube de oro:

La nube con el oro

ELISA Deja la carta y repara
que por la ventana ha entrado
una nube que ha eclipsado
al sol con su lumbre clara.

DÁNAE Sobre el pabellón se para.

ELISA Parece que viene el sol
dentro de aquel arrebol.

DÁNAE Una lluvia baja de ella
que parece, hermosa y bella,
oro en ardiente crisol.

ELISA ¡Ay, señora, coger quiero
estas auríferas perlas!

DÁNAE Pues que tú quieres cogerlas,
en mi aposento te espero. (vv. 339-352)

La nube es Júpiter transformado. Seducido por la hermosura de la joven, y habiendo escuchado al oráculo, Júpiter se adelanta a Lisardo y posee engañada a Dánae en forma de lluvia dorada, «porque siempre los amantes / esparcen oro y diamantes» (vv. 457-458).¹²⁷ El método del mortal Lisardo para consumir su amor con Dánae (enviarle una carta con el plan con el que intentaba librarla de su encierro) no ha podido competir, claro está, con el de los dioses.

Del embarazo de Júpiter y Dánae nacerá Perseo, hombre de origen divino que —tras ser abandonado en una barca en el mar junto a su madre por Acrisio— vivirá gestas memorables (entre ellas la de la Gorgona Medusa, monstruo al que, con la ayuda de una espada y un escudo con un espejo que le ofrecen Mercurio y Palas, le corta la cabeza, y cuyos cabellos son «culebras fieras», v. 1753) hasta que se casa con la princesa de Tiro, Andrómeda, y vuelve a Grecia, donde «dicen que Acrisio es muerto» (v. 2873).

La epístola de esta comedia, por consiguiente, es fruto de un personaje que queda atrás en los siguientes actos. Al igual que en *Las Justas de Tebas y reina de las Amazonas*, el autor de la carta es un personaje secundario, interesado en una figura femenina que tampoco es coprotagonista de la pieza y que tiene al mismo tiempo otros rivales amorosos. No obstante, la función del papel no deja de ser relevante. La actuación del Lisardo (su consulta a Apolo, que más tarde se materializa en una carta) sirve de eslabón para el desarrollo posterior del drama, puesto que desata la intervención de Júpiter. Para potenciar además la emoción del espectador, es en el preciso momento en que Dánae recibe el mensaje de Lisardo que el poderoso dios de los cielos sufre esa metamorfosis en forma de lluvia de oro, la cual engendrará al mítico Perseo, el verdadero héroe de este drama mitológico.

¹²⁷ Como ha quedado dicho en numerosas ocasiones por diversos estudiosos, este pasaje de Lope recuerda la pintura *Dánae y la lluvia de oro* de Tiziano.

5.8. LA COMEDIA VILLANA: LOS HIDALGOS DEL ALDEA Y EL GALÁN DE LA MEMBRILLA

*pues bastara
tratar de vino el papel
para que aun las mismas manos
viniesen dando traspíes.*

(El galán de la membrilla, vv. 513-516)

Entre las comedias que Oleza clasifica como «villanas», o lo que es lo mismo, de entorno predominantemente doméstico y rural, encontramos al menos dos obras que contienen cartas que merecen ser comentadas: *Los hidalgos del aldea* (publicada en la *Parte XII de Comedias* en 1619) y *El galán de la membrilla* (publicada en la *Parte X* en 1615).

En *Los hidalgos del aldea*, Finea es partidaria del casamiento entre iguales, aunque su padre, el alcalde Celedón, prepara su unión con don Blas, un «hidalgote» figurón,¹²⁸ un pueblerino con ínfulas un tanto ridículo en su forma de hablar. Al lado de esto, los condes Albano y Teodora, recién casados, alborotan a los aldeanos al instalarse a vivir en el lugar. Allí, el conde se enamora de Finea quien, sin embargo, se siente atraída por Roberto, servidor y confidente del conde. A instancias de Albano, la boda de Finea y don Blas —convertido en un bufón de la corte— se pospone un año con la excusa de que antes han de celebrarse torneos y justas. Entretanto, Finea resiste con dignidad las visitas del persistente conde.

En el tercer acto, Teodora, celosa por el modo de actuar de su esposo, se dispone a escribir al Emperador para exponerle su queja,¹²⁹ como bien le explica a su criado Fabio, al que pide que volando le dé «papel, pluma y tinta» (v. 2274).

¹²⁸ Al respecto del *figurón*, véase el artículo de F. Serralta [2003] sobre esta y dos comedias más de Lope (*Los melindres de Belisa* y *El ausente en el lugar*).

¹²⁹ Como sucedía también, por ejemplo, en *Las paces de los reyes* y *judía de Toledo*, si bien en esta obra la reina a quien escribe (también encima el escenario) y muestra su disgusto es al mismo esposo (ver apartado 4.2.1.3.).

Pero en estas que enseguida que pone «en el papel la pluma» (v. 2282) entran Roberto y el conde charlando, a pesar de haber advertido Teodora al criado que no deje entrar a nadie:

TEODORA El Conde es este, ¡ay de mí!
ALBANO Teodora, mi bien, ¿qué haces?
TEODORA Pruebo una pluma no más,
 que no hallando quien la taje
 el cuchillo de un estuche
 de secretario me vale.
ALBANO Muestra a ver.
TEODORA ¿Qué quieres ver? (vv. 2286-2292)

Teodora, sorprendida cuando justo estaba casi en el encabezamiento de la carta, sale al paso mintiendo acerca de lo que está haciendo. Incluso, comprometida a enseñarla, presa del nerviosismo la rompe en dos:

ALBANO ¡No, por mi vida, no rasgues
 el papel!
TEODORA Señor, perdona,
 que ya le hice dos partes.
ALBANO ¿A quién escribir querías?
TEODORA Pienso escribir a mis padres.
 ¿El papel tomas del suelo?
 Por tuyo es bien que le alce.

Lea

«Vuestra Majestad, señor,
tiene el imperio y las llaves...» (vv. 2293-2301)

Del papel no leemos más que estos dos versos (insertados en una tirada en romance), cuyo significado no acierta a comprender el conde:

ALBANO ¿Qué quieres decir aquí? (v. 2302)

A lo que Teodora argumenta con ironía al final de su parlamento:

TEODORA Nada, ni hablaba con nadie,
que cuando prueban la pluma
cuantos hoy escribir saben
no miran en lo que escriben,
y después son disparates.
Y voyme, con tu licencia,
porque el portador no aguarde,
que tajar y no escribir
con pluma y papel delante
es como tener marido
que visita en otra parte. (vv. 2303-2313)

A pesar de todo, la intervención de Teodora será decisiva para cambiar la conducta del conde. Un primer intento es esta fallida carta al Emperador, que da qué pensar a Roberto al adivinar en Teodora ciertos celos, tal como le expone al conde. De todas maneras, Lope deja claro en esta escena —que ha conseguido tensionar al público— la firme voluntad de la esposa por revertir el indigno comportamiento del marido que, finalmente, logra por otra vía. Así, deja de peligrar el honor de Finea, que se casa con Roberto una vez el padre descarta a don Blas.

Un número más elevado de papeles, de varios tipos y de mayor relevancia dramática, hallamos en *El galán de la membrilla*, ambientada en el siglo XIII, en la época de Fernando III, apodado «el Santo».

Su historia principal es la de dos jóvenes enamorados: Félix y Leonor. Él, soldado pobre, natural de Membrilla. Y ella, también manchega, de Manzanares e hija de un villano rico que posee tierras y bodegas. Su amor, sin embargo, se verá impedido por el padre, don Tello, que no consiente la relación a menos que varíe la situación económica del galán. A todo esto, tenemos además la intromisión de un segundo pretendiente, Ramiro, ricachón celoso y necio que actúa con malas artes.

En este triángulo amoroso, los papeles jugarán, como tendremos ocasión de comprobar, un rol decisivo. Es más, podemos asegurar que son los que impulsan, paso a paso —previa actitud autoritaria del padre—, la acción dramática en cada uno de los tres actos de la comedia. En el primero, dos cartas alertan a

don Tello de que a su hija la ronda algún postulante a marido. Desde ese instante, iremos asistiendo a un enredo tras otro hasta que, a última hora, el rey Fernando y su hijo Alfonso (más tarde Alfonso X, «el Sabio») restablecen la felicidad de la pareja protagonista y sancionen a los intrigantes.

Pero volviendo a las dos primeras cartas, hay que decir que ambas son de don Félix. Una es de amores y, por si el criado Tomé se topa con el padre mientras la entrega a Leonor, ha redactado otra cuyo asunto es un fingido negocio de vinos que quiere llevar a cabo un supuesto mercader. Pero, estando en el portal de Leonor, el criado se despista y le da a la criada de Leonor, Inés, el papel equivocado, al tiempo que, sorprendido por don Tello, este recibe el de amores:

TELLO Si por Tello preguntáis,
 yo soy. ¿Qué es lo que queréis?
TOMÉ Tráigole de la Membrilla
 esta carta. Recibilla
 mientras doy vuelta podéis;
 y responded si del vino
 le daréis lo que pidiere (vv. 288-294)

Cuando se encuentra a solas con su hermano, don Tello lee la nota:

TELLO «Bien mío: después que vi
 esa divina belleza
 que formó naturaleza
 para admirarse de sí...»
 ¡¿Qué es esto, Benito hermano?!
 ¿Esta no es carta amorosa? (vv. 309-314)

Los asistentes al corral son conscientes en ese momento del intercambio. Ahora bien, para mayor confusión e intriga, el hermano está en la creencia de que el autor de la carta es don Ramiro, por lo que don Tello parte colérico a hablar con él.

Leonor, por su lado, lee con su criada la que trata de vinos:

INÉS Ya se fue; saca el papel.
 LEONOR Estoy, Inés, admirada.
 INÉS Tú admirada, y yo turbada
 de ver lo que dice en él.
 Lea

[LEONOR] «Habiendo sabido la bondad del vino que tenéis en vuestra bodega...»
 ¿Esto tengo de leer?

INÉS Señora, error es sin duda. (vv. 409-414)

Lope hace que Leonor la vaya leyendo a intervalos. De ese modo, ella y la criada, que con la llegada del papel se habían sentido la una «admirada» y la otra «turbada», enfatizándose de este modo la emoción que les genera desvelar su contenido —que ya imaginan—, van exteriorizando ahora su extrañeza:

[LEONOR] «Yo he menester quinientas arrobas para la corte de tinto y blanco...»
 Inés, no puedo creer
 que esto es cifra, sino error;
 y, si este es papel de amor,
 será también menester
 que un secretario de lenguas
 le descifre. (vv. 428Carta-434)

Con los primeros renglones de cada uno de los mensajes queda expuesto el tema de los mismos y, al ser lo único que realmente interesa en esta ocasión a nivel dramático, una vez más no es forzoso para nuestro dramaturgo extenderse.

En todo caso, será cuando el criado va a buscar la respuesta que se percata del error. Entonces acuerda con Leonor guardar el secreto para que no se enoje Félix. Asimismo, hacen creer al padre que la carta que tiene era para otra «mujer de bien» (v. 528) que sirve al mercader, no para Leonor; y que la que guarda ésta en su manga es para él.

Después de esta escena, el papel aún seguirá dominando la intriga, pues Ramiro ha hecho varias indagaciones y, fruto de ellas, hace entrega a don Tello de un tercer papel. Su intención es cotejar que la letra y la firma son las mismas que las de la carta que le dio el criado Tomé. Es decir, probarle que la letra de la carta amorosa es de don Félix. Como resultado de esta revelación, don Tello se

entrevista con don Félix y le aconseja —dándole una bolsa con cierta cantidad de escudos para sustento y demás, ya que el galán no le desagradaba para su hija— que vaya a la Corte con la finalidad de que, en el plazo de dos meses, vuelva con «hábito» o superior capital si desea desposar a su hija, «porque no digan que compra / yerno noble con su hazienda» (vv. 850-851).

El acto termina con don Félix, todo engalanado, en la corte de Toledo. Allá, a la salida del rey Fernando (que se encuentra comentando con el príncipe Alfonso y el marqués de Cádiz sus planes para recuperar zonas ocupadas por los moros), el galán hinca la rodilla en el suelo y le hace entrega de un memorial, que el rey se lleva consigo sin leer. El memorial es el resorte del que se vale Lope para que el rey ampare a nuestro protagonista, pues en el documento don Félix le detalla la buena labor que ha desarrollado como soldado en diferentes ciudades (Córdoba, Úbeda, Baeza, etc.), quedando el galán con el pensamiento de que «sus papeles son tan buenos» que han de tener su premio «en viéndolos el consejo» (vv. 1097 y 1099).

No obstante, en el segundo acto, siendo tal el desespero de don Félix por ver pasar los días sin que se le recompense, opta por abordar al marqués de Cádiz. Este le sugiere que hable al rey, quien sale ahora a escena «leyendo una carta», según marca una acotación (v. 1319Acot). Esta imagen refuerza la idea del olvido del rey, ocupado con otras noticias que le van llegando, con otros menesteres relacionados, quizás, con la recuperación de los territorios de los reinos de España que han sido tomados por los moros. Es por este motivo que don Félix le hará el siguiente reproche: «memoriales que han servido/no de memoria, de olvido, /pues nunca me habéis premiado» (vv. 1323-1325).

Sea como fuere, Fernando III aprovecha el relato que de sus méritos militares hace don Félix para, antes de otorgarle su merced, mandar que lo acompañe a la guerra de Granada. Don Félix, temeroso porque se cumplen los dos meses fijados con don Tello para su regreso, compromete a su Majestad a asumir la repercusión que podría tener esta decisión de enviarlo a Granada, sin saber el monarca verdaderamente a qué se refiere. Posteriormente, no estando ya presente el rey, el galán da rienda suelta a su enfado, que escenifica rasgando los memoriales:

DON FÉLIX Trillo seré de papeles
como de alarbes cabezas.
Aquí quedad, tinta infame,
del alcázar a las puertas,
pues la sangre que he vertido,
de esta salud me aprovecha.
Volvamos a Manzanares;
entraré sin que me vean
de noche a hablar a Leonor.

TOMÉ Lindamente el suelo empiedras
de papeles.

DON FÉLIX Hago bien,
porque al salir será fuerza
que pise el Rey mis servicios,
o de su coche las ruedas. (vv. 1452-1465)

De nuevo, como vimos en otras comedias, Lope entrelaza magistralmente el papel y la tinta con la realidad del momento. Los papeles rotos, como sus esperanzas, y su «tinta infame» se asemejan a las cabezas que valientemente cortó en su día, cuya sangre derramada de nada le ha valido. Los trozos de papel arrojados al suelo son metafóricamente la alfombra sobre la que el rey pisotea los servicios que le prestó como soldado.

La ira de don Félix no quita que a continuación se confiese también un fiel y noble vasallo, tanto «en la paz y guerra» (v. 1467), y que cumpliendo con su deber —inevitable, de hecho, por ser una orden real— marche a Granada secundado por Leonor, que va disfrazada de paje. En la batalla que se desata en esa ciudad, él llegará a capitán y ella (aparentemente un hombre) a alférez.

En el tercer acto, próximos al desenlace, un bando contribuye todavía a complicar un poco más las cosas. Ramiro, despechado, arremete contra Leonor: bajo la puerta de la casa del padre de la dama, unos músicos cada noche cantan una letrilla difamadora: «Que de Manzanares era la niña, / y el galán que la lleva, de la Membrilla ...»,¹³⁰ que se ha popularizado en la villa. De resultas, don Tello se refugia en su cortijo del campo y clama justicia al rey —a quien ha brindado

¹³⁰ Se afirma que Lope para esta comedia parte (como sucede también, por ejemplo, en *El caballero de Olmedo*, véase Rico 1983:347) de una copla popular (Cañas Murillo 2003:3).

hospedaje al pasar este casualmente por sus tierras— por lo que considera un agravio contra su honor.

Por otro lado, el marqués de Cádiz, siendo desconocedor de la identidad del tal don Félix Trillo, ordena a Leonor que organice —en calidad de alférez, ya que sigue disfrazada de hombre— la proclamación de un bando contra él. Entonces, Leonor, inquieta, insta a un «atambor»¹³¹ a que por cierta parte del campo camine difundiendo el edicto:

Toque un poco la caja y diga:

“Ante los capitanes del tercio del Príncipe nuestro señor, parezca don Felis de Trillo, por mandato de Su Alteza, pena de la vida.” (vv. 2890*Acot* -2890*Bando*)

Ante la fatal eventualidad, Leonor avisa sin demora a don Félix. Cabe puntualizar aquí que el bando se hace público tan solo de forma oral.¹³² Por los diálogos de los personajes implicados, y a falta de una acotación que confirme lo contrario, no se desprende que se «echa» en papel.

Llegados a este punto el conflicto se prepara para la solución final. Estando alojados todos en el cortijo, el monarca es informado de todo lo sucedido: destierra a don Ramiro y, atendiendo a la promesa que le hizo a don Félix, por fin lo recompensa. El padrino de bodas de Félix y Leonor será el príncipe don Alfonso. Queda por consiguiente a resguardo la honra de los amantes y, por extensión, la del padre.

En definitiva, muchos papeles. El primero, de carácter amoroso y el único compuesto en verso, concretamente en redondillas, por aquello de que son las apropiadas para asuntos de amor. El resto: uno sobre una aparente venta de vinos, otro para cotejar una firma y, por último, unos memoriales que sirven para apelar al rey. Todos ellos leídos a medias o directamente no leídos (como es el

¹³¹ Según el diccionario de *Autoridades*: «Se llama también el que toca por oficio el tambor» (2ª acepción, I, 1726). La 1ª acepción hace referencia al propio tambor.

¹³² En el diccionario de la RAE se explica que originariamente el bando se hacía público de forma oral (1ª acepción, consultado el 5 de junio de 2021). Hay que recordar que estamos en el siglo XIII, aunque no podemos ciertamente asegurar que sea ese el motivo (que originariamente fuera oral) por el cual este bando no quede por escrito.

caso de los memoriales y del papel que trae don Ramiro), puesto que lo primordial para el posterior desarrollo de la acción es saber simplemente de qué tratan o dar fe de su autoría. En cualquier caso, todos están escritos por el protagonista de la pieza y con un solo propósito: cortejar a su amada Leonor y casarse con ella. Hasta lograrlo, estos manuscritos no harán sino proporcionar al espectador una serie de sobresaltos, bien porque se mezclan dos de las cartas y una de ellas llega a la persona menos indicada (el padre), bien porque confirman a este la relación de su hija con don Félix, o por la frustración que produce al galán la indiferencia con que recibe sus memoriales el rey Fernando.

Es preciso señalar también que siendo tanto *Los hidalgos del aldea* como *El galán de la membrilla* dos obras de amor y honra —de honra del villano digno o labrador honrado, podríamos decir—¹³³ en las que la resolución del conflicto proviene de un rey o noble (causantes paradójicamente, aunque sea indirectamente o por una persona muy allegada, de que su honor se vea amenazado), en esta segunda Lope explota mucho más el uso del recurso del papel. La razón seguramente es que es una comedia paradigmática —junto a otras muchas, sobre todo aquellas pertenecientes al género urbano o novelesco— en lo que al enredo se refiere, para cuya configuración el papel es, como muy bien sabemos, un elemento muy poderoso.

¹³³ Siguiendo las palabras de Oleza [1994:241]. Para el tema del villano en el teatro del Siglo de Oro remitimos al clásico libro de Salomon [1965].

5.9. LA COMEDIA PICARESCA: *EL ANZUELO DE FENISA*

*A Italia voy, que de villano espero
volver a ser de Illescas caballero,*

(El caballero de Illescas, vv. 967-968)

*Engañar, Celia, un cuitado
barbitonto, boquinecio,
no fuera hazaña de precio
ni digna de humor taimado;
pasmarse un ingenio agudo
es lo que se ha de estimar.*

(El anzuelo de Fenisa, vv. 732-737)

Entre el *corpus* de comedias de Lope, Oleza delimita un subgénero que trata de pícaros y de costumbres pícaras, si bien su esquema argumental es distinto al de la novela picaresca [1991:185]. Sus rasgos, más en detalle, serían los siguientes:

su vinculación al estilo, personajes y mundo medianos o mediano-bajos, ocupando el espacio social teórico que se dividían los subgéneros latinos de las comedias trabeatas, tabernarias y atelanas; su proximidad al teatro de los actores-autores; la herencia de *La Celestina* y de las comedias "a noticia" de Torres Naharro; el parentesco con las comedias novelescas italianas; la materia picaresca, conformada por fanfarrones, alcahuetas, rufianes, cortesanas y soldados como protagonistas de engaños y trampas que tienen por objetivo la ascensión social del pícaro; el escenario italiano; la impregnación por un costumbrismo urbano, muchas veces satírico, especialmente por lo que se refiere a la imagen de los españoles en Italia; el contenido amoroso de la intriga, pero en el marco de unas coordenadas de rapiña y de lucha por la existencia.

(Oleza 1991:184-185).

Varias son las comedias de Lope, aunque no demasiadas, que pueden catalogarse como picarescas¹³⁴ y en las que además se mencionan cartas. *El caballero de Illescas*, *El caballero del milagro* o *La ingratitud vengada* son algunos ejemplos. Sin embargo, de entre todas ellas merece especial atención *El anzueto de Fenisa* (publicada en la *Parte VIII de Comedias* en 1617), comedia que se estructura en base al afán de la protagonista por mejorar sus bienes y riquezas valiéndose de artimañas.¹³⁵ La pieza es probablemente la «más popular del género» (Oleza y Antonucci 2013:709). En ella nos centraremos.

Una acotación del segundo acto nos indica que Fenisa, cortesana de Palermo, sale «*de luto, con una carta en la mano, y CELIA*» (1669Acot). La dama lleva tiempo intentando cortejar a un mercader valenciano, de nombre Lucindo, para beneficiarse de su patrimonio. Por lo ocurrido en el primer acto, los asistentes al corral de comedias tienen ya conocimiento de que es una mujer famosa por engañar a los hombres —debido a un desaire amoroso sufrido tiempo atrás que le lleva ahora a tener un ánimo vengativo— haciendo uso de sus encantos. Su última treta consiste en representar ante Lucindo que ha recibido una carta firmada, desde otra ciudad siciliana (Mesina), por su hermano Camilo Fénix. En ella le notifica que va a ser ajusticiado a menos que obtenga dos mil ducados. La cortesana entrega la carta al valenciano y este la lee en voz alta mientras están con ellos los criados de ambos, Tristán y Celia, respectivamente. Ahora bien, primero, como buena actriz, y para acentuar el melodrama, amén de vestir «con más luto que una mula / canónica...» (vv. 2379-2380), se lamenta entristecida y finge lágrimas de cocodrilo:

FENISA ¡Ay, mi adorado español!
 Si queja podéis tener,
 es que estando vos presente
 me pueda ajeno accidente
 afligir y entristecer.
 Mas si sabéis la ocasión,

¹³⁴ Para las comedias picarescas de Lope de Vega, véase la tesis doctoral de S. Restrepo [2016].

¹³⁵ Para su argumento Lope «se fundamenta en la *novella* décima de la jornada octava del *Decamerón*», según explica E. Di Pasterna [2018:131].

pienso que disculparéis
 estas lágrimas que veis
 porque, en fin, de sangre son.
 LUCINDO ¿Cómo de sangre?
 FENISA Pues ya
 todo saberlo queréis,
 en esta carta veréis
 la causa y quién me la da. (vv. 1709-1721)

Luego, ante la falsa noticia, Felisa astutamente hace como que se desmaya, con objeto de mover a compasión a su «presa». Y para deleite, cómo no, del público, al ser un mecanismo que busca la eficacia dramática:

Lee Lucindo la carta

LUCINDO «Hermana mía, y la postrera vez que podré llamaros hermana: A mí me han sentenciado a muerte en vista y revista. La parte, por ruegos del príncipe de Butera, perdona por dos mil ducados. No tengo humano remedio de pagarlos; si allá hubiere alguno, vuestra sangre soy; y que anduve en las entrañas mismas donde anduvistes. De Mecina, etcétera. —Camilo Fénix.»
 ¡Extraña carta!
 CELIA ¡Ay de mí,
 que se cayó desmayada!
 TRISTÁN La carta es tierna.
 LUCINDO ¡Mi amada
 Fenisa!
 TRISTÁN ¿No hay agua? (vv.1721Acof-1725)

Transcurridos varios minutos con una situación de lo más cómica, Lucindo pica en el cebo y envía a Tristán a por los dos mil ducados. Mientras, una vez se hallan a solas, Fenisa murmura ante su criada lo siguiente: «Mamola su señoría» (v. 1819).

La carta —escrita en prosa para darle el falso dramatismo que requiere, jocosamente exagerado cuando después del saludo se lee «la postrera vez que podré llamaros hermana»— se emplea para burlar al mercader, quien más

adelante reconocerá que «con lindo anzuelo, con famoso estilo /, con ser un pez tan diestro, me ha burlado / [...] / Dadme, cielos, venganza del anzuelo» (vv.2082-2090), ya que Fenisa nunca le devolverá el dinero.

Pero Lope aún entreteje otra historia: la orgullosa Fenisa se ha enamorado de un tal don Juan, quien en realidad es una dama noble sevillana, Dinarda, que llega a Palermo en busca de Albano, hombre que la sedujo y la abandonó posteriormente. Con el fin de alcanzar su propósito, la sevillana se disfraza de hombre, haciéndose llamar Juan de Lara.

Casi al término de la tercera jornada sale al estrado una segunda carta, esta vez de la mano de Albano, quien en su día estuvo enamorado de Fenisa. La carta se la dio a Albano un mercader en el puerto, rogándole que se la entregara al día siguiente a Fenisa. El relato que hace Albano de ese encuentro con el mercader pinta una estampa muy portuaria que alarga y potencia la intriga, sobre todo porque se dice que el hombre (Lucindo), tras la entrega, se vuelve al barco «con mucha risa». Y es que el público no ignora que el mercader valenciano desea tomar revancha de Fenisa (solo falta ver cómo):

ALBANO vi una nave valenciana
 que con su caloma y grita
 izaba las blancas velas,
 que ya el manso viento hería,
 y que un hombre en una barca,
 abordándola, decía:
 «Albano, Albano, esa carta
 daréis mañana a Fenisa.»
 En esto, un hombre en la playa,
 que a mi lado la tenía,
 me la dio y, volviendo el rostro
 a la nave que se iba,
 dije: «Yo se la daré.»
 Y entonces, con mucha risa,
 él y un amigo o criado
 suben por el borde arriba.
 La nave, izando el trinquete,
 se alejó de las orillas,

porque el viento refrescaba,
hasta perderse de vista.
Yo no aguardé, cuidadoso
de saber lo que sería,
a mañana. Esta es la carta. (vv. 3106-3128)

Cuando Albano se presenta en escena con el papel están presentes, entre otros, Osorio –capitán español– y Dinarda con dos pajes, además de Fenisa y su criada.

Contrariamente a lo que sucedía con la carta anterior, la reacción que muestra ahora Fenisa ante este inesperado mensaje es sincera. Temerosa dirá para sí «La color tengo perdida» (vv. 3129) antes de que Osorio, en otros tiempos protector de la cortesana, lo lea en voz alta:

FENISA Abre, Osorio.
OSORIO Dice así:
Lee
«Si bien te acuerdas, arpía,
con artificioso anzuelo,
luto y lágrimas fingidas,
dos mil ducados pescaste, ...» (vv. 3129-3134)

La lectura intermitente sirve de pretexto a los comentarios de Fenisa, quien va expresando la angustia que siente por las palabras que va oyendo, que rápidamente adivina que son de Lucindo:

FENISA ¡Ah, Lucindo!
DINARDA ¿Qué suspiras?
FENISA ¡Valgame Dios! ¿Qué es aquesto?
Lee
OSORIO «...mas la industria vengativa
supo cobrar su dinero.»
FENISA ¿Cómo?
Lee
«Una caja tenía,

para poder engañarte,
seis varas de paño encima.
Las pipas todas son agua,
porque la primera pipa
tiene diez libras de aceite,
no harás poco si te libras.
Tres mil ducados me diste;
pues dos mil te di, enemiga,
no es mucho que mil que quedan
por este cambio me sirvan,
que si tú a treinta por ciento
de tu ganancia querías,
de mentiras cobrarás,
pues has vendido mentiras.» (vv.3135-3153)

Su última observación cierra oportunamente la exposición con un «no leas» (v.3154) y aporta una nota cómica que parodia, en una voluntad de Lope por divertir, el dramatismo del pasaje:

FENISA No leas, que si supiera
 volar, o hubiera en Sicilia
 encantadores... (vv. 3154-3156)

Leyéndose parcialmente la carta, se relata —en romance— suficientemente cómo se ha vengado el mercader veneciano de la joven: con una venta fraudulenta de mercancía, vendiendo agua y cajas vacías por aceite y paños. Esta picardía le ha devuelto con creces el dinero perdido, y al mismo tiempo, su crédito, puesto que el mercader juzga «que en cualquiera mercader / es honra también la hacienda» (vv. 2424-2425). Lisardo, de este modo, ha pagado a Fenisa con la misma moneda y se ha despachado a gusto llamándola, entre otras cosas, «arpía».

Asimismo, se han puesto al descubierto las mentiras de la cortesana ante todos los allí convocados, con la intención de precipitar que la comedia llegue a buen puerto para los afectados por sus jugarretas. Al final, Dinarda, Albano y Osorio —estos dos últimos antiguos galanes de la coprotagonista y víctimas

también de su red de engaños— salen victoriosos, pues Dinarda descubre su identidad y aclara el malentendido con Albano, al que le entrega su mano en matrimonio. Y Fenisa, en un acto de justicia poética, recibe su castigo: se queda sin su codiciado dinero y sin el que pensaba que iba a ser su marido, Osorio —quien para vengar su desamor le había pedido a Dinarda que figurara que él quería casarse con Fenisa—.

En resumidas cuentas, la avariciosa y altiva burladora, que utiliza una epístola inventada para que el humilde y honrado mercader español pique el envenenado anzuelo, termina siendo finalmente burlada por este, con la coincidencia —una más, la primera era el robo del dinero— de que para la consumación de este ajuste de cuentas Lucindo también echa mano de una carta. Los papeles sirven, así, para la picaresca de uno y otro, equiparables los dos en el arte de sobrevivir con astucia e ingenio en unas costas de ambiente truhanesco.

5.10. *A modo de conclusión*

Las cartas que Lope intercala en sus comedias casi siempre guardan relación con la trama principal (decimos «casi siempre» porque no faltan las relacionadas con alguna trama secundaria), y los personajes con esta. Y, aunque no en todos, en muchos de esos papeles —sea por su temática, por el lenguaje utilizado o por quién es su emisor, receptor o intermediario— podemos adivinar la clase de comedia que Lope está tratando en ese momento: si es una comedia pastoril, picaresca, un drama histórico, mitológico, etc.¹³⁶

¹³⁶ Siempre teniendo en cuenta, como hemos puntualizado en distintas ocasiones, que cualquier clasificación genérica no deja de ser una convención, ya que en la práctica se advierten mezclas, incluso macrogenéricas. Un claro ejemplo (además de los ya mencionados en la n. 7) sería *Los embustes de Fabia*, drama histórico con elementos cercanos a la comedia que, además, contiene rasgos propios del drama palatino y la comedia urbana. O *Los porceles de Murcia*, un drama histórico con final feliz, con aventuras novelescas y un ambiente unas veces urbano y, otras, villano (observaciones extraídas de la base de datos de ARTELOPE).

En ese sentido, los mensajes sobre hechos famosos (por ejemplo la tregua que se firma en *El rey sin reino*, o la propuesta de Bernardo del Carpio al rey de Zaragoza de unir fuerzas para derrotar a las tropas francesas, en *El casamiento en la muerte*) remiten a dramas históricos; algunos vocablos de la carta amorosa de *Belardo el furioso* («pellica parda», «antiparas de sayal pardo», «pellicos de grana y seda») recuerdan a la comedia pastoril; ciertos nombres que se mencionan en la carta de *El marqués de Mantua* («Dardín Dardeña», «Mesa Redonda», etc.), al drama caballeresco; algunos emisores y receptores (por ejemplo, Dánae, madre de Perseo), al drama mitológico; algunos mensajeros (un águila), al mundo mágico de la comedia pastoril; y el lenguaje portuario (característico de ambientes marginales situados alrededor de los puertos marítimos) de la carta de Lisardo en *El anzuelo de Fenisa*, («arpía», «dos mil ducados pescaste», etc.) a la comedia picaresca, por ejemplo.

Si nos ajustamos a su temática, en las comedias de materia palatina las cartas relacionadas con el amor (con implicaciones de recuperación del estatus perdido, de honra conyugal o familiar, etc.), en las que intervienen reyes, personajes de la nobleza o cercanos a ella (secretarios, por ejemplo) están muy presentes. También las relacionadas con las intrigas palaciegas o con el poder.

En el drama histórico las cartas versan sobre asuntos de Estado o son de tipo amoroso.¹³⁷ Al igual que en el drama palatino, algunas misivas ponen además de manifiesto el abuso de poder de ciertos personajes, quienes idean deshacerse de un galán para conseguir a la dama (el rey Almanzor en *El primer Fajardo*, o el duque Otavio en *La fuerza lastimosa*); o las intenciones perversas de algunos maridos de acabar con la vida de su reina y, al mismo tiempo, esposa (el príncipe Andrés en *La reina Juana de Nápoles*, o el rey Albano en *El juez en su causa*). Se pueden encontrar asimismo cartas familiares y, al igual que en cualquier género, noticiosas (como la del marinero Pinzón en *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*). Sea como fuere, en el drama histórico intervienen numerosos monarcas. Estos se cartean con otros gobernantes, con senadores o con el héroe

¹³⁷ Hay piezas, como *Los porceles de Murcia*, donde el argumento central es amoroso (de amor correspondido y obstaculizado), si bien la obra tiene una base genealógica y un trasfondo histórico. Otro ejemplo de comedia histórica cuyo argumento gira entorno al amor sería *El caballero de Olmedo*.

de la comedia a fin de premiar a este o recomendarlo, intentar salvaguardar un territorio, conquistar nuevas tierras o urdir complots políticos. Los reyes firman asimismo sentencias condenatorias y tratados de paz.

En el caballeresco —de ambiente cortesano, pero sobre hechos famosos—, Lope a menudo acude a la materia «de Francia» o carolingia. Libre de humor y enredo, los largos parlamentos que acompañan a este tipo de piezas tienen su correspondencia con epístolas como la de *El marqués de Mantua*, inspirada en el Romancero y de carácter ejemplarizante, pues los jueces fallan decapitar al hijo de Carlomagno por el crimen cometido. En otra misiva de la misma obra se refleja la angustia del heredero, su sentimiento de culpa y desesperación. En *La mocedad de Roldán* la carta es un plan para la fuga de los padres del sobrino de Carlomagno, quien crecerá fuera de la corte, construyéndose de este modo un drama cuyo motor es la identidad perdida y recuperada (motivo que se repite en el género palatino).

En el drama mitológico las cartas de nuevo tienen que ver con el enredo amoroso. Lo mismo sucede con las de las comedias urbanas. Estas últimas contienen sobre todo cartas que plantean duelos a muerte entre rivales, sirven para la declaración amorosa, para concertar una cita o para el rechazo de un pretendiente. En la novelesca los enamorados se ven obligado a desplazarse a otras tierras, a menudo lugares exóticos, en las que viven mil y una desventuras (más que en cualquier otro género). Las cartas tienen que ver con esas andanzas y con las múltiples contrariedades que sufrirá la pareja protagonista. En las pastoriles, además de cartas de amor entre pastores, el elemento atemporal y maravilloso se ve reflejado en la misiva que aparece en *El ganso de oro*, cuyo tema es la peste que asola una Nápoles imaginada. En la comedia villana, a la temática del amor se une la honra del villano. Por último, la temática de las cartas de *El anzueto de Felisa* está subordinada a la obtención de dinero mediante el engaño, o para dar a conocer la revancha —también a través del engaño— que se cobra la víctima; las cartas son, por tanto, un vehículo para la picaresca: un *mise en abîme*, podríamos decir.

Hay que señalar que todos los papeles que se leen, e incluso algunos que no se leen, tienen su función, aunque sea (como en el caso de ciertos

memoriales) la de dar paso a otro escrito de mayor importancia para el desarrollo de la trama. Al margen de este supuesto, las cartas son un recurso para caracterizar un personaje, crear una situación cómica, presentar el conflicto de la obra, generar enredo o llevar el argumento a su desenlace, coincidiendo a grandes rasgos con el cometido de la división tripartita: presentación, nudo y desenlace. Sin embargo, las hay que destacan por ser fuertes desencadenantes de la acción de la obra. Por ejemplo, en *El perro del hortelano* son las que dan pie al cortejo entre señora y secretario, fundamento de la comedia. En *El casamiento en la muerte* la carta que aparece en el primer acto origina la acción histórica y legendaria de la pieza: la batalla de Roncesvalles. En *La arcadía* la carta que se inserta en el segundo acto es la que creará el enredo amoroso, cuya correcta lectura en el tercer acto desliará el embrollo. En el último acto de *El castigo sin venganza* una carta anónima destapa al duque de Ferrara la relación amorosa de su mujer e hijo, acontecimiento que determina el fatal desenlace de la obra. También en el tercer acto de otro drama palatino, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, una carta provoca que la pareja protagonista y sus hijos pequeños acudan al lugar donde serán finalmente asesinados. En la comedia urbana *El castigo del discreto* la reiterada aparición de un papel, traza, aumenta o desbarata la maraña amorosa. En el primer acto de *La mocedad de Roldán* la concertación de la fuga de los padres del héroe protagonista se realiza a través de una carta, huida que determina las posteriores vivencias de Roldán fuera de la corte. Lo cierto, de todas maneras, es que las cartas que son grandes desencadenantes de la acción pueden encontrarse en cualquier género.

En cuanto al texto, cabe indicar en primer lugar que las cartas en verso superan en cantidad a las que están en prosa (siendo relevante que es uno de los pocos cauces de la entrada de la prosa en la comedia); circunstancia esperable, dado el carácter polimétrico de la *Comedia Nueva*, si bien el porcentaje no es excesivamente superior. Lo importante, de todas maneras, es que las hay —y muchas— de cualquier modalidad, alternándose en ocasiones en un mismo personaje (por ejemplo, Diana en *El perro del hortelano*) uno y otro modelo.

Si la carta está en verso acostumbra, además, a tener el mismo tipo de metro que el diálogo en el que se intercala (sea redondillas, quintillas,

endecasílabos sueltos, octavas reales, décimas, una tirada de romance, etc.), a excepción de las escenas en las que Lope quiere marcar un cambio emocional que comienza con la lectura de un papel. Ese contraste será un gran acierto de cara al público. Ello sucede con las cartas-soneto (normalmente para cortejar a una dama), con algunas que están en octavas reales (para desvelar un adulterio, en *El castigo sin venganza*), en romance (para la declaración amorosa a una mujer casada en *El cuerdo en su casa*, o para anunciar una condena a muerte, en *El Marqués de Mantua*), o en tercetos (para una extensa carta en la que Belisa propone a su amado fingirse enferma para poder verse, en *El acero de Madrid*).¹³⁸

Por otro lado, aunque Lope acostumbra a seguir lo enunciado en su *Arte nuevo de hacer comedias*, en lo que se refiere a que se «acomode los versos con prudencia / a los sujetos de que va tratando» —detallando en qué asuntos es idóneo usar las décimas, el soneto, el romance, la octava, el terceto o las redondillas—, en las cartas que hemos estudiado hemos podido comprobar que, en materia de versificación —como sucedía con los géneros—, no todo tiene por qué encajar a la perfección como si fuera un sistema mecánico y cerrado.

Podemos asimismo afirmar que la elección de la prosa frente al verso tiene tanto que ver con la relevancia del emisor o receptor como con la gravedad del asunto (a veces aparente, como veíamos en la comedia picaresca *El anzuelo de Fenisa*). También con el hecho de que en ocasiones se quiere que el mensaje llegue de forma más directa a su receptor (por ejemplo, a Teodoro, en *El perro del hortelano*). Al hilo de ello, queremos recordar que Lope en su *Arte nuevo* propugna libertad absoluta en la elección de temas, lo cual incluye la escenificación de personajes regios: el vulgo disfrutaba especialmente de esto último, pues le permitía participar en unos modos de vida que les eran vedados. Para justificar su presencia ante críticos, moralistas o incluso los mismos reyes —contrarios a ver la monarquía representada por cómicos—, Lope pretende dotarlos de mayor credibilidad o realismo que al resto de personajes y de una mayor gravedad en el lenguaje, de ahí la elección de la prosa frente al verso.

¹³⁸ A pesar de estar en tercetos, es preciso aclarar que esta carta que Lope inserta en *El acero de Madrid*, claramente jocosa, no puede equipararse con la denominada Epístola poética (de origen latino y cultivada en España desde Garcilaso). En nuestro Estudio preliminar dedicamos unas líneas a la Epístola poética (P. 29).

En lo tocante a la estructura, es decir, a las partes en que solía (y suele) dividirse una carta: el saludo, la despedida, el lugar y la firma (la fecha nunca se incluye), debemos reseñar que es en las cartas en prosa —por ser más formales y porque la carta en verso es un artificio, una adecuación al teatro de la época—¹³⁹ donde podemos hallar todos o, más bien, algunos de estos elementos ya que, debido a una cuestión de agilidad, a menudo se obvian—aunque la no inclusión de la firma puede deberse también a que es una carta anónima—. Además de que no todas las cartas se leen al completo. Con ese mismo objetivo de no aburrir al vulgo, el Fénix a veces utiliza la palabra «etcétera» o «etc.» en el cuerpo del mensaje o en la despedida, compartiendo con su público el carácter formular de algunos tramos de la escritura epistolar.

En todo caso, en las comedias tratadas, para el saludo encontramos las fórmulas siguientes: el simple nombre del destinatario («Fajardo», «Rosimunda»), o el nombre acompañado de la palabra «pariente» en el intercambio epistolar entre reyes y nobles, poniéndose de relieve el parentesco entre emisor y receptor («Ramírez de Arellano, mi pariente», «Rugero de Valois, mi pariente»). También se emplea el «mío» o «mía» («Casandra mía», «Bien mío», «Hermana mía», «Primo mío», «Señor mío», «Nobles genoveses, parientes y amigos míos»). Asimismo, leemos «Mi caro primo», «Conde amigo», o sencillamente «Señor». O cuando existen algún reproche: «Ingratísimo Belardo» o «Ingrato primo». En la carta que escribe Bernardo del Carpio, Lope opta por un enunciado más completo: «Bernardo del Carpio a Marcilio, rey de Zaragoza. Salud».

La despedida habitualmente incluye tan solo la firma, que puede constar del nombre del autor («Rosaura», «Rugero», «Feliciano»), el cargo («El Rey»), o ambos («El Rey Luis», «El duque Otavio», «Federico, príncipe de Transilvania»). En cartas amorosas, la firma es una oportunidad para dejar entrever el cariño que se profesa al destinatario del mensaje: «Tu desdichado Lisardo», «Tu Belisa», «Vuestra Elisa, aunque me maten», «Tu querido Felisardo», o ya simplemente «Tu marido». Por otro lado, a la firma puede precederle la despedida propiamente dicha: «Guarde Dios a Vuestra Majestad», «Y quédate a Dios, que te me guarde»,

¹³⁹ La tradición epistolar, desde los *ars dictaminis* hasta los tratados humanistas, cuando trata las partes que ha de dividirse una carta, se refiere a la carta en prosa.

«Guarde Dios, etcétera. Bernardo del Carpio», «Dios os guarde. De Toledo, *El rey don Pedro de Castilla*»; «A Dios [...]», «Guárdeos el cielo, y [...]» o «guárdeos mil años Dios, [...]». En algunas comedias vemos que Lope detalla el lugar desde el que se escribe (por ejemplo, «De Mecina, etcétera. Camilo Fénix») para hacer saber que el remitente se encuentra lejos (como sucedía en *El anzuelo de Fenisa*), o en príncipes y monarcas para que el público sepa de qué reino proceden. Entre estos últimos, si no existe duda alguna, el Fénix tan solo escribe «El Rey», pero cuando hay varios monarcas o estamos al inicio de una comedia se especifica su nombre o, como decimos, el territorio sobre el cual gobierna, premisa válida también para el saludo.

Estas son, en suma, todas las cuestiones que hemos querido destacar en este segundo gran apartado, dedicado al género y la carta.

6. CONCLUSIONES

De las 317 comedias de Lope de Vega de autoría fiable que hallamos en la web de ARTELOPE más de 200 contienen cartas, lo que nos da una idea de la importancia, por lo pronto numérica, que el recurso de la carta tiene en la dramaturgia del Fénix, tanto en sus obras tempranas como en las de madurez. Una producción colosal en extensión y en calidad, a lo largo de la cual hacen su aparición muchísimas cartas y papeles.

En el intercambio epistolar presente en tantas comedias lopescas, la gran diversidad de personajes que intervienen pone de relieve que el ejercicio de escribir cartas estaba muy extendido socialmente, motivo por el cual Lope —al igual que otros dramaturgos áureos— decide otorgarle notable relevancia en las tablas, escenificando incluso en algunos casos el momento mismo de la escritura, mostrando en el escenario los enseres necesarios para ello.

Como recurso teatral, además de ser un objeto físico que sale a escena (de variadas maneras según vimos y donde, en algunos casos, se hace incluso necesario el uso de una tramoya escénica, como sucedía en *El ganso de oro*), su contenido es una fuente de información para el público: por lo que dice el papel y, a veces, por lo que un personaje presupone que dice. El papel genera asimismo acción, sea a través de su escritura o de su envío, recepción o lectura; circunstancias todas ellas en las que Lope explota una vez más, como pudimos comprobar, todas las posibilidades a su alcance, enriqueciendo de esta manera el espectáculo.

De este modo, el espectador asiste a escenas en las que la escritura de la carta queda interrumpida mientras se redacta; otras veces se da pie a malentendidos que se generan alrededor de un papel; al quebrantamiento de su privacidad; a trueques; a papeles que se queman accidentalmente antes de ser entregados; a las reacciones que provoca un papel (desmayos, perder el color, celos, rotura del papel, etc.); a la lectura a intervalos de la carta (originando comentarios sobre la misma), o con las pausas incorrectas, lo que desvirtúa su

significado. Vemos también mensajeros que se ocultan bajo una falsa personalidad para poder entregar una misiva. Estos serían tan solo unos ejemplos pues, como asegurábamos al principio de estas conclusiones, son numerosos los escritos intercalados a lo largo de todo el *corpus* de obras teatrales de Lope (denominados «cartas», «papeles», «billetes», «cédulas», «bandos», «memoriales», «pliegos» o «letras»).

Escritos en los que predomina el verso, si bien no tanto como cabría esperar por ser la forma habitual en este tipo de teatro, ya que el número de cartas en prosa es también muy elevado.

Los metros utilizados, al igual que sucede en los diálogos, son diversos: redondillas, quintillas, romances, sonetos, octavas reales, endechas italianas, etc. Y en algunas de estas misivas Lope rompe con la versificación que precede a la carta.

Papeles, por otro lado, que pueden ser dictados, anónimos o estar firmados, y tener o no saludo inicial o despedida. El que no incluya la firma no significa, como hemos comentado con anterioridad, que sean cartas anónimas. Estas en realidad son relativamente pocas en comparación con la totalidad de cartas que hemos manejado a lo largo de esta tesis.

Entre todos estos escritos, los hay que, excepcionalmente, son muy extensos, como tuvimos ocasión de comprobar en algunas cartas amorosas: la que recibe Elvira en *El cuerdo en su casa*, o la que escribe Belisa a Lisardo en *El acero de Madrid*. También en la carta en romance de *El marqués de Mantua*, o en las paces que se firman en *El rey sin reino*, por citar algunos ejemplos. Pero las hay de apenas una línea, apelando Lope numerosas veces a la brevedad por una cuestión de economía textual, de no aburrir al vulgo (esa sería la misma causa de que a veces la transcripción o lectura no incluya la totalidad del mensaje). La letra puede valer además como prueba refutable sobre la autoría de un papel.

La temática está mayormente centrada en cuestiones relacionadas con el amor, con la política o el poder, aunque no son estos los únicos temas.¹⁴⁰ Y en no pocas ocasiones forman parte del ardid de los protagonistas. En cualquier caso, tenemos, por ejemplo, cartas que son declaraciones amorosas, peticiones de

¹⁴⁰ Tal y como detallamos en las conclusiones del apartado dedicado al género y la carta.

mano, que proponen una cita o, por el contrario, son de rechazo a un pretendiente. Las cartas o papeles pueden asimismo destapar una infidelidad o un intento de homicidio, servir para negocios mercantiles, para urdir asesinatos o complots políticos, para fingir locura, desvelar el verdadero estatus de un protagonista o realizar peticiones al rey. Otros papeles claman justicia, ofrecen o demandan apoyo en asuntos de Estado o familiares, son tratados de paz, condenas a muerte, bandos o anuncian la llegada de un rey. Incluso tenemos una carta astral y un anuncio con una recompensa para quien sepa fechar la antigüedad de una figura de mármol.

Podríamos asegurar que Lope lo teatraliza todo y, aunque pueda parecer que a veces se reiteran algunos motivos, estos siempre se combinan con circunstancias que son distintas en cada comedia, lo que normalmente les confiere una singularidad nueva.

Algunas de esas cartas son, además —como tuvimos la oportunidad de constatar—, auténticos poemas de amor, al nivel de la extraordinaria calidad de Lope como poeta; y otras dignas de aparecer en cualquier romancero, tal y como vimos en *El marqués de Mantua*. Sin olvidar las agudas comparaciones que hace el Fénix en algunas escenas en relación con ciertos aspectos o elementos que rodean la práctica epistolar. Así, en *El caballero de Olmedo*, el criado de don Alonso compara los parones que hace su amo cuando lee la carta de doña Inés con el recorrido del vía crucis; y la emoción que le embriaga, con el éxtasis religioso. El papel que recibe de su amada el galán despechado en *El ausente en el lugar*, cuya letra dice ser «veneno» (v.1245), le «abrsa la palma» (v. 1305) y, por ello, lo rompe. En *Los embustes de Fabia*, las infidelidades y malas artes de la esposa, confirmadas mediante un papel, convierte el escrito (en palabras del esposo) en «deshonra» y la tinta en «agravio» (vv. 177-180). Otras veces, el galán compara la blancura de la mano de su amada con la blancura del papel que ha recibido dentro del guante de ella: «¿qué mucho que en él / venga el papel que me envía, / pues allá también cubría / una mano de papel?» (*El acero de Madrid*, vv. 153-156). En ciertas escenas Lope establece un símil entre la hoja del papel y la hoja de la espada; y entre esta última y la pluma (tópico literario). En *El piadoso veneciano* se establece un bello y llamativo correlato entre la tinta y el papel, y el

rostro y las lágrimas de Lucinda. Valgan, en todo caso, estos ejemplos como muestra.

Sea como fuere, la carta —en ciertos momentos incluso sin llegar a leerse, sino por su sola aparición o mención por algún cómico— es un filón para organizar la trama de la comedia, para crear enredo, expectación, intriga, tensión o situaciones cómicas; también ayuda a caracterizar a un personaje (por ejemplo, en *La dama boba* o en *El ganso de oro*). Del mismo modo, pueden incidir de forma destacada en el desarrollo de la trama de la comedia, como sucede en numerosas ocasiones. El hecho de *cómo* consigue Lope todo ello (de múltiples formas y con absoluta maestría) es precisamente lo que hemos ido estudiando a lo largo de este trabajo de investigación.

A pesar, pues, de la gran variedad y cantidad de cartas y papeles que aparecen en la producción teatral lopesca, hecho que dificulta su clasificación —y más considerando que Lope no se deja fácilmente encerrar en una fórmula—, hemos podido extraer datos interesantes acerca de la idiosincrasia de la carta en estas comedias. Para ello hemos procurado realizar una serie de calas desde una doble vertiente: las cartas como objeto escénico y como objeto literario, teniendo en cuenta el género, con sus mezcolanzas, al que pertenece; y con el desafío siempre presente de ejemplificarlas con el mayor número de obras posible.

Queremos concluir diciendo que, una vez recogido el guante lanzado por Henri Recoules, sabemos que, tratándose de Lope, nunca queda todo dicho, explicado ni abarcado. Sirva no obstante esta aportación que ahora concluimos para intentar profundizar en el recurso de la carta en el teatro de Lope de Vega; y para facilitar la labor de quienes en un futuro quieran acercarse a este tema apasionante. Este ha sido a fin de cuentas nuestro propósito último.

7. ANEXO

7.1. LISTADO DE COMEDIAS DE LOPE DE VEGA QUE CONTIENEN CARTAS

Sirviéndonos de la base de datos de ARTELOPE, en la siguiente tabla hemos listado los 217 títulos de autoría segura o fiable¹⁴¹ — por orden alfabético— que contienen epístolas,¹⁴² ya que creemos que esta información puede ser de utilidad para futuros investigadores. También hemos anotado el género principal al que pertenecen, el año de publicación y si están incluidos en alguna de las *Partes de comedias*.¹⁴³

TÍTULO	GÉNERO	AÑO DE PUBLICACIÓN	PARTE DE COMEDIAS
<i>¡Ay, verdades, que en amor...!</i>	Comedia urbana	1625	XXI
<i>abanillo, El</i>	Comedia urbana	1612-1615 Probablemente 1615	No presente
<i>acero de Madrid, El</i>	Comedia urbana	1606-1612 Probablemente 1608-1612	XI
<i>Al pasar del arroyo</i>	Comedia urbana	1616	XII
<i>alcaide de Madrid, El</i>	Drama histórico	1599	No presente

¹⁴¹ Los títulos se han obtenido a través de la búsqueda realizada en el «Extracto argumental» de la web de ARTELOPE, buscando, como dijimos en la Introducción, en qué composiciones aparece la palabra *carta, papel, boleto, cédula o billete*. Esto quiere decir que podría haber más comedias de las aquí detalladas que contengan cartas.

¹⁴² Tanto si aparecen físicamente sobre el escenario y se leen para el público como si, aparezcan o no en escena, un personaje explica su contenido o simplemente las menciona.

¹⁴³ Información extraída asimismo de la base de datos de ARTELOPE.

TÍTULO	GÉNERO	AÑO DE PUBLICACIÓN	PARTE DE COMEDIAS
<i>alcalde mayor, El</i>	Comedia urbana	1604?-1612?	XIII
<i>almenas de toro, Las</i>	Drama histórico	1610?-1619? Probablemente 1610?-1613?	XIV
<i>amante agradecido, El</i>	Comedia urbana	1602	X
<i>amantes sin amor, Los</i>	Comedia urbana	1601-1603? Probablemente 1601	XIV
<i>Amar sin saber a quién</i>	Comedia urbana	1620-1622	XXII
<i>Amar, servir y esperar</i>	Comedia urbana	1624-1635	XXII
<i>amigo hasta la muerte, El</i>	Drama histórico	1606-1612 Probablemente 1610-612	XI
<i>amigo por fuerza, El</i>	Comedia palatina	1599	IV
<i>Amor con vista</i>	Comedia urbana	1626	No presente
<i>amor desatinado, El</i>	Drama palatino	1597	No presente
<i>Amor secreto hasta celos</i>	Comedia palatina	1612-1615 Probablemente 1614	XIX
<i>Amor, pleito y desafío</i>	Comedia palatina	1621	XXII
<i>Amores de Albanio y Ismenia</i>	Comedia pastoril	1590-1595	No presente
<i>animal de Hungría, El</i>	Drama palatino	1608-1612 Probablemente 1611-1612	IX

TÍTULO	GÉNERO	AÑO DE PUBLICACIÓN	PARTE DE COMEDIAS
<i>anzuelo de Fenisa, El</i>	Comedia picaresca	1602-1608 Probablemente 1604-1606	VIII
<i>arcadia, La</i>	Comedia pastoril	1610-1615 Probablemente 1615	XIII
<i>arenal de Sevilla, El</i>	Comedia urbana	1603	XI
<i>ausente en el lugar, El</i>	Comedia urbana	1604-1612 Probablemente 1606	IX
<i>Bamba, Comedia de</i>	Drama histórico	1597?-1598?	I
<i>bandos de Sena, Los</i>	Comedia urbana	1597-1603	XXI
<i>bastardo de Mudarra, El</i>	Drama histórico	1612	XXIV
<i>batuecas del duque de Alba, Las</i>	Drama histórico	1598-1603 Probablemente 1598-1600	XXIII
<i>bautismo del príncipe de Marruecos, El</i>	Drama histórico	1593-1603	XI
<i>Belardo el furioso</i>	Comedia pastoril	1594	No presente
<i>bella malmaridada o la cortesana, La</i>	Comedia urbana	1595?-1598 Probablemente 1595?-1596?	II
<i>Benavides, Los</i>	Drama histórico	1600	II
<i>bizarrias de Belisa, Las</i>	Comedia urbana	1634	La Vega del Parnaso (1637)
<i>blasón de los Chávez de Villalba, El</i>	Drama histórico	1599	X

TÍTULO	GÉNERO	AÑO DE PUBLICACIÓN	PARTE DE COMEDIAS
<i>boba para los otros y discreta para sí, La</i>	Comedia palatina	1623-1635 Probablemente 1630?	XXI
<i>bobo del colegio, El</i>	Comedia urbana	1604-1610 Probablemente 1606?	XIV
<i>boda entre dos maridos, La</i>	Comedia urbana	1595-1601	IV
<i>Brasil restituido, El</i>	Drama histórico	1625	No presente
<i>buena guarda, La</i>	Drama histórico	1610	XV
<i>burgalesa de Lerma, La</i>	Comedia urbana	1613	X
<i>burlas de amor, Las</i>	Comedia palatina	1587-1595	No presente
<i>caballero de Illescas, El</i>	Comedia picaresca	1601?-1603 Probablemente 1602	XIV
<i>caballero de Olmedo, El</i>	Drama histórico	1615-1626 Probablemente 1620-1625	XXIV
<i>caballero del milagro, El</i>	Comedia picaresca	Anterior a 1598 Probablemente 1593-1598	XV
<i>caballero del Sacramento, El</i>	Drama histórico	1610	XV
<i>campana de Aragón, La</i>	Drama histórico	1596-1603 Probablemente 1598-1600	XVIII

TÍTULO	GÉNERO	AÑO DE PUBLICACIÓN	PARTE DE COMEDIAS
<i>carbonera, La</i>	Drama histórico	1620-1626 Probablemente 1623-1626	XXII
<i>cardenal de Belén y vida de san Jerónimo, El</i>	Drama histórico	1610	XIII
<i>casamiento en la muerte, El</i>	Drama histórico	1595-1597 Probablemente 1597	I
<i>castigo del discreto, El</i>	Comedia urbana	1598-1601	VII
<i>castigo sin venganza, El</i>	Drama palatino	1631	XXI
<i>comendadores de Córdoba, Los</i>	Drama histórico	Anterior a 1598 Probablemente 1596-1598	II
<i>contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina, La</i>	Drama histórico	1600	No presente
<i>corona merecida, La</i>	Drama histórico	1603	XIV
<i>cortesía de España, La</i>	Comedia novelesca	1608-1612	XII
<i>cuervo en su casa, El</i>	Comedia urbana	1606-1612 Probablemente 1606-1608	VI
<i>cuervo loco, El</i>	Comedia palatina	1602	XIV
<i>dama boba, La</i>	Comedia urbana	1613	IX
<i>De cosario a cosario</i>	Comedia urbana	1617-1619	XIX

TÍTULO	GÉNERO	AÑO DE PUBLICACIÓN	PARTE DE COMEDIAS
<i>De cuando acá nos vino</i>	Comedia urbana	Posterior a 1612 Probablemente 1613-1614	No presente
<i>Del mal lo menos</i>	Comedia palatina	1604-1609 Probablemente 1606-1609	IX
<i>desconfiado, El</i>	Comedia urbana	1614-1616 Probablemente 1615-1616	XIII
<i>desdén vengado, El</i>	Comedia palatina	1617	No presente
<i>despertar a quien duerme, El</i>	Drama palatino	1610-115 Probablemente 1610-1612	VIII
<i>desposorio encubierto, El</i>	Comedia urbana	1597-1603	XIII
<i>desprecio agradecido, El</i>	Comedia urbana	1633	XXV
<i>Dios hace reyes</i>	Comedia palatina	1617-1621	XXIII
<i>discreta enamorada, La</i>	Comedia urbana	1606-1608 Probablemente 1606	No presente
<i>discreta venganza, La</i>	Drama histórico	1615-1622 Probablemente 1620	XX
<i>divino africano, El</i>	Drama histórico	1610?	XVIII
<i>dómine Lucas, El</i>	Comedia urbana	1591-1595	XVII
<i>Don Juan de Castro, primera parte</i>	Drama histórico	1597-1608 Probablemente 1604-1608	XIX

TÍTULO	GÉNERO	AÑO DE PUBLICACIÓN	PARTE DE COMEDIAS
<i>Don Juan de Castro, segunda parte</i>	Drama histórico	1607-1608 Probablemente 1608	XIX y XXV
<i>Don Lope de Cardona</i>	Drama histórico	1608-1612 Probablemente 1611	X
<i>donaires de Matico, Los</i>	Comedia palatina	1596	I
<i>doncella Teodor, La</i>	Comedia novelesca	1610?-1612? Probablemente 1610?-1615?	IX
<i>duque de Viseo, El</i>	Drama histórico	1604-1610 Probablemente 1608-1609	VI
<i>príncipe melancólico, El</i>	Comedia palatina	1588-1595	No presente
<i>Elo dirá</i>	Drama palatino	1613-1615	XII
<i>embustes de Celauro, Los</i>	Comedia urbana	1600	IV
<i>embustes de Fabia, Los</i>	Drama histórico	Probablemente 1588-1595	XXV
<i>enemigo engañado, El</i>	Comedia urbana	1590-1598 Probablemente 1593-1598	No presente
<i>envidia de la nobleza, La</i>	Drama histórico	1613-1618 Probablemente 1613-1615	XXIII
<i>esclavo de Roma, El</i>	Drama histórico	1596-1603	VIII

TÍTULO	GÉNERO	AÑO DE PUBLICACIÓN	PARTE DE COMEDIAS
<i>escolástica celosa, La</i>	Comedia urbana	1596-1602 Probablemente 1599-1602	I
<i>españoles en Flandes, Los</i>	Drama histórico	1597-1606	XIII
<i>fábula de Perseo, La</i>	Drama mitológico	1611-1615 Probablemente 1611	XVI
<i>fe rompida, La</i>	Comedia palatina	1599	IV
<i>ferias de Madrid, Las</i>	Comedia urbana	1585-1588	II
<i>fortuna merecida, La</i>	Drama histórico	1604-1615 Probablemente 1604-1610?	XI
<i>francesilla, La</i>	Comedia urbana	1595-1598 Probablemente 1596?	XIII
<i>fuerza lastimosa, La</i>	Drama palatino	1595-1603	II
<i>galán de la Membrilla, El</i>	Comedia villana	1615	X
<i>galán escarmentado, El</i>	Comedia urbana	1588-1598 Probablemente 1595?-1598?	No presente
<i>gallardo catalán, El</i>	Comedia palatina	1599-1603 Probablemente 1600	II
<i>ganso de oro, El</i>	Comedia pastoril	1588-1595	No presente
<i>genovés liberal, El</i>	Drama histórico	1599-1608 1599?-1603?	IV

TÍTULO	GÉNERO	AÑO DE PUBLICACIÓN	PARTE DE COMEDIAS
<i>Gran duque de Moscovia y emperador perseguido</i>	Drama histórico	1606?	VII
<i>grandezas de Alejandro, Las</i>	Drama histórico	1604-1612 Probablemente 1604-1608	XVI
<i>Grao de Valencia, El</i>	Comedia urbana	1589-1595 Probablemente 1589-1590	No presente
<i>guante de doña Blanca, El</i>	Drama histórico	1627-1635 Probablemente 1630-1635	La Vega del Parnaso (1637)
<i>Hamete de Toledo, El</i>	Drama histórico	1606?-1612? Probablemente 1608-1610	IX
<i>hermosa Alfreda, La</i>	Drama palatino	1596-1601 Probablemente 1598-1600	IX
<i>hermosa Ester, La</i>	Drama histórico	1610	XV
<i>hidalgo Bencerraje, El</i>	Drama histórico	1599-1608 Probablemente 1605-1606	XVII
<i>hidalgos del aldea, Los</i>	Comedia villana	1606-1615 Probablemente 1608-1611	XII
<i>hijo de Reduán, El</i>	Drama histórico	Anterior a 1596 Probablemente 1588-1595	I
<i>hijo sin padre, El</i>	Drama palatino	1613-1618	No presente

TÍTULO	GÉNERO	AÑO DE PUBLICACIÓN	PARTE DE COMEDIAS
<i>hijo venturoso, El</i>	Comedia novelesca	1588-1595	No presente
<i>historia de Tobías, La</i>	Drama histórico	1606-1615 Probablemente 1609?	XV
<i>hombre por su palabra, El</i>	Comedia palatina	1612-1615 Probablemente 1614-1615	XX
<i>honrado hermano, El</i>	Drama histórico	1596-1603 Probablemente 1598-1600	XVIII
<i>infanta desesperada, La</i>	Comedia palatina	1588?-1595?	No presente
<i>ingratitude vengada, La</i>	Comedia picaresca	1590-1595 Probablemente 1585?-1595?	XIV
<i>ingrato arrepentido, El</i>	Comedia urbana	1598-1603	XV
<i>inocente Laura, La</i>	Comedia palatina	1604-1608	XVI
<i>juez en su causa, El</i>	Drama palatino	1608-1612 Probablemente 1610	XXV
<i>justas de Tebas y reina de las amazonas, Las</i>	Drama mitológico	Anterior a 1596	No presente
<i>Lo que hay que fiar del mundo</i>	Drama histórico	1608-1612 Probablemente 1610	XII
<i>Lo que pasa en una tarde</i>	Comedia urbana	1617	No presente
<i>Lucinda perseguida</i>	Comedia palatina	1599-1602	XVII
<i>maestro de danzar, El</i>	Comedia urbana	1594	No presente

TÍTULO	GÉNERO	AÑO DE PUBLICACIÓN	PARTE DE COMEDIAS
<i>malcasada, La</i>	Comedia urbana	1610-1615	XV
<i>marqués de las Navas, El</i>	Drama histórico	1624	No presente
<i>marqués de Mantua, El</i>	Drama caballeresco	1598-1603	XII
<i>más galán portugués, Duque de Berganza, El</i>	Drama histórico	1608-1613 Probablemente 1610-1612	VIII
<i>Más pueden celos que amor</i>	Comedia palatina	1627?	No presente
<i>mayor imposible, El</i>	Comedia palatina	1615	XXV
<i>mayor victoria, La</i>	Drama palatino	1620-1622	XXII
<i>mayor virtud de un rey, La</i>	Drama histórico	1625-1635	La Vega del Parnaso (1637)
<i>mayordomo de la duquesa de Amalfi, El</i>	Drama palatino	1599?-1606? Probablemente 1604?-1606?	XI
<i>Mirad a quien alabáis</i>	Comedia palatina	1613-1620 Probablemente 1620	XVI
<i>molino, El</i>	Comedia palatina	1585-1595	I
<i>mocedad de Roldán, La</i>	Drama caballeresco	1599-1603	XIX
<i>moza del cántaro, La</i>	Comedia urbana	Anterior a 1627 Probablemente ¿anterior a 1618?	No presente

TÍTULO	GÉNERO	AÑO DE PUBLICACIÓN	PARTE DE COMEDIAS
<i>Mudanzas de fortuna y los sucesos de don Beltrán de Aragón</i>	Drama histórico	1597-1608 Probablemente 1604-1607	III
<i>niña de plata, La</i>	Comedia urbana	1607-1612 Probablemente 1610-1612	IX
<i>niñez de San Isidro, La</i>	Drama histórico	1622	Relación de las Fiestas de San Isidro (1622)
<i>No son todos ruiseñores</i>	Comedia urbana	1630?	XXII
<i>noche de san Juan, La</i>	Comedia urbana	1631	XXI
<i>nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba, La</i>	Drama histórico	1622	XXIV La Vega del Parnaso (1637)
<i>nueva victoria del marqués de Santa Cruz, La</i>	Drama histórico	1604	XXV
<i>Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón, El</i>	Drama histórico	1596-1603 Probablemente 1598-1603	IV
<i>obediencia laureada y primer Carlos de Hungría, La</i>	Comedia palatina	1597-1606 Probablemente 1604?-1606?	VI
<i>Obras son amores</i>	Comedia palatina	1613?-1618?	XI
<i>ocasión perdida, La</i>	Comedia palatina	1599-1603	II
<i>octava maravilla, La</i>	Comedia palatina	1609	X

TÍTULO	GÉNERO	AÑO DE PUBLICACIÓN	PARTE DE COMEDIAS
<i>paces de los reyes y judía de Toledo, Las</i>	Drama histórico	1604-1612 Probablemente 1610?-1612?	VII
<i>padrino desposado, El</i>	Drama histórico	1598-1600	II
<i>pastoral de Jacinto, La</i>	Comedia pastoril	1595-1600	XVIII
<i>Pedro Carbonero</i>	Drama histórico	1603	XIV
<i>perro del hortelano, El</i>	Comedia palatina	1613-1615 Probablemente 1613?	XI
<i>piadoso veneciano, El</i>	Comedia novelesca	1599-1608	XXIII
<i>piEDAD ejecutada, La</i>	Drama histórico	1599-1603	XVIII
<i>pleitos de Inglaterra, Los</i>	Comedia palatina	1598-1603	XXIII
<i>pobreza estimada, La</i>	Comedia urbana	1597-1603	XVIII
<i>Pobreza no es vileza</i>	Drama histórico	1613-1622 Probablemente 1620?-1622?	XX
<i>poder en el discreto, El</i>	Comedia palatina	1623	No presente
<i>poder vencido y amor premiado, El</i>	Comedia palatina	1610-1615 Probablemente 1614?	X
<i>Ponces de Barcelona, Los</i>	Drama histórico	1610-1615 Probablemente 1610-1612	IX

TÍTULO	GÉNERO	AÑO DE PUBLICACIÓN	PARTE DE COMEDIAS
<i>Por la puente, Juana</i>	Comedia urbana	1624-1625	XXI
<i>porceles de Murcia, Los</i>	Drama histórico	1599-1608 Probablemente 1604-1608	VII
<i>postrer godo de España, El</i>	Drama histórico	1599-1603 Probablemente 1599?-1600?	VIII y XXV
<i>prados de León, Los</i>	Drama histórico	1597-1608 Probablemente 1604-1606	XVI
<i>primer Fajardo, El</i>	Drama histórico	1600-1612 Probablemente 1610-1612	VII
<i>primer rey de Castilla, El</i>	Drama histórico	1598-1603	XVII
<i>primera información, La</i>	Drama histórico	1620?-1625?	XXII
<i>príncipe inocente, El</i>	Comedia palatina	1590	No presente
<i>príncipe perfecto, El</i>	Drama histórico	1612-1614 Probablemente 1614	XI
<i>príncipe perfecto, segunda parte, El</i>	Drama histórico	1612-1618 Probablemente 1616?	XVIII
<i>prisión sin culpa, La</i>	Comedia urbana	1599-1603	VIII
<i>prueba de los amigos, La</i>	Comedia urbana	1604	No presente

TÍTULO	GÉNERO	AÑO DE PUBLICACIÓN	PARTE DE COMEDIAS
<i>prueba de los ingenios, La</i>	Comedia palatina	1610-1615 Probablemente 1612? 1613?	IX
<i>Querer la propia desdicha</i>	Drama histórico	1619	XV
<i>Quien ama no haga fieros</i>	Comedia urbana	1614-1622 Probablemente 1620?-1622?	XVIII
<i>Quien más no puede</i>	Drama palatino	1616	XVII
<i>Quien todo lo quiere</i>	Comedia urbana	1620	XXII
<i>quinta de Florencia, La</i>	Drama palatino	1598-1603 Probablemente 1600	II
<i>ramilletes de Madrid, Los</i>	Comedia urbana	1615	XI
<i>Ramírez de Arellano, Los</i>	Drama histórico	1597-1608 Probablemente 1604-1608	XXIV
<i>reina Juana de Nápoles, La</i>	Drama histórico	1593-1603	VI
<i>remedio en la desdicha, El</i>	Drama histórico	1596-1602	XIII
<i>resistencia honrada y condesa Matilde, La</i>	Drama palatino	1596-1603 Probablemente 1599-1603	II
<i>rey sin reino, El</i>	Drama histórico	1597-1612 Probablemente 1599?-1612?	XX
<i>ruiseñor de Sevilla, El</i>	Comedia urbana	1603?-1608? Probablemente 1604?-1608?	XVII

TÍTULO	GÉNERO	AÑO DE PUBLICACIÓN	PARTE DE COMEDIAS
<i>rústico del cielo, El</i>	Drama histórico	1604?-1605?	XVIII
<i>saber puede dañar, El</i>	Comedia palatina	1620-1625	XXIII
<i>San Nicolás de Torentino</i>	Drama histórico	1613-1615 Probablemente 1614	XXIV
<i>San Segundo</i>	Drama histórico	1594	No presente
<i>Santa Liga, La</i>	Drama histórico	1593-1603	XV
<i>Santiago el Verde</i>	Comedia urbana	1615	XIII
<i>secretario de sí mismo, El</i>	Comedia palatina	1604-1606	VI
<i>sembrar en buena tierra, El</i>	Comedia urbana	1616	X
<i>serrana de Tormes, La</i>	Comedia urbana	1590?-1595	XVI
<i>Servir a señor discreto</i>	Comedia urbana	1610-1615 Probablemente 1610-1612	XI
<i>servir con mala estrella, El</i>	Drama histórico	1604-1608 Probablemente 1604-1606	VI
<i>Si no vieran las mujeres</i>	Comedia palatina	1631-1632	La Vega del Parnaso (1637)
<i>Sin secreto no hay amor</i>	Comedia palatina	1626	No presente
<i>sol parado, El</i>	Drama histórico	1596-1603	XVII
<i>sortija del olvido, La</i>	Comedia palatina	1610-1615	XII
<i>suerte de los reyes o los carboneros, La</i>	Comedia palatina	1590?-1595?	No presente

TÍTULO	GÉNERO	AÑO DE PUBLICACIÓN	PARTE DE COMEDIAS
<i>Tellos de Meneses, Los</i>	Drama histórico	1620-1628	XXI
<i>testigo contra sí, El</i>	Comedia urbana	1605-1606	VI
<i>torneos de Aragón, Los</i>	Comedia palatina	1596-1598 Probablemente 1598?	IV
<i>traición bien acertada, La</i>	Comedia urbana	1588?-1595	I
<i>tres diamantes, Los</i>	Comedia palatina	1599-1603	II
<i>valiente Céspedes, El</i>	Drama histórico	1612-1615	XX
<i>valor de las mujeres, El</i>	Comedia palatina	1613-1618 Probablemente 1615-1616	XVIII
<i>vengadora de las mujeres, La</i>	Comedia palatina	1613?-1620 Probablemente 1615?-1620	XV
<i>venganza venturosa, La</i>	Comedia urbana	1610-1615 Probablemente 1610-1613	X
<i>ventura sin buscarla, La</i>	Drama palatino	1606-1615 Probablemente 1606?-1612?	XX
<i>victoria de la honra, La</i>	Drama histórico	1609-1615 Probablemente 1609-1612	XXI
<i>villana de Getafe, La</i>	Comedia urbana	1610-1614	XIV

TÍTULO	GÉNERO	AÑO DE PUBLICACIÓN	PARTE DE COMEDIAS
<i>villano en su rincón, El</i>	Drama palatino	1611	VII
<i>Virtud, pobreza y mujer</i>	Comedia urbana	1610-1618	XX
<i>viuda valenciana, La</i>	Comedia urbana	1595-1599	XIV
<i>Viuda, casada y doncella, La</i>	Comedia urbana	1595-1603 Probablemente 1600	VII

Número total de comedias: 119

- Comedias urbanas: 63
- Comedias palatinas: 41
- Comedias pastoriles: 5
- Comedias novelescas: 4
- Comedias villanas: 2
- Comedias picarescas: 4

Número total de dramas: 98

- Dramas históricos: 78
- Dramas palatinos: 16
- Dramas caballerescos: 2
- Dramas mitológicos: 2

8. BIBLIOGRAFÍA

8.1. BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española*, eds. I. Arellano y R. Zafra, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2006.

OLEZA, Joan (dir.), ARTELOPE. *Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*, Universitat de València, 2016 (publicación en web: <http://artelope.uv.es/>).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario Histórico de la Lengua Española, Diccionario de Autoridades (1726-1739)*. En línea.

VEGA CARPIO, Félix Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. J.M. Rozas, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2002.

-----, *Amar sin saber a quién*, ed. digital de ARTELOPE.

-----, *Amor secreto hasta celos*, ed. P. Marín Cepeda, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coord. A. García Reidy y F. Plata, Gredos, Barcelona, 2020, 2 vols., I, pp. 279-414.

-----, *Belardo el furioso*, ed. digital de ARTELOPE.

-----, *Comedia de Bamba (o El rey Bamba)*, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias*, Biblioteca Castro, Turner, Madrid, 1993, vol. V, pp. 643-729.

-----, *Del mal, lo menos*, ed. G. Padilla, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. M. Presotto, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2007, 3 vols., II, pp. 817-928.

-----, *Dios hace reyes*, ed. digital de ARTELOPE.

- , *Don Lope de Cardona*, ed. E. Fosalba Vela, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coords. R. Valdés Gázquez y M. Morrás, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2010, 3 vols., I, pp. 361-484.
- , *El abanillo*, ed. digital de ARTELOPE.
- , *El acero de Madrid*, ed. L. Gómez Canseco, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, 2 vols., I, pp. 263-466.
- , *El alcaide de Madrid*, ed. digital de ARTELOPE.
- , *El amigo hasta la muerte*, ed. J. Badía Herrera, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, 2 vols., II, pp. 1-175.
- , *El amigo por fuerza*, ed. J. Badía Herrera, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, Madrid, Gredos, Madrid, 2012, 2 vols., II, pp. 1-175.
- , *El animal de Hungría*, ed. X. Tubau, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. M. Presotto, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2007, 3 vols., II, pp. 679-816.
- , *El anzueto de Fenisa*, ed. L. Gómez Canseco, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. R. Ramos, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2009, 3 vols., I, pp. 163-304.
- , *El ausente en el lugar*, ed. A. Madroñal, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. M. Presotto, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2007, 3 vols., I, pp. 417-535.
- , *El caballero de Olmedo*, ed. digital de ARTELOPE.
- , *El caballero del Sacramento*, ed. M. Trambaioli, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. L. Sánchez Laílla, Gredos, Madrid, 2016, 2 vols., I, pp. 535-688.
- , *El caballero de Illescas*, ed. D. Gavela, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. J. E. López Martínez, Gredos, Madrid, 2015, 2 vols., I, pp. 1003-1155.

- , *El casamiento en la muerte*, ed. L. Giuliani, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérída, 1997, 3 vols., II, pp. 1149-1276.
- , *El castigo del discreto*, eds. E. di Pastena y G. Poggi, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. E. di Pastena, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérída, 2008, 3 vols., I, pp. 201-326.
- , *El castigo sin venganza*, ed. digital de ARTELOPE.
- , *El cuerdo en su casa*, eds. L. Fernández y R. Ramos, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coords. V. Pineda y G. Pontón, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérída, 2005, 3 vols., II, pp. 775-902.
- , *El cuerdo loco*, eds. A. Sánchez Jiménez y A. J. Sáez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. J. E. López Martínez, Gredos, Madrid, 2015, 2 vols., II, pp. 725-909.
- , *El despertar a quien duerme*, ed. L. Josa, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. R. Ramos, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérída, 2009, 3 vols., I, pp. 65-162.
- , *El desprecio agradecido*, ed. digital de ARTELOPE.
- , *El duque de Viseo*, ed. M. Calderón, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coords. V. Pineda y G. Pontón, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérída, 2005, 3 vols., II, pp. 1031-1160.
- , *El esclavo de Roma*, eds. R. Rojas Fernández y F. Rodríguez Risquete, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. R. Ramos, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérída, 2009, 3 vols., II, pp. 985-1121.
- , *El galán de la membrilla*, ed. L. Sánchez Laílla, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coords. R. Valdés Gázquez y M. Morrás, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérída, 2010, 3 vols., I, pp. 81-229.
- , *El gallardo catalán*, ed. E. Turpin, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. S. Iriso Ariz, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérída, 1998, 3 vols., I, pp. 397-548.

- , *El ganso de oro*, ed. digital de ARTELOPE.
- , *El genovés liberal*, ed. E. Canonica, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coords. L. Giuliani y R. Valdés Gázquez, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2002, 3 vols., II, pp. 549-668.
- , *El Hamete de Toledo*, ed. R. González Cañal, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. M. Presotto, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2007, 3 vols., I, pp. 303-416.
- , *El hidalgo Bencerraje*, ed. I. Resta, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, coords. D. Crivellari y E. Maggi, Gredos, Barcelona, 2018, 2 vols., II, pp. 787-952.
- , *El hijo de Reduán*, ed. G. Pontón, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 1997, 3 vols., II, pp. 817-980.
- , *El ingrato arrepentido*, ed. J. E. Laplana Gil, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. L. Sánchez Laílla, Gredos, Madrid, 2016, 2 vols., II, pp. 805-970.
- , *El juez en su causa*, ed. digital de ARTELOPE.
- , *El marqués de Mantua*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, coord. J. E. Laplana Gil, Gredos, Madrid, 2013, 2 vols., II, pp. 1-153.
- , *El más galán portugués, Duque de Berganza*, ed. C. Mota, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. R. Ramos, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2009, 3 vols., I, pp. 429-568.
- , *El mayor imposible*, ed. digital de ARTELOPE.
- , *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, ed. T. Ferrer Valls, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, 2 vols., II, pp. 321-458.
- , *El molino*, ed. P. Campana, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 1997, 3 vols., III, pp. 1547-1686.

- , *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, ed. L. Giuliani, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coords. L. Giuliani y R. Valdés Gázquez, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2002, 3 vols., I, pp. 175-287
- , *El padrino desposado*, ed. A. Sánchez Aguilar, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. S. Iriso Ariz, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 1998, 3 vols., III, pp. 1693-1822.
- , *El perro del hortelano*, ed. P. Laskaris, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, 2 vols., I, pp. 53-262.
- , *El piadoso veneciano*, ed. digital de ARTELOPE.
- , *El primer Fajardo*, ed. J. García López, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. E. di Pastena, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2008, 3 vols., II, pp. 967-1087.
- , *El rey sin reino*, eds. F. Leonetti y O. Andreia Sambrian, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XX*, coords. D. Fernández Rodríguez y G. Gómez Sánchez-Ferrer, Gredos, Barcelona, 2021, 3 vols., I, pp. 67-199.
- , *El secretario de sí mismo*, ed. V. Pineda, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coords. V. Pineda y G. Pontón, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2005, 3 vols., II, pp. 1161-1302.
- , *El servir con mala estrella*, ed. L. Calvo Valdivielso, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coords. V. Pineda y G. Pontón, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2005, 3 vols., I, pp. 649-770.
- , *El sol parado*, ed. F. Plata, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, coords. D. Crivellari y E. Maggi, Gredos, Barcelona, 2018, 2 vols., II, pp. 351-512.
- , *El testigo contra sí*, ed. J. E. Laplana Gil, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coords. V. Pineda y G. Pontón, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2005, 3 vols., III, pp. 1439-1569.
- , *El valor de las mujeres*, ed. J. Vélez Sainz, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*, coords. A. J. Saez y A. Sánchez Jiménez, Gredos, Barcelona, 2019, 2 vols., II, pp. 795-970.

- , *El villano, en su rincón*, ed. G. Serés, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. E. di Pastena, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2008, 3 vols., I, pp. 67-199.
- , *La arcadia*, ed. A. M. Porteiro Chouciño, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. N. Fernández Rodríguez, Gredos, Madrid, 2014, 2 vols., I, pp. 49-230.
- , *La carbonera*, ed. digital de ARTELOPE.
- , *La dama boba*, ed. M. Presotto, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. M. Presotto, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2007, 3 vols., III, pp. 1293-1466.
- , *La doncella Teodor*, ed. J. González-Barrera, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. M. Presotto, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2007, 3 vols., I, pp. 165-302.
- , *La escolástica celosa*, eds. N. Santiáñez-Tió y L. A. Blecua Perdices (†), en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 1997, 3 vols., III, pp. 1285-1396.
- , *La fábula de Perseo*, ed. R. Béhar, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coords. F. D'Artois y L. Giuliani, Gredos, Madrid, 2017, 2 vols., I, pp. 821-1006.
- , *La fe rompida*, ed. R. Valdés Gázquez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coords. L. Giuliani y R. Valdés Gázquez, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2002, 3 vols., III, pp. 1351-1491.
- , *La fuerza lastimosa*, ed. M. Alberola, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. S. Iriso Ariz Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 1998, 3 vols., I, pp. 69-243.
- , *La hermosa Alfreda*, ed. M. A. Giovannini, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. M. Presotto, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2007, 3 vols., II, pp. 929-1046.
- , *La hermosa Ester*, ed. J. Aragüés Aldaz, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. L. Sánchez Laílla, Gredos, Madrid, 2016, 2 vols., II, pp. 1-269.

- , *La Historia de Tobías*, ed. M. Cuiñas Gómez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. L. Sánchez Laílla, Gredos, Madrid, 2016, 2 vols., II, pp. 669-804.
- , *La malcasada*, ed. J. J. Rodríguez Rodríguez (†), en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. L. Sánchez Laílla, Gredos, Madrid, 2016, 2 vols., I, pp. 85-238.
- , *La mayor victoria*, ed. digital de ARTELOPE.
- , *La mocedad de Roldán*, ed. C. Peralta, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coords. A. García-Reidy y F. Plata, Gredos, Madrid, 2020, 2 vols., II, pp. 671-822.
- , *La niña de plata*, ed. E. Muriel, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. M. Presotto, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2007, 3 vols., II, pp. 543-677.
- , *La obediencia laureada y primer Carlos de Hungría*, ed. G. Usandizaga, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coords. V. Pineda y G. Pontón, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2005, 3 vols., I, pp. 293-450.
- , *La ocasión perdida*, ed. E. di Pastena, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. S. Iriso Ariz, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 1998, 3 vols., I, pp. 245-395.
- , *La prisión sin culpa*, ed. R. Ramos, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. R. Ramos, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2009, 3 vols., II, pp. 871-984.
- , *La prueba de los ingenios*, ed. J. Molina, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. M. Presotto, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2007, 3 vols., I, pp. 39-164.
- , *La quinta de Florencia*, ed. B. Morros Mestres, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. S. Iriso Ariz, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 1998, 3 vols., III, pp. 1559-1691.
- , *La reina Juana de Nápoles*, ed. M. Trambaioli, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coords. V. Pineda y G. Pontón, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2005, 3 vols., II, pp. 903-1030.

- , *La Santa Liga*, ed. J. Udaondo Alegre, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. L. Sánchez Laílla, Gredos, Madrid, 2016, 2 vols., I, pp. 689-874.
- , *La traición bien acertada*, eds. A. Sánchez Aguilar y N. Santiáñez-Tió, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérída, 1997, 3 vols., II, pp. 697-816.
- , *La vengadora de las mujeres*, ed. E. Di Pastena, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. Luis Sánchez Laílla, Gredos, Madrid, 2016, 2 vols., pp. 393-534
- , *La viuda, casada y doncella*, eds. R. S. Feit y D. McGrady, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. E. di Pastena, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérída, 2008, 3 vols., III, pp. 1097-1240.
- , *Las ferias de Madrid*, ed. D. Roas, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. S. Iriso Ariz, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérída, 1998, 3 vols., III, pp. 1823-1954.
- , *Las justas de Tebas y reina de las amazonas*, ed. digital de *Artelope*.
- , *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, ed. Julián Acebrón, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. E. di Pastena, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérída, 2008, 3 vols., pp. 593-703.
- , *Los donaires de Matico*, ed. M. Presotto, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérída, 1997, 3 vols., I, pp. 115-254.
- , *Los embustes de Fabia*, ed. digital de *ARTELOPE*.
- , *Los hidalgos del aldea*, ed. I. García Aguilar, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, coord. J. E. Laplana Gil, Gredos, Madrid, 2013, 2 vols., I, pp. 803-946.
- , *Los Ponces de Barcelona*, ed. M. Trambaioli, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. M. Presotto, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérída, 2007, 3 vols., III, pp. 1053-1154.
- , *Los porceles de Murcia*, ed. F. Lobera Serrano, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. E. Di Pastena, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérída, 2008, 3 vols., II; pp. 705-834.

-----, *Los Ramírez de Arellano*, en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias*, Biblioteca Castro, Turner, Madrid, 1998, vol. XV, pp. 679-768.

-----, *Los tres diamantes*, ed. digital de ARTELOPE.

-----, *No son todos ruiseñores*, ed. digital ARTELOPE.

-----, *Querer la propia desdicha*, ed. M. Chouza-Calo, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. L. Sánchez Laílla, Gredos, Madrid, 2016, 2 vols., I, pp. 241-387.

8.2. BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA: ESTUDIOS

CONTEXTO HISTÓRICO:

ALVAR EZQUERRA, Alfredo, «La historia, los historiadores y el Rey en la España del humanismo», en *Imágenes históricas de Felipe II*, coord. A. Alvar Ezquerra, Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 2000, pp. 217-254.

ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, Antonio, «El arte de medrar en la Corte: rey, nobleza y el código del honor», en *Familia, poderosos y oligarquía*, eds. F. Chacón Jiménez y J. Hernández Franco, Universidad de Murcia, Murcia, 2001, pp.39-60.

DÍEZ BORQUE, José María, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Bosch, Barcelona, 1978.

ELLIOTT, John. H., *La España imperial (1469-1716)*, trad. J. Marfany, Vicens –Vives, Barcelona, 1998, reimpresión 2012.

GUILLAMÓN ÁLVAREZ, Francisco Javier, Julio D. MUÑOZ RODRÍGUEZ, Gaetano SABATINI, Domingo CENTENERO DE ARCE (eds.), *Gli eroi Fassardi = Los héroes Fajardos: movilización social y memoria política en el reino de Murcia (ss. XVI-XVIII)*, Real Academia Alfonso X el Sabio (Biblioteca de estudios regionales; 51), Murcia, 2005.

MARAVALL, José Antonio, *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*, Ariel, Barcelona, 2012.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Leyenda Negra. La batalla sobre la imagen de España en tiempos de Lope de Vega*, Cátedra, Madrid, 2016.

ESTUDIOS LITERARIOS RENACENTISTAS:

PONCE CÁRDENAS, Jesús, «La octava real y el arte del retrato en el Renacimiento», *Criticón*, 114 (2012), pp. 71-100.

TÉCNICA TEATRAL:

DE MARINIS, Marco, *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*, Galerna, Buenos Aires, 2005.

TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL Y EUROPEO:

ARRÓNIZ, Othón, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Gredos, Madrid, 1969.

GALOPPE, Raúl A., Mahlon L. STOUTZ y Henry W. SULLIVAN (eds.), *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, Támesis, Londres, 1999.

TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL:

ALONSO MATEOS, Abel, «El teatro barroco por dentro: espacios, escenografía y otros recursos de la comedia áurea», *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, 2 (2007), pp. 7-46.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, Óscar CORNAGO, Abraham MADROÑAL y Carmen MENÉNDEZ-ONRUBIA (coords.), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2009, pp. 37-798.

ANTONUCCI, Fausta, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, RILCE-LESO, Pamplona-Toulouse, 1995.

-----, *El hombre salvaje en la Comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

ARATA, Stefano, «El príncipe salvaje: la Corte y la Aldea en el teatro español del Siglo de Oro», en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro*, ed. F. Antonucci, Edizioni ETS, Pisa, 2002, pp.169-189.

ARELLANO, Ignacio, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de teatro clásico*, 1 (1988), pp. 27-49.

- , *Historia de la literatura española. Renacimiento y Barroco*, Vol. II, Everest, Madrid-León, 1993.
- , «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, 60 (1994), pp. 103-128.
- , *El arte de hacer comedias. Estudios sobre teatro del Siglo de Oro*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2011.
- AUSTIN, Thomas, «El matrimonio y la *comedia*: la conformidad como norma consubstancial», en *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas-1992*, coord. J. Villegas, 1994, 3 vols., III, pp. 162-168.
- BANCES CANDAMO, Francisco Antonio, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. D. Moir, Tamesis, Londres 1970.
- BLECUA, Alberto, Ignacio ARELLANO y Guillermo SERÉS (coords.), *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2009.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI y XVII)*, Revista de Occidente, Madrid, 1955.
- CABA, María Y., *Isabel la Católica en la producción teatral española del siglo XVII*, Tamesis, Woodbridge, 2008.
- CAZAL, Françoise, Christophe González y Marc Vitese (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2002.
- COUDERC, Christophe, *Galanes y damas en la Comedia Nueva. Una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2006.
- , «El cadáver en escena en el teatro del Siglo de Oro», en *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*, A. Blecua, I. Arellano y G. Serés (coords.), Iberoamericana Vervuert, Frankfurt a. M.- Madrid, 2009, pp. 51-77.

DÍEZ BORQUE, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1976.

-----, «Los géneros dramáticos en el siglo XVI (El teatro hasta Lope de Vega)», en *Historia crítica de la Literatura Hispánica-8*, dir. J. I. Ferreras, Taurus, Madrid, 1987.

-----, *El teatro en el siglo XVII*, en *Historia crítica de la Literatura Hispánica-9*, dir. J. I. Ferreras, Taurus, Madrid, 1988.

FERNÁNDEZ, Daniel, «La influencia de las comedias bizantinas en el teatro de Cervantes», en *El teatro de Cervantes y el nacimiento de la comedia española (Actas selectas del Congreso Extraordinario de la AITENSO, 2016)*, eds. R. González Cañal y A. García González, Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, pp. 171-180.

FERRER, Teresa, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador al reinado de Felipe III*, Tamesis Books/IVEI, Londres, 1991.

GENETTE, Gérard, «Género, “tipos”, modos», *Teoría de los géneros literarios*, compilación de textos y bibliografía de M. A. Garrido Gallardo, Arcos Libros, Madrid, 1988, pp. 183-233.

GÓMEZ, Jesús, «Precisiones terminológicas sobre ‘figura del donaire’ y ‘gracioso’ (siglos XVI-XVII)», *Boletín de la Real Academia Española*, 286 (2002), pp. 233-257.

-----, «Discontinuidades y contradicciones en los personajes de la comedia», *Bulletin of Hispanic Studies*, 83, 1 (2006), pp. 27-41.

GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, y Felipe B. PEDRAZA, (eds.), *La comedia de enredo (Actas de las XX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 1997)*, Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.

-----, *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina (Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 1995)*, Universidad Castilla la Mancha, 1996.

GÓNZALEZ GONZÁLEZ, Luis M. «La mujer en el teatro del Siglo de Oro español», *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, 6-7 (1995), pp. 41-70.

- GUTIERREZ GIL, Alberto, «Componentes del enredo en una comedia de capa y espada de Rojas Zorrilla: *Primero es la honra que el gusto*», *Lectura y signo*, 7 (2012), pp. 243-257.
- HERMENEGILDO, Alfredo, «La imagen del Rey y el teatro de la España clásica», *Segismundo: revista hispánica de teatro*, vol. 12, 23, (1976), pp. 53-83.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, «Génesis de la figura del donaire», *Revista de Filología española*, XXV (1941), pp. 46-78.
- JAURALDE POU, Pablo, «El público y la realidad histórica de la literatura española de los siglos XVI y XVII», *Edad de Oro*, 1 (1982), pp. 55-64.
- JOSÉ PRADES, Juana de, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos* (Anejos de la *Revista de Literatura*, 20), CSIC, Madrid, 1963.
- LEY, Charles David, *El gracioso en el teatro de la península (siglos XVI-XVII)*, *Revista de Occidente*, Madrid, 1954.
- LOBATO, M^a Luisa (coord.), *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, Visor Libros, Madrid, 2011.
- LÓPEZ MORALES, Humberto, *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Ediciones Alcalá, Madrid, 1968.
- MARAVALL, José Antonio, «Capítulo II: Un teatro en apoyo de la sociedad configurada según un orden monárquico-señorial», en *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Seminarios y ediciones, S.A., Madrid, 1972, pp.31-40.
- MARBÁN, Edilberto, *El teatro español medieval y del Renacimiento*, Las Américas Publishing Company, New York, 1971.
- MCKENDRICK, Melveena, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the Mujer Varonil*, University Press, Cambridge, 1974.
- , *El teatro en España (1490-1700)*, Oro viejo, Palma de Mallorca, 1994.
- MENÉNDEZ y PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela. Edición Nacional de las Obras Completas*, CSIC, Santander, 1943.

- MUJICA, Bárbara y Anita K. Stoll (eds.), *El texto puesto en escena. Estudios sobre la comedia del Siglo de Oro*, Tamesis, Londres, 2000.
- NEMTZOV, Sarah, "El estudiante en la Comedia del Siglo de Oro", *The Modern Language Forum*, 31 (1946), pp. 60-81.
- OLEZA, Joan, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca», *Cuadernos de Filología* 3:1 y 2 (1981), pp. 9-45.
- , «La comedia y la tragedia palatina: modalidades del *Arte Nuevo*», *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 205-251.
- , «Del gracioso a la dama donaire. Mutaciones del género», en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. L. García Lorenzo, Fundamentos, Madrid, 2005, pp. 351-379.
- , «Trazas, funciones, motivos y casos. Elementos para el análisis del teatro barroco español», en *El teatro en el siglo de oro. Edición e interpretación*, eds. I. Arellano, A. Bleuca y G. Serés, Iberoamericana, Madrid, 2009, pp. 321-349.
- , «De Rueda a Lope: entre Lopes anda el juego», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 27.1 (2011), pp. 144-160.
- OLEZA, Joan y Fausta ANTONUCCI, «La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 29.3 (2013), pp. 689-741.
- PROFETI, Maria Grazia, «Comer en las tablas: banquete carnavalesco y banquete macabro en el teatro del Siglo de Oro», en *Cultura alimentaria en España y América*, coord. A. Garrido Aranda, La Val de Onsera, 1995, pp. 75-114.
- REICHENBERGER, Arnold G., «The Uniqueness of the Comedia», *Hispanic Review*, vol. 27, 3 (1959), pp. 303-316.
- REVUELTAS, Eugenia, «Estrategias emblemáticas en el teatro», en *Estudios del teatro áureo: texto, espacio y representación (Actas selectas del X Congreso de la Asociación Internacional del Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, 2001)*, eds. A. González, M. T. Miaja, L. von der Walde, S. González y A. Mejía,

Universidad Autónoma Metropolitana / El colegio de México/AITENSO, México, 2003, pp. 139-155.

RUANAO DE LA HAZA, José María, «La escena», en *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, Sevilla-Varsovia, 2003, pp. 250-271.

RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Arco Libros, Madrid, 2005.

RUÍZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Cátedra, Madrid, 1988.

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

SLOMON, Noël, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1985.

STROSETZKI, Christoph (ed.), *Teatro español del Siglo de Oro*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 1998.

VITSE, Marc, *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Presses Universitaires du Mirail-France-Ibérie Recherche, Toulouse, 1990².

WARDROPPER, Bruce, y Elder OLSON, *Teoría de la comedia. La comedia española del Siglo de Oro*, Ariel, Barcelona, 1978.

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

ZUGASTI, Miguel, *América en el teatro español del Siglo de Oro: repertorio de textos*, *Cuadernos de teatro clásico*, 30 (2014), pp. 371-410.

-----, «Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante (2017), pp. 1-31.

ZUGASTI, Miguel (dir.), y Mar ZUBIETA (ed.), *La comedia palatina del Siglo de Oro*, Madrid, *Monográfico de Cuadernos de Teatro Clásico*, 31 (2015).

ZUÑIGA LACRUZ, Ana, *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro: la figura de la reina*, Reichenberger, Kassel, 2015.

VIDA Y OBRA DE LOPE DE VEGA:

ARELLANO, Ignacio, y Carlos MATA, *Vida y obra de Lope*, Homo Legens, Madrid, 2011.

CASTRO, Américo, y Hugo A. RENNERT, *Vida y obra de Lope (1562-1635)*, reed. con notas adicionales de F. Lázaro Carreter, Anaya, Salamanca, 1969.

LÁZARO CARRETER, Fernando, *Lope de Vega. Introducción a su vida y obra*, Anaya, Salamanca, 1966.

MARTINEZ, José Florencio, *Biografía de Lope de Vega (1562-1635). Un friso literario del Siglo de Oro*, Publicaciones y Prensas Universitarias, Barcelona, 2011.

PEDRAZA, Felipe B., *Lope de Vega, vida y literatura*, Universidad de Valladolid/Ayuntamiento de Olmedo, Valladolid, 2008.

-----, *Lope de Vega: pasiones, obra y fortuna del «monstruo de la naturaleza*, Edaf, Madrid, 2009.

PEÑA, Carlos, «Hacia la edición crítica de las cartas personales de Lope de Vega», en *La lettre au Carrefour des genres et des traditions –du Moyen Âge au XVII^e siècle*, dirs. E. Canonica y M. C. Ponzera, Classiques Garnier, Paris, 2015, pp. 211-235.

PROFETI, Maria Grazia, «Para Lope: estimación del Fénix en Europa y en España», (en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro-AISO*, Münster, 1999), ed. C. Strostzki, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2001, pp. 69-82.

SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos, *Lope de Vega*, Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1962.

VEGA CARPIO, Lope de, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. A.G. de Amezúa, Tipografía de Archivos, Madrid, 1935-1943, 4 vols.

ZAMORA VICENTE, Alonso, *Lope de Vega: su vida y su obra*, Gredos, Madrid, 1961.

EL TEATRO DE LOPE DE VEGA:

ALVAR, Manuel, «Reelaboración y creación en *El castigo sin venganza*», *Revista de Filología española*, LXVI, 1/2 (1986), pp.1-38.

AMADO, Alonso, «Lope de Vega y sus fuentes», *Thesaurus*, VIII, 1, 2 y 3 (1952), pp. 1-24.

ANDRÈS, Christian, «Algunos aspectos barrocos en la comedia de Lope de Vega. *El piadoso veneciano*», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia, 14-18 de julio de 2014)*, Biblioteca di Rassegna Iberística, 5, Venecia, 2017, pp. 373-382.

ANTONUCCI, Fausta, «El animal de Hungría», en *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, RILCE-LESO, Pamplona-Toulouse, 1995, pp. 78-92.

-----, «El elemento cómico en las comedias de Lope de Vega sobre la conquista española de nuevos mundos», en *Studia Aurea (Actas del III Congreso de la AISO, Toulouse, 1993)*, coords. I. Arellano, C. Pinillos, M. Vitese y F. Serralta, GRISO, Pamplona, 1996, vol. II, pp.33-39.

-----, «La materia caballeresca en el primer Lope de Vega», en *La comedia de caballerías*, eds. F. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2006, pp. 59-77.

-----, «Algunos ejemplos de hibridación genérica en el teatro de Lope de Vega: reflexiones al hilo de unas búsquedas en la base de datos de ARTELOPE», *TEAPAL*, 7 (2013), pp. 141-158.

ARAGÜES, José, «Prólogo», en Lope de Vega, *La hermosa Ester*, ed. J. Aragüés, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. L. Sánchez Lailla, Gredos, Madrid, 2016, pp. 3-93.

ARCO y GARAY, Ricardo, *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*, Real Academia, Madrid, 1942.

ARELLANO, Ignacio, «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de la VIII Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, 1996, pp. 37-59.

- , «Casos de honor en las primeras etapas del teatro de Lope», *Anuario de Lope de Vega*, IV (1998), pp. 7-31.
- ARJONA, José H., «La introducción del gracioso en el teatro de Lope de Vega», *Hispanic Review*, VII, 1 (1939), pp. 1-21.
- ÁVILA, Alán, "Notas sobre la comedia mitológica de Lope de Vega", *Destiempos*, 57 (2017), pp. 7-23.
- BÉHAR, Roland, «Prólogo», en Lope de Vega, *La Fábula de Perseo*, ed. R. Roland, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coords. F. D'Artois y L. Giuliani, Gredos, Madrid, 2017, 2 vols., I, pp. 821-864.
- BETTAGLIO, Marina, «¿Representación o auto representación?: el caso del *Genovés liberal*», *Artifara*, 11 (2011), pp. 28-43.
- BOSCI, J.P., «Hungria en el teatro de Lope de Vega», *Revista de Literatura XXXI* (1967), pp. 95-103.
- CANTALAPIEDRA, Sofía, «Lope de Vega y Menéndez Pelayo: dos siglos y un Teatro Nacional», en *Menéndez Pelayo y Lope de Vega*, dirs. G. Serés y G. Vega, Editorial Universidad Cantabria-Real Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 2016, pp. 219-229.
- CAÑAS MURILLO, Jesús, «Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2002.
- , «Vino, historia y amores en *El galán de la membrilla*, de Lope de Vega», Biblioteca Virtual Universal, 2003.
- CARRASCO, María Soledad, «La frontera en la comedia de Lope de Vega», en *Actas del Congreso La frontera oriental nazarí como sujeto histórico (s. XIII-XVI): Lorca-Vera, 22 a 24 de noviembre de 1994*, coord. P. Segura Artero, Instituto de Estudios Almerienses, 1977, pp. 489-499.
- CARRASCÓN, Guillermo, «Disfraz y técnica teatral en el primer Lope», en *Edad de Oro, XVI (XVI edición del Seminario Internacional sobre Literatura Española y Edad de Oro sobre El nacimiento del teatro moderno. Edad de Oro)*, UAM Ediciones, Murcia, 1997, pp. 121-136.

- , «Lope y Bandello, entre libertad y censura», en *Trayectorias literarias hispánicas: redes, irradiaciones y confluencias*, eds. M. Rosso, F. Gambin, G. Calabrese y S. Cattaneo, AISPI Ediciones, Roma, 2018, pp. 255-272
- CARREÑO, Antonio, «Textos y palimpsestos: la tradición literaria de *El castigo sin venganza* de Lope de Vega», *Bulletin hispanique*, 92-2 (1990), pp. 729-747.
- , «La semántica del engaño: *El perro del hortelano* de Lope de Vega», en *Busquemos otros montes y otros ríos: estudios de literatura española del Siglo de Oro dedicados a Elías L. Rivers*, eds. B. Dutton y V. Roncero, Castalia, Madrid, 1992, pp. 75-98.
- , «Lo que se calla Diana: *El perro del hortelano* de Lope de Vega», en *El escritor y la escena (Actas del I Congreso de la Asociación Internacional del Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro)*, ed. Y. Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, pp. 115-118.
- , «La fuerza de las historias representadas: Lope de Vega y las alegorías del poder», en *Estudios del teatro áureo: texto, espacio y representación (Actas selectas del X Congreso de la Asociación Internacional del Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro)*, Universidad Autónoma Metropolitana / El colegio de México/AITENSO, México, 2003, pp. 17-47.
- , «Introducción», en Lope de Vega, *El perro del hortelano*, ed. A. Carreño, Espasa Libros, Madrid, 2010.
- CÁSEDA, Jesús Fernando, «En tiempos de Lope de Vega: El memorián Luis Ramírez de Arellano», *Studia Aurea*, 13 (2019), pp. 297-317.
- CASTELLS, Ricardo, «Oro e idolatría en *El Nuevo Mundo descubierto por Colón* de Lope de Vega», *Neophilologus*, 3 (2000), pp. 385-397
- CATTANEO, Mariateresa, «El juego combinatorio. Notas sobre las “comedias de secretario” de Lope de Vega», en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega (Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico de Almagro, 2002)*, eds. R. González Cañal, E. Marcello y F.B. Pedraza Jiménez, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 177-190.

- CHAMANADJIAN, Lucía, «La visión matizada del Nuevo Mundo en *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 4 (1998), pp. 97-105.
- CRIVELLARI, Daniele, «Dos sonetos y graciosos en dos comedias de Lope», *Artifara*, 19 (2019), pp.85-99.
- DI PASTENA, Enrico, «Paremiología, semiologías y comedia: el caso de *La ocasión perdida*» en «Otro Lope no ha de haber» (*Convegno Internazionale su Lope de Vega, 1999*) ed. M. Profeti, Alinea, Firenze, 2000, vol. 2, pp. 101-117.
- , «Prólogo», en Lope de Vega, *La vengadora de las mujeres*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. L. Sánchez Laílla, Gredos, Madrid, 2016, pp. 393-420.
- , «La figura del mercader en *El anzueto de Fenisa*, de Lope de Vega», *Rilce*, 34.1 (2018), pp. 127-150.
- DÍEZ BORQUE, José María, «Lope de Vega trágico: juventud-madurez», *Ínsula*, 658 (2001), pp. 18-22.
- ESQUER, Ramón, «La estructura de los personajes en el teatro de Lope de Vega», en *Historia y estructura de la obra literaria*, CSIC, Madrid, 1971, pp. 219-224.
- FERNÁNDEZ, Daniel, *Entre corsarios y cautivos: las comedias bizantinas de Lope de Vega, su tradición y su legado*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2019.
- FERNÁNDEZ, Jaime, «Honor y libertad: *El perro del hortelano* de Lope de Vega», *Bulletin of the Comediantes*, 50.2 (1998), pp. 307-316.
- , «*Los hidalgos del aldea*. Honor, maduración amorosa y vencimiento», *Iberoromania*, 27-28 (1988), pp. 1-3.
- FERRER, Teresa, «Teatros y representación cortesana. *La Arcadía* de Lope de Vega: una hipótesis de puesta en escena», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8 (1995), pp. 213-232.
- , «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), pp. 215-231.

- , «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia», en R. Castilla Pérez y M. González Dengra (eds.), *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua* (Granada, 5-7 de noviembre de 1999), Universidad de Granada, 2001, pp. 13-51.
- , «Preceptiva y práctica teatral: *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, una tragedia palatina de Lope de Vega», *Rilce*, XXVII 1 (2011), pp. 55-76.
- , «Prólogo», en Lope de Vega, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, ed. T. Ferrer Valls, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, pp. 323-327.
- FOSALBA VELA, Eugenia, «Anotaciones al margen de *Don Lope de Cardona* de Lope de Vega, posible comedia genealógica de encargo. Raíces histórico-políticas», *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 4 (2012), pp. 249-268.
- FROLDI, Rinaldo, *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Anaya, Madrid, 1973.
- , «*El ganso de oro* de Lope de Vega: un uso temprano de comedias de magia», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, eds. T. Ferrer Valls, D. Moncholi y M. Vicente, Universidad de Valencia, 1991, pp. 133-142.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, *Lope de Vega frente a su escritura: el nacimiento de una conciencia profesional*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Valencia, 2009.
- , *Las musas ramera: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2013.
- GASPARETTI, Antonio, "Giovan Battista Giraldi e Lope de Vega", *Bulletin Hispanique*. 34 (1930), pp. 372-403.
- , *Las «novelas» de Mateo Maria Bandello como fuentes del teatro de Lope de Vega*, Universidad de Salamanca, 1939.

- GAVELA GARCÍA, Delia, «Función dramática de la Corte en algunas comedias de Lope de Vega», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coords. F. Sevilla Arroyo y C. Alvar Ezquerro, Castalia, Madrid, 2000, pp. 554-564.
- , «Perfilando géneros. Algunas comedias urbanas del primer Lope», en *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico, Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*, eds. F. Pedraza, R. González Cañal y G. Gómez Rubio, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 303-317.
- GÓMEZ TORRES, David, «Estereotipos de ayer y de hoy: la homogeneización de la imagen del moro en la comedia de Lope de Vega», *Espéculo: revista de estudios literarios*, 29 (2005).
- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, «La novela bizantina española y la comedia *La doncella Teodor* de Lope de Vega. Primera aproximación hacia un nuevo subgénero dramático», *Quaderni ibero americani: Attualità culturale della Penisola Iberica e dell'America Latina*, 97 (2005), p.p. 76-93.
- , «La influencia de la novela griega en el teatro de Lope de Vega. Paradigmas para la configuración de un nuevo subgénero dramático», *Anuario de Lope de Vega*, 12 (2006), pp. 141-152.
- , "Lope de Vega y su lectura de la *Historia de la doncella Teodor*", *Anacleto malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, 30, 2 (2007), pp. 435-442.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, Elena MARCELLO y Felipe B. PEDRAZA (eds.), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega (Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 2002)*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.
- GRANJA, Agustín de la, «Lope de Vega, Alonso de Riquelme y las fiestas del Corpus: 1606-1616», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. J.M. Ruano de la Haza, Dovehouse, Ottawa, 1989, pp. 57-79.
- GUTIÉRREZ GIL, Alberto, «Hungria como espacio mítico en las comedias palatinas de Lope de Vega, Mira de Amescua y Rojas Zorrilla», *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, 7 (2013), pp. 217-235.

- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, María del Carmen, «El tema de la dama enamorada de su secretario en el teatro de Lope de Vega», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro (Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro)* ed. M. García Martín, Universidad de Salamanca, 1993, pp.481-494.
- HERRERO, Javier, «Lope de Vega y el barroco: la degradación por el honor», *Sistema: revista de Ciencias Sociales*, 6 (1974), pp.49-72.
- JOSÉ PRADES, Juana de, «El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo, CSIC (Clásicos hispánicos), Madrid, 1971.
- KÖHLER, Eugène, «Lope et Bandello», en *Hommage à Ernest Martinenche: etudes hispaniques et américaines*, Editions d' Artrey, Paris, 1939, pp.11-142.
- , "Lope de Vega et Giraldo Cintio", *Mélanges 1945. II Études Littéraires. Faculté des Lettres, Université de Strasbourg* (1946), pp. 169-260.
- KORPÁS, Zoltán, «Húngaros en las obras de Lope de Vega: las fuentes históricas del drama *El rey sin reino*», *Anuario de Lope de Vega*, V (1999), pp. 119-138.
- LASKARIS, Paola, «Prólogo», en Lope de Vega, *El perro del hortelano*, ed. P. Laskaris, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, vol. I, pp. 53-93.
- LEONETTI, Francesca, y Oana Andreia Sambrian, «Prólogo», en Lope de Vega, *El rey sin reino*, ed. F. Leonetti y O.A. Sambrian, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XX*, coords. D. Fernández y G. Gómez, Madrid, 2021, vol. II, pp. 573-594.
- LÓPEZ CRUZ, Roser, «"Virgen bella, nuestras paces os encargo": *Las paces de los reyes y judía de Toledo* o la apuesta política por una imagen milagrosa», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXV (2019), pp. 257-280.
- MADROÑAL, Abraham, «A propósito de *La doncella Teodor*, una comedia de viaje de Lope de Vega», *Revista de literatura*, enero-junio, Vol. LXXIII, 45 (2011), pp. 183-198.
- MARÍN, Diego, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Adelphi University (Estudios de Hispanófila, 2), Valencia, 1968.

- MARÍN, Nicolás, «*Belardo el furioso: una carta de Lope mal leída*», *Anales cervantinos*, 12 (1973), pp. 3-37.
- MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio, *El mundo mitológico de Lope de Vega. Siete comedias de inspiración ovidiana*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2003.
- McKENDRICK, Merveena, «La comedia y los límites del conformismo: la dignidad real en Lope de Vega», *Crítica Hispánica*, 16 (1994), pp. 43-58.
- , *Playing the King. Lope de Vega and the Limits of Conformity*, Tamesis, Londres, 2000.
- MENÉNDEZ y PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Edición Nacional de las Obras Completas*, CSIC, Santander, 1949.
- MONTESINOS, José F., *El teatro de Lope de Vega: artículos y estudios*, Eudeba, Buenos Aires, 1962.
- , «Estudios sobre Lope», Anaya, Salamanca, 1967, pp. 1-108.
- MORLEY S. Griswold, «Notas sobre cronología lopesca», *Revista de Filología española*, 19 (1932), pp. 151-157.
- , «Lope de Vega's *Peregrino* Lists not *Termini a quo*», *Modern Language Note*, 49 (1934), pp. 11-12.
- MORLEY S. Griswold y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, versión española de M. R. Cartes, Gredos, Madrid, 1968.
- MORLEY S. Griswold y Richard W. TYLER, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega (Estudio de onomatología)*, Castalia, Madrid, 1961.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «Caballeros que no lo son y damas que no lo parecen: entra Lope pisando fuerte», en *La desvergüenza en la comedia española. Actas de las XXXIV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 5, 6 y 7 de julio de 2011*, eds. F. Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello, Universidad de Castilla-La Mancha, 2011, pp. 17-37.
- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope», en *Teatro y prácticas escénicas, II: la comedia*, ed. J., Tamesis Books, Londres, 1986, pp. 251-308.

- , «La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas, II: la comedia*, ed. J. Oleza, Tamesis Books, Londres, 1986b, pp. 325-345.
- , «Las comedias de pícaros de Lope de Vega: una propuesta de subgénero», en *Comedias y comediantes*, eds. M. Diago y T. Ferrer, Universitat de València, 1991, pp. 165-188.
- , «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christian Faliu-Lacourt*, eds. I. Arellano, V. García Ruíz y M. Vitese, Reichenberger, Kassel, 1994, pp. 235-250.
- , «El primer Lope: un haz de diferencias», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 658 (2001), pp:12-14.
- , «El Lope de los últimos años y la comedia palatina», *Criticón*, LXXXVII-LXXXIX (2003), pp. 603-620.
- , «Los casos del Antiguo Testamento en el teatro de Lope de Vega», en *La Biblia en el teatro español*, eds. F. Domínguez Matito y J. A. Martínez Berbel, Academia del Hispanismo, Vigo, 2012, pp. 359-376.
- , «Variaciones del drama historial en Lope de Vega», *Anuario de Lope de Vega: texto, literatura, cultura*, 19 (2013), pp. 151-187.
- OLIVA, César, «El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina (Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 1995)*, eds. F. B. Predaza y R. González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 13-36.
- , «Corona y máscara en la comedia lopesca», en *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, ed. L. García Lorenzo, Fundamentos, Madrid, 2006, pp. 45-63.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe, «Sexo, poder y justicia en el primer Lope: *El Marqués de Mantua*», en *Sexo, poder y justicia en la comedia española: cuatro calas*, ed. F. Pedraza Jiménez, Academia del Hispanismo, Vigo, 2007, pp. 13-51.

- , «Prólogo», en *El marqués de Mantua*, ed. F. Pedraza Jiménez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, coord. J. E. Laplana Gil, Gredos, Madrid, 2013, 2 vols., II, pp.3-153.
- PIQUERAS, Manuel, «El final trágico de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, ¿pecado y justicia poética?», *Theatralia. Revista de poética del teatro*, XVII (2015), pp. 111-124.
- PONTÓN, Gonzalo, «La acotación como texto. Con ejemplos de Lope de Vega», en “*Entra el editor y dice*”: *ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, eds. L. Giuliani y V. Pineda, Edizioni Ca’Foscari-Digital Publishing, Venecia, 2018, pp. 69-90.
- PORTEIRO CHOUCIÑO, Ana María, «Amor, magia y mitología en *Belardo, el furioso* de Lope de Vega», *Anagnórisis*, 2 (2010), pp. 83-104.
- , «Influencias y reelaboraciones clásicas e hispánicas en la comedia pastoril de Lope de Vega», en *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*, ed. N. Fernández Rodríguez, Prolope-Universidad Autónoma de Barcelona, 2010, pp. 11-46.
- , «Prólogo», en *La arcadia*, ed. A.M Porteiro Chouciño, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. N. Fernández Rodríguez, Gredos, Madrid, 2014, 2 vols., I, pp. 49-230.
- POTEET BUSSARD, La Vonne C., «Algunas perspectivas sobre la primera época del teatro de Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 341-354.
- PRESOTTO, Marco, «Hacia la producción del texto-espectáculo en las comedias autógrafas de Lope de Vega», en *Anuario Lope de Vega*, III (1997), pp. 153-165.
- PROFETI, Maria Grazia, «La obra dramática de Lope de Vega», en *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco. Primer suplemento*, dir. A. Egido, Crítica, Barcelona, 1992, pp. 172-184.
- PUIG MARES, María del Pilar, «La crítica al rey en Lope de Vega (con calas en los prelopidistas y en el Barroco)», en *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*, eds. F. Bautista Pérez y J. Gamba Corradine, Salamanca: Instituto Biblioteca Hispánica del Cilengua, Salamanca, 2010, pp. 721- 733.

- RESTA, Ilaria, y David GONZÁLEZ RAMÍREZ, «Lope de Vega, reescritor de Giraldis Cinzio: la construcción dramática de una *novella* de *Los Hecatommithi*», en «*Deste arte*» estudios dedicados a Aldo Ruffinatto en el IV centenario de las Novelas ejemplares, eds. G. Carrascón y D. Capra, Edizione dell'Orso, Alessandria, 2014, pp.157-171.
- RESTREPO, Santiago, *Las comedias de Lope de Vega en el desarrollo del género y la comedia picaresca*, Tesis doctoral inédita, UAB, Bellaterra, 2016.
- RICO, Francisco, «La poesía dramática de El caballero de Olmedo», en *Historia y crítica de la literatura española*, dir. F. Rico, Crítica, Barcelona, 1983, III, pp. 347-351.
- RÍO PARRA, Elena del, «La figura del secretario en la obra de Lope de Vega», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 13 (2000).
- , «Entre historia y relato: los orígenes de *El animal de Hungría*, de Lope de Vega», *Hispanófila: Literatura-ensayos*, 139 (2003), pp. 49-60.
- ROSO DÍAZ, José, *El engaño y la acción en el teatro de Lope de Vega*, Universidad de Extremadura, 2001.
- , *Tipología de los engaños en la obra dramática de Lope de Vega*, Universidad de Extremadura, 2002.
- , «Descaro y amor en el teatro de Lope de Vega», en *La desvergüenza en la comedia española. XXXIV Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 5,6 y 7 de julio de 2011*, eds. F. B. Pedraza, R. González Cañal y E. M. Marcello, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2013, pp. 39-70.
- ROZAS, Juan Manuel, «La obra dramática de Lope de Vega», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2002.
- RUGG, Evelyn, «El padre en el teatro de Lope de Vega», *Hispanófila*, 25 (1965), pp. 1-16.
- RYJIK, Verónica, *Lope de Vega en la invención de España. El drama histórico y la formación de la conciencia nacional*, Tamesis, Woodbridge, 2011.
- SÁEZ, Adrián, J., «Las comedias húngaras de Lope de Vega: una cadena de intertextualidad y reescritura», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 33 (2015), pp. 293-307.

- SALOMON, Noël, *Recherces sur le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega*, Féret et Fils, (Bibliothèque des Hautes Études hispaniques, XXXI), Burdeos, 1965.
- SAMBRIAN, Oana Andreia, «La reina viuda en *El rey sin reino* de Lope de Vega: análisis de la adaptación de la historia al teatro», *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 9.1 (2021), pp. 887-899.
- SÁNCHEZ AGUILAR, Agustín, *Las comedias mitológicas de Lope de Vega*, Tesis doctoral inédita, UAB, Bellaterra, 2005.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio (ed.), *Lope de Vega: el teatro I*, Taurus, Madrid, 1989.
- , *Lope de Vega: el teatro II*, Taurus, Madrid, 1989.
- SANTOS DE LA MORENA, Blanca, «Lope y la tragedia “al estilo español”: hacia *El castigo sin venganza*», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, XXXII (2014), pp. 73-82.
- SERÉS, Guillermo, «Consideraciones metateatrales en algunas comedias de Lope de Vega», *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, 5 (2011), pp. 87-117.
- , «Lope rechaza el “arte nuevo” de la nueva narrativa “realista”», en *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, ed. S. Fernández-Mosquera, Iberoamericana, Madrid, 2014, pp. 497-516.
- SERRALTA, Frédéric, «Sobre el “pre-figurón” en tres comedias de Lope (*Los melindres de Belisa*, *Los hidalgos del aldea* y *El ausente en el lugar*)», *Criticón*, 87-88-89 (2003), pp. 827-823.
- , «Las tres justicias poéticas de *La fuerza lastimosa* (Lope de Vega)», en *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, coords. J. Álvarez Barrientos, O. Cornago, A. Madroñal y C. Menéndez Onrubia, Madrid, 2009, pp. 661-669.
- TORRES, Milagros, «Algunos aspectos del erotismo en el primer teatro de Lope», *Edad de Oro*, 9 (1990), pp. 323-334.
- TRACKER, Jonathan, «Lope de Vega, *El cuerdo loco* and “la más discreta figura” de la comedia», *Bulletin of Hispanic Studies*, 81.4. (2004), pp. 465-478.

- TRAMBAIOLI, Marcella, «El protagonismo femenino en la épica del amor de la comedia urbana», en *Texto, códice, contexto, recepción. Jornadas de estudio sobre el teatro de Lope de Vega (en memoria de Stefano Arata)*, Librería dell' Università Editrice, Pescara, 2006, pp. 157-173.
- , «Lope de Vega y el poder monárquico: una puesta al día», *Impossibilia*, 3, (2012), pp. 16-36.
- , «Belardo, el furioso: modelo paradigmático de las reescrituras ariostescas de Lope de Vega», *Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVI (2020), pp. 147-170.
- VACCARI, Debora, «La representación de la violencia en el primer Lope: la muerte en escena», en *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*, eds. J.M. Escudero y V. Roncero López, Visor, Madrid, 2010, pp. 395-415.
- VÁZQUEZ MELIO, María, «Una tupida red de engaños: las comedias de pícaros de Lope de Vega», en "Festina Lente". *Actas del II Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, eds. C. Mata Induráin, A. J. Sáez y A. Zúñiga Lacruz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2013, pp. 481-492.
- WEBER DE KURLAT, Frida, «*El perro del hortelano*, comedia palatina», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIV (1975), pp.339-363.
- , «Lope-Lope y Lope- Prelope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope de Vega y su época», *Segismundo. Revista hispánica de teatro*, vol. 12, 23-24 (1976), pp. 111-133.
- , «Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega (Problemática en torno a la clasificación de las comedias)», en *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, coords. F. López, J. Pérez, N. Salomon y M. Chevalier, Université de Bordeaux, 1977, 2 vol., II, pp. 867-871.
- , «Elementos tradicionales pre-lopescos en la comedia de Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, dir. M. Criado de Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 37-60.

WHITENACK, Judith, «Moral Vision in Lope de Vega's *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*», *Philological Quarterly*, 71,2 (1991), pp. 199-220.

YOUNG, Richard A., *La figura del rey y la institución real en la comedia lopesca*, Ed. José Porrúa Turanzas, S.A., Madrid, 1979.

ZUGASTI, Miguel, «Lope de Vega y la comedia genealógica», *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 3 (2013), pp. 23-44.

EL GÉNERO EPISTOLAR:

AGULLÓ VIVES, Carmen, «El género epistolar: de las "Cartas filológicas" del murciano Francisco Cascales al correo electrónico», en *Actas del XXXVII Congreso AEPE (Murcia, 2002)*, ed. J.L. Molina Martínez, Universidad de Murcia-Ayuntamiento de Lorca, Murcia, 2003, pp. 35-53.

ANTÓN, Beatriz, «La epistolografía romana: Cicerón, Séneca y Plinio», *Helmática*, 47 (1996), pp. 105-148.

ARCOS PEREIRA, Trinidad, «De Cicerón a Erasmo: la configuración de la epistolografía como género literario», *Boletín Millares Carlos*, 27 (2008), pp. 347-400.

BAEZA, Ricardo, Alfonso REYES, *Literatura epistolar*, en *Clásicos Jackson*, XX, Editorial Éxito, Barcelona, 1951.

BASTOS VIVANCO, Carles, «Polisemantismo y poliformismo de la carta en su uso literario», *616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Vol. X (1996), pp. 233-238.

BERRENECHEA, Ana María, «La epístola y su naturaleza genérica», *Dispositio*, 15 (1990), pp. 51-65.

BOUZA, Fernando (ed.), «Cultura epistolar en la alta Edad Moderna: usos de la carta y de la correspondencia entre el manuscrito y el impreso», *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, IV (2005), Universidad complutense, Madrid.

CAMPOS VARGAS, Henry, «Reflexiones sobre la epistolografía plautina», *Revista de Estudios*, Universidad de Costa Rica, 17 (2003), pp. 289-295.

- CANONICA, Elvezio, y María Cristina PANZERA (dirs.), *La lettre au carrefour des genres et des traditions -du Moyen Âge au XVII^e siècle*, Classiques Garnier, Paris, 2015.
- CASTILLO, Carmen., «La epístola como género literario: de la Antigüedad a la Edad Media latina», *Estudios clásicos*, 18 (1974), pp. 427-442.
- CASTILLO GÓMEZ, Antonio, «“Hablen cartas y callen barbas”. Escritura y sociedad en el Siglo de Oro», *Historiar*, 4 (2000), pp. 116-127.
- , «Del tratado a la práctica. La escritura epistolar en los siglos XVI y XVII», en *La correspondencia en la historia. Modelos y prácticas de la escritura epistolar*, eds. A. Castillo Gómez y C. Sáez, Calambur, Madrid, 2002, pp. 79-107.
- , « "El mejor retrato de cada uno". La materialidad de la escritura epistolar en la sociedad hispana de los siglos XVI y XVII», *Hispania*, núm. 221 (2005), pp. 847-877.
- , y Verónica SIERRA BLAS (dirs.), *Cinco siglos de cartas. Historia y prácticas epistolares en las épocas moderna y contemporánea*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Huelva, 2014.
- CHOO, Won-Hoon, *La epístola en verso en el siglo XVI*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense, Madrid, 1997.
- CONCEJO, Pilar, «Fórmulas sociales y estrategias retóricas en el epistolario de Teresa de Jesús», en *Santa Teresa y la literatura mística hispánica*, ed. M. Criado del Val, Edi 6, Madrid, 1984, pp. 275-291.
- CORTIJO OCAÑA, Antonio. «Las cartas de amores: ¿otro género perdido de la literatura hispánica?», *Dicenda*, 16 (1998), pp. 63-82.
- EGIDO, Aurora, «Los manuales de escribientes desde el Siglo de Oro. Apuntes para la teoría de la escritura», *Bulletin hispanique* 97, 1 (1995), pp. 67-94.
- GARCÍA DEL PASO, María Dolores, «La codificación del tiempo en la epistolografía», *Fortuna*, 9 (1997), pp. 161-177.
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso*, Crítica, Barcelona, 1985.
- , *Teorías de la historia literaria*, Austral, Madrid, 1989, pp.294-304.

- , «Correspondencia epistolar y literatura», *Boletín informativo*, 211 (1991), pp. 35-39.
- , «La escritura feliz: literatura y epistolaridad», en *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Tusquets, Barcelona, 1998, pp. 177-233.
- LAWRANCE, Jeremy N.H., «Nuevos lectores y nuevos géneros: apuntes y observaciones sobre la epistolografía en el primer Renacimiento español», en *Literatura en la época del emperador*, ed. V. García de la Concha, Academia Literaria Renacentista, Universidad de Salamanca, 1988, pp. 81-99.
- LÓPEZ BUENO, Begoña (ed.), *La epístola. V Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Universidad de Sevilla, 2000.
- MARTÍN BAÑOS, Pedro «Retórica epistolar: de la carta a la autobiografía, el ensayo y la novela», en *Actas de las III Jornadas de Humanidades Clásicas (Almendralejo, febrero 2001)*, coords. C.M. Cabanillas y J.A Calero, 2002, pp. 147-154.
- , *El arte epistolar en el Renacimiento europeo: 1400-1600*, Universidad de Deusto, Bilbao, 2005.
- , «La carta en el Renacimiento y el Barroco. Guía bibliográfica», *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, IV (2005), pp. 187-201.
- MARTÍNEZ PEREIRA, Ana, «Los manuales de escritura de los Siglos de Oro», *Litterae. Cuadernos sobre cultura escrita*, 3-4 (2003-4), pp. 133-59.
- OREJUDO, Antonio, *Las «Epístolas familiares» de Antonio de Guevara en el contexto epistolar del Renacimiento*, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1994.
- PANIER, Louis (dir.), *Les lettres dans la Bible et la littérature*, Les Editions du Cerf, Paris, 1999.
- PONTÓN, Gonzalo, *Correspondencias. Los orígenes del arte epistolar en España*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002.
- RICO, Francisco, *Problemas del «Lazarillo»*, Cátedra, Madrid, 1988.
- RICO VERDÚ, José, «La epistolografía y “El arte nuevo de hacer comedias”», *Anuario de Letras*, 19 (1981), pp. 133-162.

SALINAS, Pedro, «Defensa de la carta misiva y la correspondencia epistolar», en *El defensor. Ensayos completos*, Taurus, Madrid, 1981, Tomo II, pp. 219-293.

SOBEJANO, Gonzalo, «Lope de Vega y la Epístola poética», en *Actas del II Congreso de la AISO* (Salamanca-Valladolid, 1990), ed. M. García Martín, Universidad de Salamanca, 1993.

TORRAS, Meri, *Tomando cartas en el asunto. Las amistades peligrosas de las mujeres con el género epistolar*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2001.

TRUEBA LAWAND, Jamile, *El arte epistolar en el Renacimiento español*, Támesis, Madrid, 1996.

VIOLI, Patrizia. «La intimidad de la ausencia: formas de escritura epistolar», *Revista de Occidente*, 68 (1987), pp. 87-99.

YNDURAIN, Domingo, «Las cartas en prosa», en *Literatura en la época del emperador*, ed. V. García de la Concha, Academia Literaria Renacentista, Universidad de Salamanca, 1988, pp. 53-79.

-----, «Las cartas de amores», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, eds. L. López Grigera y A. Redondo, Gredos, Madrid, 1988, pp. 487-495.

LAS CARTAS EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO:

CANONICA, Elvezio, «Usos y funciones de la carta en el teatro del Siglo de Oro: elementos para una tipología», en *La lettre au Carrefour des genres et des traditions –du Moyen Âge au XVII^e siècle*, dirs. E. Canonica y M. C. Ponzera, Classiques Garnier, Paris, 2015, pp. 329-350.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, «El discurso heterológico en el teatro de Lope de Vega (Aproximación a las funciones del escrito)», *Epos. Revista de Filología*, Vol. IV (1998), pp. 183-212.

HIGASHI DÍAZ, Omar A., «La carta y el papel en la comedia de capa y espada de Calderón: género, enredo y suspenso», *Anuario calderoniano*, 6 (2013), pp. 183-198.

- NEUMEISTER, Sebastian, «Funciones y avatares de la carta en las comedias de Calderón», *Anuario calderoniano*, 4 (2011), pp. 263-281.
- PROFETI, Maria Grazia, «Ronda, cortejo y galanteo: tipologías de Lope», en *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del siglo de Oro (Actas del I Curso sobre Teoría y Práctica del Teatro, Granada, 2002)*, ed. R. Castilla Pérez, Universidad de Granada, 2003, pp. 135-149.
- RECOULES, Henri, «Cartas y papeles en el teatro del siglo de oro», *Boletín de la Real Academia Española*, LIV (1974), PP. 479-496.
- ROMERO MUÑOZ, Carlos, «Cartas anfibológicas en la comedia clásica», *Rassegna iberística*, 74 (2002), pp. 3-23.
- ROSO DÍAZ, José, «Recursos argumentales para la construcción de engaños. El recurso del papel», en *El engaño y la acción en el teatro de Lope*, Universidad de Extremadura, 2001, pp. 119-121.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco, «El motivo del papel escrito como generador de intriga en las comedias de Moreto», en *Actas del I Congreso Ibero-asiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general (Delhi, 2010)*, eds. M. Insúa y E. Maurya, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2011, pp. 607-619.