



Dramaturgas seculares en la España del Siglo de Oro

Alba Urban Baños

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Departamento de Filología Hispánica

Programa de doctorado

Historia e invención de los textos literarios hispánicos

(Bienio 2006-2008)

Tesis para optar al título de Doctora en Filología Hispánica

DRAMATURGAS SEGLARES EN LA ESPAÑA DEL SIGLO DE ORO

Alba Urban Baños

Directora: Rosa Navarro Durán



Barcelona, 2014

A M^a Ángeles y Manolo, mis padres
A Laetitia, mi gran AMIGA, "mi hermana"

No, no es la solución
tirarse bajo un tren como la Ana de Tolstoy
ni apurar el arsénico de Madame Bovary
ni aguardar en los páramos de Ávila la visita
del ángel con venablo
antes de liarse el manto a la cabeza
y comenzar a actuar.

Ni concluir las leyes geométricas, contando
las vigas de la celda de castigo
como lo hizo Sor Juana. No es la solución
escribir, mientras llegan las visitas,
en la sala de estar de la familia Austen
ni encerrarse en el ático
de alguna residencia de la Nueva Inglaterra
y soñar, con la Biblia de los Dickinson,
debajo de una almohada de soltera.

Debe haber otro modo que no se llame Safo
ni Mesalina ni María Egipciaca
ni Magdalena ni Clemencia Isaura.

Otro modo de ser humano y libre.

Otro modo de ser.

Rosario Castellanos
"Meditación en el umbral"

ÍNDICE

1 INTRODUCCIÓN:

	13
1.1.- Objetivos	13
1.2.- Metodología	17

2 CHAPINES QUE NO DEJARON HUELLA (APUNTES BIOGRÁFICOS DE LAS DRAMATURGAS)

	25
2.1.- Ana Caro, “décima musa sevillana”	29
2.2.- María de Zayas, “Sibila de Madrid”	41
2.3.- Ángela de Acevedo, dama de la reina	63
2.4.- Leonor de la Cueva y Silva, poeta medinense	69

3 LA HISTORIA DE LOS TEXTOS (CORPUS DRAMÁTICO)

	71
3.1.- Las comedias de Ana Caro	73
3.1.1.- <i>Valor, agravio y mujer</i>	73
3.1.2.- <i>El conde Partinuplés</i>	82
3.2.- <i>La traición en la amistad</i> de María de Zayas	87
3.3.- Las comedias de Ángela de Acevedo	107
3.3.1.- <i>Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen</i>	107
3.3.2.- <i>El muerto disimulado</i>	115
3.3.3.- <i>La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén</i>	131
3.4.- La comedia de Leonor de la Cueva: <i>La firmeza en el ausencia</i>	141

4	
ELEMENTOS ESTRUCTURALES DE LAS COMEDIAS: TIEMPO Y ESPACIO	145
4.1.- Espacios dramático	153
4.1.1.- Referencias geográficas	153
4.1.2.- Los espacios de la acción	156
4.1.2.1.- Espacios interiores	165
4.1.2.2.- Espacios exteriores	171
4.2.- La puesta en escena	179
4.2.1.- Espacios escénicos	181
4.2.2.- El espacio escenográfico	189
4.2.2.1.- Decorado	191
4.2.2.2.- Utilería	205
4.2.2.3.- Tramoya	214
4.2.2.4.- Efectos sonoros	225
4.2.2.5.- Vestuario	235
4.3.- Tiempo dramático	247
4.3.1.- Las comedias de Ana Caro	247
4.3.1.1.- <i>Valor, agravio y mujer</i>	247
4.3.1.2.- <i>El conde Partinuplés</i>	253
4.3.2.- <i>La traición en la amistad</i> de María de Zayas	263
4.3.3.- Las comedias de Ángela de Acevedo	282
4.3.3.1.- <i>Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen</i>	282
4.3.3.2.- <i>El muerto disimulado</i>	288
4.3.3.3.- <i>La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén</i>	294
4.3.4.- La comedia de Leonor de la Cueva, <i>La firmeza</i>	

<i>en el ausencia</i>	307
4.4.- Esquemas	315
4.4.1.- <i>Valor, agravio y mujer</i>	315
4.4.2.- <i>El conde Partinuplés</i>	327
4.4.3.- <i>La traición en la amistad</i>	343
4.4.4.- <i>Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen</i>	354
4.4.5.- <i>El muerto disimulado</i>	367
4.4.6.- <i>La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén</i>	380
4.4.7.- <i>La firmeza en el ausencia</i>	393

5

EL DESARROLLO DE LA ACCIÓN: LOS PERSONAJES

	401
5.1.- Las damas: el sexo fuerte en la ficción teatral	401
5.1.1.- Combativas y racionales	408
5.1.1.1.- Primeras decisiones	409
5.1.1.1.1.- Leonor: la metamorfosis de una mujer agraviada	409
5.1.1.1.2.- Rosaura: de dama esquivada a “humilde mariposa” del Amor	418
5.1.1.1.3.- Marcia o el desengaño de una “guerra de amor” frustrada	434
5.1.1.1.3.1.- Los antagonistas pasionales de Marcia	442
A. Fenisa	443
B. Liseo	452
5.1.1.2.- Cambio de roles: mujeres sujeto y hombres objeto	459
5.1.1.2.1.- El burlador burlado	460
5.1.1.2.2.- La parodia del héroe	483

5.1.1.2.3.- La manipulación de la líder	501
5.1.1.3- Ginecocracia final	513
5.1.1.3.1.- Bodas para impedir una tragedia	515
5.1.1.3.2.- Un casamiento político	522
5.1.1.3.3.- Matrimonios por merecimiento, venganza y honor	526
5.1.2.-Víctimas de las pasiones masculinas	538
5.1.2.1.- Violante y María: virtud y devoción en <i>Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen</i>	540
5.1.2.2.- Damas verdaderas y fingidas: personajes tracistas en <i>El muerto disimulado</i>	569
5.1.2.2.1.- El recurso del travestismo en <i>El muerto disimulado</i>	594
5.1.2.3.- Irene “de gracias portento”, protagonista de <i>La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén</i>	608
5.1.2.4.- Armesinda, “la perfecta encerrada” de <i>La firmeza en el ausencia</i>	634
5.1.3.-La amistad entre damas	647
5.1.3.1.- Homoerotismo	667
5.2.- Los criados: comparsas, contrapuntos y conflictivos	685
5.2.1.-Criados comparsas	687
5.2.1.1.- Los criados al servicio del mensaje antimisógino en <i>Valor, agravio y mujer</i>	687
5.2.1.2.- De firmeza e infidelidad: la pareja de criados de <i>La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén</i>	701
5.2.1.3.- Los criados de <i>El muerto disimulado</i> : personajes críticos y contradictorios	709
5.2.2.- Criados contrapuntos	718
5.2.2.1.- El “precepto lacayaje” de <i>Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen</i> : paralelismos,	

metateatralidad y crítica social	718
5.2.2.2.- Los criados de <i>La firmeza en el ausencia:</i> contrapuntos cómicos paradigmáticos	726
5.2.3.- Criados conflictivos	733
5.2.3.1.- El misógino y entrometido criado de <i>El conde</i> <i>Partinuplés</i>	734
5.2.3.2.- Confusiones, desobediencias y crítica mordaz en <i>La traición en la amistad</i>	748
6 CONCLUSIONES	769
7 BIBLIOGRAFÍA	791
7.1.- Ediciones de las comedias	791
7.2.- Fuentes primarias	799
7.3.- Fuentes secundarias	805
AGRADECIMIENTOS	843

INTRODUCCIÓN

1.1.- OBJETIVOS

La primera dramaturga europea, o al menos la primera de la que tenemos constancia, es la monja alemana Hroswitha de Gandersheim (ca. 935- ca. 1002). Desde entonces hasta nuestros días, encontramos a innumerables autoras teatrales que –salvo contadísimas excepciones– son unas auténticas desconocidas tanto para el público en general como para quiénes nos dedicamos al estudio de la Literatura. Esta invisibilidad proviene del hecho de que sus nombres no figuran en el tradicional canon literario; exclusión que, para la mayoría de ellas, no se debe tanto a la falta de calidad de sus obras, sino a la mala costumbre de relegar a la mujer a un segundo plano. Así pues, este estudio nace de la curiosidad por saber quiénes eran algunas de estas autoras y qué escribían y, por qué no decirlo, por rescatarlas del olvido al que han sido condenadas durante siglos.

El hecho de centrarnos en las dramaturgas españolas seculares del siglo XVII se debe al propósito de comprobar si sus obras guardan puntos en común con las de sus contemporáneos o, por el contrario, si se distancian de ellas. Pues, si tenemos en cuenta que, en esta época, el teatro era el género literario más efectivo para

que un autor difundiera una idea o un mensaje determinado, haciéndolo llegar a un gran número de gente, resulta difícil creer que las osadas mujeres que se atrevieron a escribir comedias de índole comercial –destinadas al gran público– no aprovecharan la ocasión para, de forma más o menos velada, transmitir sus opiniones. Si esto es así, las preguntas que nos planteamos en un inicio, y a las que pretendemos dar respuesta a lo largo de este estudio, son: ¿Cuáles son los mensajes que nos transmiten por medio de sus obras? ¿Comparten unos mismos temas y motivos literarios? ¿Sus ideas y reivindicaciones son iguales a las que se encuentran en otras comedias de autoría masculina? ¿Qué modelos literarios siguieron? ¿Continúan con las convenciones dramáticas auriseculares?

Respecto a esta última cuestión, debemos señalar que se ha eliminado del corpus dramático de nuestra tesis la obra de Feliciano Enríquez de Guzmán, por tratarse de una escritora clasicista, ya que se aleja, tanto formal como temáticamente, de las del resto, que escribieron siguiendo la fórmula de la comedia nueva. Por tanto, cuatro son las autoras que conforman este estudio, las únicas dramaturgas seglares áureas de las que conservamos sus obras, que suman un total de siete comedias: *Valor, agravio y mujer* y *El conde Partinuplés*, de Ana Caro; *La traición en la amistad*, de María de Zayas; *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, *El muerto disimulado* y *La margarita del Tajo que dio nombre a*

Santarén, de Ángela de Acevedo, y *La firmeza en el ausencia*, de Leonor de la Cueva.

1.2.- METODOLOGÍA

En primer lugar, es necesario precisar que este trabajo no pretende ser un estudio de género; pues, desde un primer momento, nuestra intención ha sido realizar un análisis dramático comparativo de las siete comedias ya referidas desde una postura puramente filológica.

Para ello, antes de adentrarnos en dicho análisis, hemos considerado pertinente presentar a estas dramaturgas en el capítulo titulado **“Chapines que no dejaron huella. (Apuntes biográficos de las dramaturgas)”**, que se divide en cuatro apartados, uno para cada escritora. Para este, partimos de los datos recabados por Manuel Serrano y Sanz en *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas del año 1401 al 1833 [1903-1095]*, así como del catálogo biobibliográfico dirigido por Juan Antonio Hormigón, *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994) [1996]*, que se han completado con trabajos específicos sobre cada dramaturga.

En este sentido, en el apartado “Ana Caro, «décima musa sevillana»”, hemos reunido la información biográfica más relevante, que ya Lola Luna recopiló en su magnífica tesis doctoral, *Ana Caro, una escritora profesional del Siglo de Oro: Vida y obra [1992]*, y la hemos actualizado con los recientes y sorprendentes descubrimientos de Juana Escabias. Sin embargo, en “María Zayas, «Sibila de Madrid»”, al no existir un trabajo que recogiera todos los

aspectos biográficos de la autora, hemos reunido y analizado los pocos datos que disponemos, así como las diferentes conjeturas que se han realizado sobre su vida. Mientras que en “Ángela de Acevedo, dama de la reina”, no solo reproducimos los datos hallados por otros especialistas, sino que también apuntamos nuevas hipótesis sobre su vida. Y, para Leonor de la Cueva, la más misteriosa de nuestras autoras por los escasos testimonios biográficos que disponemos sobre ella, nos hemos limitado a unificarlos en el apartado “Leonor de la Cueva, poeta medinense”.

Por otra parte, debemos señalar que los dos primeros apartados, los dedicados a Ana Caro y a María de Zayas, son, con diferencia, más extensos que los correspondientes a Ángela de Acevedo y a Leonor de la Cueva. Esto se debe a dos circunstancias: en primer lugar porque, a pesar de poseer pocos datos biográficos de todas nuestras autoras, tenemos más información de Caro y Zayas en comparación con las otras dos; y, en segundo lugar, por ser estas autoras las que han recibido más interés por parte de la crítica, lo que conlleva la existencia de múltiples hipótesis que giran alrededor de sus vidas.

La presentación de las comedias se lleva a cabo en el tercer capítulo de este estudio, bajo el título “**La historia de los textos (corpus dramático)**”, en el que tratamos, para cada una de las piezas, los siguientes aspectos: las ediciones del texto, su

argumento, la fecha de composición e influencias y las representaciones –si las han habido– a lo largo de la historia. Por otra parte, debemos destacar que en él se han aportado datos significativos en cuanto a la datación de la comedia de *El muerto disimulado*, de Ángela de Acevedo; y se ha demostrado cuál fue la fuente literaria que toma la dramaturga para su dramatización de la leyenda de santa Irene en *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*.

Seguidamente, nos centramos ya en el análisis dramático de las siete piezas teatrales, para el que –cuando ha sido preciso– se han realizado comparaciones con otras comedias áureas, con el propósito de enriquecer la interpretación de las obras. Esta parte, núcleo de nuestra tesis, comprende dos capítulos: en el primero estudiamos los **“Elementos estructurales de las comedias: tiempo y espacio”**, para lo que han resultado imprescindibles tanto el trabajo de José María Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro* [2000a], como el de Javier Rubiera Fernández, *La construcción del espacio de la comedia española del Siglo de Oro* [2005], donde el autor tiene muy presente la concepción escénica del dramaturgo en el momento de la creación.

Este capítulo está dividido en cuatro grandes apartados. En el primero tratamos de los “Los espacios dramáticos”, en el que se

analizan de forma conjunta todas las referencias espaciales de las comedias, tanto las geográficas, como las alusiones espaciales específicas de aquellos lugares –interiores o exteriores– donde discurre la acción.

Del mismo modo, también realizamos el análisis de los espacios escénico-escenográficos de las siete comedias en el siguiente apartado, titulado “La puesta en escena”. En él, bajo el epígrafe de “Espacios escénicos”, hemos situado cada uno de los espacios dramáticos en un lugar concreto del escenario a partir de las referencias halladas en los textos y, por supuesto, siempre teniendo en cuenta las características del espacio teatral áureo; y, para aquellos casos en los que no hay ningún tipo de alusión que nos indique la situación exacta de los personajes en escena, hemos propuesto igualmente su ubicación según las convenciones dramáticas de la época y las peculiaridades de la comedia en cuestión.

Asimismo, también hemos analizado el empleo de todos los elementos que ayudan a recrear los lugares de la ficción teatral, como es el decorado, la utilería, la tramoya, los efectos sonoros y el vestuario; aspectos que hemos agrupado bajo el título “El espacio escenográfico”.

En el siguiente apartado, se ha estudiado en profundidad el “Tiempo dramático”, teniendo en cuenta tanto las referencias

explícitas como las implícitas que hallamos en los textos, así como las acciones referidas, aquellas que no ocurren en el tiempo de la representación y que, por tanto, son invisibles para el espectador. En este caso –y a diferencia de los anteriores apartados–, se ha analizado por separado su empleo en cada una de las comedias, para, así, observar cómo a través de él se estructuran las obras.

Además, para facilitar la comprensión del análisis, así como para favorecer que, con un simple golpe de vista, se aprecie rápidamente cómo queda la estructuración de cada comedia a partir del tiempo dramático, hemos añadido un cuadro esquemático al final de cada sección. Por último, y con el mismo propósito, se presentan unos “Esquemas” que recogen, de forma resumida, todos los aspectos espacio-temporales tratados a lo largo de este capítulo.

A continuación, el quinto capítulo, **“El desarrollo de la acción: los personajes”** –el más extenso de nuestro estudio–, está conformado por dos apartados: “Las damas: el sexo fuerte en la ficción teatral” y “Los criados: comparsas, contrapuntos y conflictivos”. En ellos, además de estudiar la configuración de los personajes a través de sus palabras y acciones –lo que, al mismo tiempo, nos obliga a tratar del desarrollo de las diferentes tramas argumentales–, también exponemos las ideas que las dramaturgas transmiten por boca de las figuras dramáticas.

Respecto al primer apartado, debemos aclarar que, a pesar del título, en él no examinamos por separado a las damas protagonistas; sino que –como es forzoso– las estudiamos sin olvidar en ningún momento el resto de personajes –secundarios, antagonistas– y la relación que se establecen entre ellos.

Así pues, este primer apartado queda a su vez dividido en tres secciones, con las que, por una parte, hemos clasificado en dos grupos bien diferenciados a las protagonistas de las siete comedias, ya que nos encontramos con damas “Combativas y racionales” y con protagonistas que se configuran como “Víctimas de las pasiones masculinas”; y, por otra parte, se estudia de forma independiente “La amistad entre damas”, pues es un tema recurrente en las comedias de autoría femenina y, en el caso de *La traición en la amistad*, adquiere tal importancia que hemos decidido dedicarle una sección propia.

Respecto a las protagonistas “Combativas y racionales”, estas son las primeras damas de *Valor, agravio y mujer* y *El conde Partinuplés*, de Ana Caro, y de *La traición en la amistad*, de María de Zayas; personajes que comparten ciertas características en su configuración, lo que nos ha permitido analizarlos y compararlos siguiendo los respectivos argumentos dramáticos. Por ello, se estudian a lo largo de tres secciones, tituladas “Primeras decisiones”, “Cambio de roles: mujeres sujeto y hombres objeto” y

“Ginecocracia final”, que se corresponden con la clásica estructuración tripartita de introducción o presentación, desarrollo de la trama y desenlace. Asimismo, dada la importancia de las dos figuras antagonistas en la comedia de María de Zayas –Fenisa y Lisardo–, se ha creado un nuevo apartado dedicado exclusivamente a su estudio.

No obstante, el análisis de las segundas –“Víctimas de las pasiones masculinas”–, es decir, de las protagonistas de *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, *El muerto disimulado* y *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, de Ángela de Acevedo, y *La firmeza en el ausencia*, de Leonor de la Cueva, se lleva a cabo en diferentes apartados, pues las mencionadas comedias no guardan puntos en común en cuanto a su desarrollo argumental. E, igualmente, incluimos en sección aparte el estudio de “El recurso del travestismo en *El muerto disimulado*”, donde se examina cómo Ángela de Acevedo emplea el recurso del disfraz –masculino y femenino– en su comedia.

En cuanto al segundo de los apartados de este quinto capítulo, el dedicado a los criados, en él hemos propuesto una clasificación tripartita según la función dramática principal que desarrollan los sirvientes y la relación que mantienen con sus respectivos señores. Así pues, nos encontramos con “Criados comparsas”, “Criados contrapuntos” y “Criados conflictivos”, donde

vamos desgranando las características de estos personajes en secciones independientes para cada una de las comedias.

Cerrando el estudio, presentamos las “**Conclusiones**” a las que hemos llegado tras el minucioso análisis de los aspectos ya señalados. A través de ellas queda patente lo necesario que resultaba examinar en profundidad las comedias áureas de autoría femenina para comprender el papel que sus autoras desempeñaron en la historia de nuestra literatura.

Por último, recogemos la “**Bibliografía**” que se ha consultado para la realización de esta tesis, dividida en tres apartados: “Ediciones de las comedias” estudiadas; “Fuentes primarias” y, por último, las “Fuentes secundarias”. En esta recopilación se ha señalado con asterisco inicial las obras citadas a lo largo del estudio. Por otra parte, debemos apuntar que se han consultado tanto estudios clásicos, como trabajos más actuales –algunos disponibles en línea–, todos caracterizados por su rigor científico. Y, aunque, como hemos mencionado al inicio, la tesis que presentamos no parte de una perspectiva de género, también hemos tenido en cuenta artículos que se inscriben en este campo de estudio, que ha proliferado desde los años 50, especialmente entre los especialistas estadounidenses.

2

CHAPINES QUE NO DEJARON HUELLA (APUNTES BIOGRÁFICOS DE LAS DRAMATURGAS)

Hacia 1994, el equipo de investigación de la Asociación de Directores de Escena de España (ADE) liderado por Juan Antonio Hormigón comenzó a indagar en la historia de la dramaturgia femenina española y a recuperarla. Además de ediciones de obras de autoras olvidadas, uno de sus mayores logros es el catálogo de dramaturgas titulado *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, dos volúmenes que vieron la luz en 1996 y que, posteriormente, se han ido completando con otros dos tomos que dan cuenta de la producción teatral femenina hasta el año 2000.

Para nuestra investigación nos interesa el primer volumen de la colección, en el que se recogen los datos de las escritoras áureas. Según este, contamos con 21 mujeres que escribieron desde comedias, autos sacramentales, loas, máscaras, bailes, sainetes y coloquios, hasta cartas sobre la licitud del teatro y, en el caso de Isabel Correa, la traducción al castellano de la tragicomedia de *El Pastor Fido* de Gian Battista Guarini. De estas 21 escritoras, 1 es autora anónima de una máscara,¹ 7 fueron monjas y centraron la

¹ Es muy probable que esta escritora anónima fuese monja, dado el lugar de representación de la pieza parateatral, que lleva por título *Máscara que se corrió*

mayor parte de su producción en temas religiosos o bíblicos, y 13 fueron mujeres seglares, de las que se tiene documentada un total de 29 piezas estrictamente teatrales, aunque, por desgracia, no se han conservado ni tan siquiera la mitad de ellas.

Actualmente, solo poseemos las obras de cinco dramaturgas seglares del siglo XVII. Solo cinco nombres: Ana Caro, Feliciano Enríquez de Guzmán, María de Zayas, Ángela de Acevedo y Leonor de la Cueva y Silva. Cinco mujeres a las que no solo les une la pasión por la literatura, también los múltiples misterios que todavía hoy rodean sus vidas, pues la reconstrucción de sus biografías –a excepción de Feliciano² está plagada de conjeturas, algunas más probables que otras, pero conjeturas al fin y al cabo.

en el patio del Buen Retiro de la Trinitarias Descalzas de esta Corte a la recuperada salud de nuestro católico Rey, que Dios guarde, así como por tratarse de “un romance cantado a la hermana María de San Bernardo, que visitaba el convento desde algún otro de Segovia. Después del romance, desfilaron seis parejas disfrazadas y con máscaras, provistas de velas y con motes escritos en carteles o bandoleras” [Hormigón, 1996: 412].

² De las cinco, es la sevillana doña Feliciano Enríquez de la que poseemos más información gracias a los últimos estudios llevados a cabo por Piedad Bolaños Donoso [2012], mientras que son Ana Caro y María de Zayas las dos autoras más estudiadas con diferencia, aunque esta última lo sea por sus novelas y no tanto por su faceta dramática. Por otra parte, como ya se ha mencionado, nuestra investigación dejará a un lado a Feliciano Enríquez de Guzmán por no acogerse, a diferencia de las otras cuatro dramaturgas, a la convención dramática de la comedia nueva, lo que no impedirá que hagamos referencia a ella o a sus obras en momentos puntuales de la investigación, como ocurre en este caso.

Está claro que sus chapines no dejaron huella en los anales de la historia, pero gracias a sus plumas hoy podemos devolverles el lugar que les corresponde en los de la literatura.

2.1.- ANA CARO, “DÉCIMA MUSA SEVILLANA”

No podemos escribir sobre Ana Caro sin hacer referencia a los estudios de Lola Luna. Gracias a ella sabemos que la dramaturga fue una “escritora profesional”, pues recibió 1100 reales por escribir, bajo encargo de la villa, el *Contexto de las reales fiestas que se hicieron en el Palacio del Buen Retiro a la coronación del Rey de romanos y entrada en Madrid de la señora princesa de Cariñán* (1637) –dato documentado en los gastos generales de las fiestas (Madrid, Almacén de la Villa, Sig. 3-687-4)– y cobró 300 reales por cada uno de los autos sacramentales que se representaron en 1641, 1642 y 1645 en Sevilla –noticias testimoniadas en las Actas y Acuerdos del cabildo sevillano–³ [Luna, 1995].

³ Lola Luna transcribió los cuatro documentos que hacen referencia a estos tres pagos. El primero es del 19 de junio de 1641, y en él se ordena que le paguen a Ana Caro 1.200 maravedíes –300 reales– por “*un auto de representación*” (Libros propios, 1640-1658. Carpeta 30. Sección 15. Manuales del mayor, tomo 30, nº 37/46). El segundo, del año siguiente, hace referencia a la reclamación por parte de Ana Caro de que se le pague el dinero acordado por “el auto *La puerta de la Macarena* que se representó el día de la fiesta del Corpus de este año” (Actas capitulares de 1641. 1ª Escribanía. Tomo 52. Cabildo de 12 de junio de 1642). En tercer lugar, en julio de 1642, se da orden de pagar a la autora por el auto *La cuesta de la Castilleja*, que se representó ese mismo año (Acuerdos para librar, 1641-1642, Carpeta 18. Sección 2ª, hoja 46). Por último, el cuarto documento atestigua que el 20 de mayo de 1645 se representó “en la casa de morada” del Asistente –don Juan de Cárdenas, conde de la Puebla del Maestre– “unos autos para representar el día de la fiesta hechos por Ana Caro y los cuales vistos por la comisión fue acordado que se le libren 300 reales por el trabajo de haber hecho un

Manuel Serrano y Sanz apuntó un posible origen granadino “pues en esta población nació su hermano D. Juan Caro Mallén, caballero de D^a. Elvira Ponce de León, Marquesa de Villanueva de Valdueza” [Serrano, 1903: I,177]. No obstante, la mayoría de la crítica consideraba que Ana Caro fue sevillana por las referencias que de ella hacen autores contemporáneos, como la que se encuentra en la compilación de poemas que realiza Andrés Grande en 1635, en la que se anuncia una composición dedicada a la iglesia de San Miguel de Sevilla, escrita por “Ana Caro de Mallen, vezina de la dicha ciudad” [Serrano, 1903: I, 214]; Castillo Solórzano la llama “dama de nuestra Sevilla” en *La garduña de Sevilla* [Castillo,1957: 67]; Vélez de Guevara la califica de “décima musa sevillana” en el tranco IX de *El diablo cojuelo* [Vélez, 1999: 107]; María de Zayas nos dice que es “natural de Sevilla” en sus *Desengaños amorosos* [Zayas, 1998: 230]; y es calificada de “Musa sevillana” por Diego Ortiz y Zúñiga en sus *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble ciudad de Sevilla...*, [Ortiz, 1796: 172].

Por otra parte, Cayetano Alberto de la Barrera [1860: 71] apuntó la posibilidad de que Ana Caro pudiera pertenecer a la familia de Rodrigo Caro, quien la elogia en sus *Varones insignes en letras*

auto para esta fiesta” (Acuerdos para librar, 1645-1646, Carpeta 20. Sección segunda-Carpeta 20 [1645-113] 29 de mayo de 1645) [Luna, 1995: 15-17].

naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla con las siguientes palabras:

Insigne poeta, que ha hecho muchas comedias representadas en Sevilla, Madrid y otras partes con grandísimo aplauso, y ha hecho otras muchas y varias obras de poesía, entrando en muchas justas literarias, en las cuales, casi siempre, se le han dado el primer premio [Caro, 1915: 73].

Esta hipótesis la compartían otros estudiosos, entre los que se encuentran M^a José Delgado, quien identificó a la dramaturga con una prima de Rodrigo Caro, la cual nació en Utrera en 1565 y falleció en 1652, y cuyo cuerpo se enterró en Santa María de Mesa [Delgado, 1998: 3-6].

No obstante, recientemente se ha descubierto el verdadero origen de Ana Caro Mallén gracias a la investigación de Juana Escabias, quien ha puesto de manifiesto la procedencia morisca de la esclava Ana Caro (de) Mallén de Torres –no de Soto, como hasta ahora se venía afirmando–.⁴

⁴ Escabias advierte que “las informaciones testimoniales que poseemos sobre ella, realizadas por quienes la conocieron en vida (elogios de otros autores, inclusión de su nombre en textos ajenos o antología, etc.) nunca utilizan el apellido ‘de Soto’. Lo mismo ocurre con las fuentes documentales que han llegado hasta nosotros a propósito de ella (documentos de pago por sus obras, solicitudes de cobro, etc.)” [Escabias, 2012: 179]. Para saber sobre la historia del apellido de nuestra dramaturga, véase el apartado “El apellido Caro Mallén en la Historia de España” del citado artículo de Escabias [180-182].

Como ya apuntaba Serrano y Sanz, el origen de Ana Caro es granadino. Su padre adoptivo, Gabriel Caro de Mallén, nació en 1569, en Sevilla. Sin embargo, a los 17 años de edad, se trasladó con sus padres a Granada, donde conocerá a Ana María de Torres, con quien se desposará durante el mes de junio de 1596, según reza en el expediente matrimonial hallado por Escabias [2012: 182]. Gabriel Caro de Mallén y Ana María de Torres solo tuvieron un hijo, Juan Caro Mallén, bautizado en 1600, en la parroquia de Sagrario-Catedral. Al año siguiente, concretamente el 6 de octubre de 1601, bautizarán a una niña que recibirá el nombre de Ana María Caro Mallén de Torres. Escabias reproduce la nota del libro bautismal:⁵

En seis días del mes de octubre de mil seiscientos y uno años bauticé a ana maría sclava de Gabriel Mallén. Fue su compadre el secretario Melchor de Adarve, testigos Juan Sillero y Bartolomé Muñoz. Era adulta [Escabias, 2012: 184].

Para entender el apunte “era adulta”, debemos remontarnos a las revueltas de moriscos que se produjeron en Granada a finales del siglo XVI, por las que se pusieron en marcha una serie de medidas para impedir nuevos alzamientos –hasta que en 1609 se decretó la expulsión definitiva–. Entre estas medidas se encontraba la de esclavizar a los niños y venderlos a cristianos viejos para

⁵ Según indica la investigadora, la nota se encuentra en el Archivo parroquial de la iglesia de Sagrario-Catedral de Granada, en el Libro de Bautismos número 7, de enero de 1600 a mayo de 1610. Índice y página 76.

garantizar su conversión. La edad límite para considerarlos menores era de diez años y medio para los hombres, y de nueve y medio para las mujeres. Por tanto, debemos suponer que Ana Caro tenía alrededor de diez años cuando fue bautizada [Escabias, 2012: 187-188].

Además, existía una serie de condiciones que debían cumplir los hombres que prohijaban: ser dieciocho años mayor que el niño prohijado y demostrar que podía tener hijos biológicos. Así pues, como supone Escabias [2012: 188]: "puede interpretarse que Ana María vivía bajo aquel techo hacía años, y hubo que esperar a que naciera su hermano Juan para consumir la legalidad de su situación".

Gabriel Caro de Mallén era procurador de la Real Audiencia de Granada, donde se tomaban las decisiones respecto a los moriscos cautivos,

por lo que nunca podremos saber si la niña a la que bautizó con el nombre de su mujer llegó directamente a sus manos o era hija biológica de alguna esclava morisca que servía a la familia y que tal vez falleció, pero su acción al bautizarla fue un acto de acogimiento y protección hacia la niña [Escabias, 2012: 188].

En 1606 muere Ana María Torres, con 31 años de edad, y Gabriel contrajo segundas nupcias con Alfonsa de Loyola, con quien tuvo un hijo, de nombre Juan, que fue educado para ser fraile

dominico. Hacia 1625, la familia debió trasladarse de Granada a Sevilla para que el joven continuara su formación religiosa en el convento de Santo Tomás [Escabias, 2012: 184-185].

Ana Caro residió en Sevilla el resto de su vida –a excepción de un viaje que realiza a Madrid en 1637–, donde frecuentaba los círculos literarios sevillanos, como la academia del Conde de la Torre,⁶ donde la sitúa Vélez de Guevera en el Tranco IX de su *Diablo cojuelo*:

Sosegada la academia al repique de la campanilla del presidente, habiendo referido algunos versos de los sujetos que habían dado en la pasada, y que daban fin en los que entonces había leído con una silva al Fénix que leyó doña Ana Caro, décima musa sevillana [Vélez, 1999: 107].

La mayor parte de su actividad literaria la ejerció en dicha ciudad. Como cronista, conservamos relaciones de fiestas sevillanas: *Relación de las grandiosas fiestas que en el convento de N.S.P. Francisco de la ciudad de Sevilla se han hecho a los mártires de Japón* (1628) y *Relación de la grandiosa fiesta y octava que en la iglesia parroquial de San Miguel de la ciudad de Sevilla hizo don García Sarmiento de Sotomayor, conde de Salvatierra* (1635).⁷

⁶ Véanse también Sánchez, 1961: 215-218 y King: 1963: 81-82.

⁷ Ana Caro dedica la *Relación de la grandiosa fiesta y octava... de San Miguel* a Leonor de Luna Enríquez, mujer del conde de Salvatierra y Asistente de Sevilla de 1634 a 1641. Y, justamente, es en casa del Asistente donde Vélez de Guevara, en

Asimismo, compuso *Grandiosa victoria que alcanzó de los moros de Tetuán Jorge de Mendoza y Pizaña, general de Ceuta*, obra impresa por Simón Fajardo en Sevilla, en 1633. Además, nos han llegado dos piezas que escribió para las fiestas del Corpus de Sevilla: una *Loa sacramental en cuatro lenguas*, representada en 1639, y un *Coloquio entre dos*, de 1645. Y, aunque los textos se han perdido, también están documentados dos autos sacramentales: *La puerta de la Macarena* y *La cuesta de la Castilleja*, representados en las fiestas del Corpus sevillano de 1641 y 1642, respectivamente. Obras que les fueron remuneradas, como hemos apuntado al inicio de este apartado [Reyes, 2006: 52-53 y Luna, 1992: 37-54].

Toda esta actividad literaria que gira alrededor de la ciudad bética se vio interrumpida en enero de 1637, cuando Ana Caro viajó a Madrid para participar en las reales fiestas que se celebraron del 15 al 24 de febrero,⁸ en el palacio del Buen Retiro, en ocasión de la

su *Diablo cojuelo*, sitúa la academia literaria ya referida. Según estos datos, parece clara la relación entre Caro y los condes de Salvatierra, que, muy probablemente actuaron de mecenas de la autora.

⁸ La propia autora, al inicio del segundo discurso de su *Contexto*, nos aporta la fecha de su llegada a la corte:

Llegué a Madrid primero
del erizado enero,
más triste que cansada,
tomé a la red de San Luis posada.
Y a mi venida el cielo
salva hizo de nieve, escarcha y yelo
por más de cuatro días.

(vv. 25-31) [Luna, 1992: 620]

coronación de Fernando III como rey de Hungría y de la entrada en Madrid de María de Borbón,⁹ tal y como demuestra el ya referido *Contexto* que escribió sobre ellas.

Todo apunta que fue en la corte donde la sevillana conocería a María de Zayas y a Castillo Solórzano. De ella, el autor vallisoletano nos dice en *La garduña de Sevilla* que a María de Zayas “acompañala en Madrid doña Ana Caro Mallén, dama de nuestra Sevilla, a quien se deben no menores alabanzas, pues con sus dulces y bien pensados versos suspende y deleita a quien los oye y lee” [Castillo, 1957: 67].

Zayas, por su parte, afirma de ella que

ya Madrid ha visto y hecho experiencia de su entendimiento y excelentísimos versos, pues los teatros la han hecho estimada y los grandes entendimientos le han dado laureles y vítores, rotulando su nombre por las calles [Zayas, 1998: 230].

Mientras que Ana Caro, a su vez, le dedicó unas décimas a doña María en los preliminares de sus *Novelas amorosas y ejemplares*,

⁹ Andrés Sánchez de Espejo también escribió una crónica sobre las fiestas, publicada el mismo año en Madrid. Esta llevaba por título: *Relación ajustada en lo posible a la verdad y repartida en dos discursos. El primero de la entrada de Madame María de Borbón, Princesa de Cariñán. El segundo, de las fiestas que se celebraron en el Real Palacio del Buen Retiro a la elección de Rey de Romanos*. Véase el análisis de ambas crónicas –la de Caro y la de Sánchez– en Pizarro, 1986.

[Zayas, 2000: 154-155], lo que confirma la existencia de una amistad entre ambas escritoras.

Según las anteriores palabras de Zayas, así como la ya mencionada referencia de Rodrigo Caro en sus *Varones insignes*, parece que la autora sevillana representó algunas de sus obras en la corte. No obstante, si bien nos han llegado dos comedias de ella—*Valor, agravio y mujer* y *El conde Partinuplés*—, no tenemos más datos al respecto que puedan confirmar o desmentir los elogios que le prodiga su amiga y Rodrigo Caro.¹⁰

Por otra parte, creemos que la estancia de Caro en la corte pudo ser intensa en cuanto a actividad literaria y teatral, pero debió ser breve, pues no pudo alargarse mucho más allá de finales de febrero de 1638. Lo creemos así por dos referencias a la autora en obras contemporáneas: la primera, en el vejamen de Alfonso Batres para la Academia de 1638 y, la segunda, en el ya mencionado Tranco IX del *Diablo cojuelo*.

El vejamen de Batres se enmarcó en los festejos que en febrero de 1638 se organizaron para emular los del año anterior,

¹⁰ Además de las obras ya referenciadas, Ana Caro también compuso una décima a Francisco Salado Garcés y Ribera, en los preliminares de un *Episódico poema* narrativo de este autor, escrito en ocasión de las festividades en la iglesia de Santa María de Mesa de Utrera, celebradas en septiembre de 1640; un soneto dedicado a Tomás de Palomares, publicado en los preliminares de la obra del notario, *Estilo nuevo de escrituras públicas* (1645), y un soneto a doña Inés Jacinta Manrique de Lara estando enferma (1645).

aunque no existiera ningún tipo de conmemoración que los justificara. Dentro de estas fiestas de carnestolendas, el día 11 se produjo un encuentro literario (academia) en el Real Salón del palacio del Buen Retiro, cuyo presidente fue Luis Vélez de Guevara y Alfonso Batres fue su secretario [Julio, 2007: 303]. Tres fueron los encargados de escribir un vejamen para la ocasión: Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio Coello y Alfonso Batres. Este último dedicará unas líneas a Ana Caro en su texto:

Hacia aquí se quejaba una mujer y no en muy malas endechas, que desde lejos me pareció como dos mil entendidas, y desde más cerca aseada como otros tantos poetas. Doña Ana Caro será, que entre muchísimos hombres y entre poquísima gana de casarse, se quejaba de su hastío [Julio, 2013: 295].¹¹

Aparte del tópico acerca de que belleza y entendimiento no podían conjugarse en la mujer y el referente al poco aseo de los poetas, del vejamen de Batres se infiere que la sevillana permaneció soltera¹² y que debía encontrarse entre los participantes de la academia, si no, no tiene sentido tal referencia.¹³

¹¹ Agradezco a Teresa Julio que me haya proporcionado su artículo “Vejamen de Alfonso de Batres para la academia de 1638 (Manuscrito inédito). Estudio y edición crítica”, cuando todavía se encontraba en prensa.

¹² Juana Escabias asegura que nunca se casó ni tuvo descendencia [Escabias, 2012: 182].

¹³ Como afirma María Soledad Carrasco Urgoiti [1965: 100] “Por su misma naturaleza, los vejámenes son piezas de circunstancias que en principio se

Respecto al Tranco IX del *Diablo cojuelo*, Vélez de Guevara apunta que en la Academia del Conde de la Torre –donde sitúa a nuestra autora– se encontraba Álvaro Cubillo de Aragón ejerciendo de secretario. Teniendo en cuenta que Caro asistió a las fiestas cortesananas de febrero de 1638, esta coincidencia espaciotemporal entre los dos escritores solo pudo suceder a partir de finales de este mes y no pudo extenderse mucho más allá, pues Cubillo regresó a Granada en 1638, seguramente al saber del nacimiento de su hijo Juan Antonio (bautizado el 8 de marzo)¹⁴. Además, en 1638 nos consta empadronado junto a su familia en la calle de los Jardines, según reza en el padrón de la parroquia de la Magdalena de Granada [Cotarelo, 1918: 7-9].

Probablemente, Ana Caro formaba parte del círculo literario sevillano de la corte del Conde Duque de Olivares, suposición planteada por Juan Pérez de Guzmán en *Bajo los Austrias. La mujer española en la Minerva literaria castellana*, que recoge y completa Lola Luna al señalar referencias intertextuales en la comedia *Valor*,

destinan a la lectura en un círculo cerrado. Las chanzas de que se componen apuntan a los ingenios congregados y sólo conociéndolos podría apreciarse en muchos casos la calidad de la caricatura”.

¹⁴ “En 8 de marzo de 1638 se bautizó Juan Antonio, hijo de Álvaro Cubillo y de doña Inés de la Mar. Fue su compadre Antonio de Carrión; testigos, el licenciado Juan de Carrión, el licenciado Patricio Gómez y Gabriel del Castillo”. (Libro 7º de *Bautismos* de la parroquia de la Magdalena, de Granada). Extraído de Cotarelo, 1918: 9.

agravio y mujer con las décimas “En alabanza de la rosa en competencia del jazmín” de Juan de Salinas [Luna, 1992: 25-26].

Juana Escabias ha encontrado una inscripción relativa al fallecimiento de Ana Caro, con fecha del 6 de noviembre de 1646, en el Archivo Parroquial de la Real Parroquia de Santa María Magdalena, Libro 2º de entierros, desde 1624 a 1669, página 36r.: “en ese día, doña marí ana Caro en la Rabeta. 12 3 4 4”. Según explica Escabias, esta mínima indicación se encuentra en un listado de fallecidos por la peste, donde únicamente se apuntaba el nombre y el lugar del fallecimiento. Así pues, Ana María Caro murió de peste bubónica, en el hospital de la Rabeta, que se encontraba en la plaza homónima, actual Plaza de Godines. Los números de la inscripción hacen referencia a los gastos del entierro contabilizados en reales: “Sepultura 12. Capas 3. Dobles 4. Ciriales 4.”¹⁵

¹⁵ “Los conceptos de los pagos hacen referencia al ornato de su sepultura, a los religiosos con capa que escoltaron el cortejo (‘capas’), a los dobles de campana con los que se anunció su fallecimiento (‘dobles’) y a los portadores de cirios que se unieron a la comitiva (‘ciriales’)” [Escabias, 2012: 191].

2.2.- MARÍA DE ZAYAS, “SIBILA DE MADRID”

María de Zayas nació en Madrid hacia 1590.¹⁶ Fue hija de María de Barasa y de don Fernando de Zayas y Sotomayor,¹⁷ caballero de la Orden de Santiago desde 1628, corregidor de la encomienda de Jerez de los Caballeros de 1638 a 1642¹⁸ y Mayordomo del VIIº Conde de Lemos,¹⁹ Pedro Fernández de Castro y Andrade (1576-1622).

¹⁶ Su partida bautismal fue extendida el 12 de septiembre de 1590, en la Parroquia de San Sebastián. Esta se encuentra en dicha parroquia de Madrid. Libro 3 de bautismos, f. 213 [Serrano, 1903, II: 585].

¹⁷ A. Álvarez y Baena fue el primero en atribuir la paternidad de María de Zayas a don Fernando de Zayas y Sotomayor, en *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas ciencias y artes. Diccionario histórico, por orden alfabético de sus nombres*, t. IV (Madrid, 1791) [Yllera, 1998: p. 14, n. 22]. Esta atribución fue confirmada posteriormente por Serrano y Sanz. Sabemos que don Fernando de Zayas nació en Madrid y que fue bautizado en la Parroquia de San Sebastián en 1566 [Serrano, 1903, II: 584]. Por otra parte, Serrano y Sanz [1903, II: 583], recoge el nombre de doña Inés de Zayas, “hermana, según parece, de D^a María de Zayas”.

¹⁸ Está testimoniada su pertenencia a la Orden de Santiago en el Archivo Histórico Nacional, *Pruebas de los Caballeros de Santiago*, leg. 768, núm. 119; y su cargo de corregidor en *Gobiernos de Santiago*; Ms. del siglo XVII; folio 5 vuelto. BN. Dd. 171 [Serrano, 1903, II: 584].

¹⁹ Declaración de la *Escritura de fundación otorgada en la noble villa de Madrid, Corte del Rey Don Phelipe Quarto deste nombre, nuestro señor, por la Excm^a. Sra. Doña Catalina de Zúñiga, Condesa de Lemos, madre del dicho Sr. Conde, Don Pedro Fernández de Castro, difunto que Dios tiene. En la villa de Madrid, a 12 de Mayo de 1625*. “En los fols. 10v, 11v y 12r, se cita como testigo de ésta y otra escritura anterior, al Capitán Don Fernando de Zayas, Mayordomo «dentro de los palacios de su ezelencia»”. Monforte de Lemos. Archivo del Convento de Franciscanas Descalzas de Sta. Clara [Barbeito, 1986, II: 871-72]

Dada la escasez de datos biográficos sobre esta autora, diversos estudiosos han intentado cubrir las innumerables lagunas de su existencia con múltiples hipótesis, muchas sustentadas únicamente en sus novelas. Una de estas conjeturas es la que apuntó González de Amezúa [1948: IX] acerca de la posibilidad de que la familia de Zayas se trasladara a Valladolid entre los años 1601-1606 –período en el que la corte se estableció en dicha villa–, la cual ha sido transmitida por diversos estudiosos, como Eduardo Rincón [1968: 18], Irma V. Vasileski [1973: 12], M^a Isabel Barbeito [1986, II: 833], entre otros. Dicha hipótesis se fundamenta en la ubicación del argumento de una de las novelas de Zayas –*Al fin se paga todo*– en Valladolid y en el hecho de que, al término del suceso relatado, se diga que este “pasó en nuestros tiempos, del cual he tenido noticias de los mismos a quien sucedió” [Zayas, 2000: 444]. A nuestro parecer, y como han observado diversos especialistas –Montesa [1981: 21-22], Alicia Yllera [1998: 16], Julián Olivares [2000: 12, n. 5]–, estos razonamientos resultan ser un tanto endebles, pues Zayas insiste continuamente en la veracidad de los hechos narrados, creando, así, una falsa autenticidad con la que ejemplificar a través de ellos y,²⁰ al mismo tiempo, conseguir el forzoso “deleitar aprovechando”²¹:

²⁰ Evangelina Rodríguez y Marta Haro [1999: 28] afirman que “se insiste en el valor de la experiencia personal de todo lo acontecido, que es lo que avala el valor

Diferente cosa es novelar sólo con la inventiva un caso que ni fue, ni pudo ser, y ése no sirve de desengaño, sino de entretenimiento, a contar un caso verdadero, que no sólo sirva de entretener, sino de avisar. Y como nuestra intención no es de sólo divertir, sino de aconsejar a las mujeres que miren por su opinión y teman con tantas libertades como el día de hoy profesan, no les suceda lo que a las que han oído y oirán le ha sucedido [Zayas, 1998: 199-200].

Además, no debemos olvidar que la supuesta autenticidad del argumento –que tanta polémica ha suscitado– proviene de un personaje ficticio –Miguel– y no por la propia Zayas. En realidad no poseemos documentos o testimonios que confirmen la estancia de Zayas en Valladolid, aunque tampoco los poseemos para negar categóricamente dicha posibilidad –simplemente rechazamos los argumentos aportados por Amezúa–.

Una cuestión que no genera ningún tipo de duda es el hecho de que nuestra autora disfrutó de una posición social y económica privilegiada, que le permitió dedicarse al estudio y a la escritura. María de Zayas hace referencia a la gran devoción que sentía por la

de la lección moral, del *ammaestramenti* de lo narrado, de acuerdo con la retórica de los antiguos *exempla*".

²¹ "No puede olvidarse que la recepción de los modelos italianos de los *novellieri* se producen en España mayoritariamente, a través de las traducciones que se realizan ya a partir del siglo XVI, sobre todo después de la conclusión del Concilio de Trento (1563) que impone la norma moral y ejemplarizante sobre la despreocupada inconsciencia del entretenimiento" [Rodríguez y Haro, 1999: 27] Véase también Birriel, 1998: 46.

lectura en el prólogo “Al que leyere” de sus *Novelas amorosas y ejemplares* (Zaragoza, 1637), de donde deducimos que la suya fue una educación autodidacta:

que en viendo cualquiera [libro], nuevo o antiguo, dejo la almohadilla y no sosiego hasta que le paso. De esta inclinación nació la noticia, de la noticia el buen gusto, y de todo hacer versos, hasta escribir estas Novelas [Zayas, 2000: 161].

Desconocemos si se casó, si ingresó en un convento como religiosa o si no llegó a tomar nunca ni uno ni otro estado. Respecto a esta última cuestión, M^a Isabel Barbeito descubrió la firma autógrafa de Zayas en el *Libro de firmas de Confederados perteneciente a la Hermandad de defensores de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, fundada por la M^e. Luisa de la Ascensión*²² en la que firmaba por el Convento de la Concepción Jerónima de Madrid, en octubre, día de San Lucas de 1617. Este dato nos sirve para situar a nuestra autora en Madrid a la edad de, aproximadamente, 27 años. Pero, por otra parte, como Barbeito [1986, II: 832] se encarga de apuntar, su nombre “figura entre otros muchos seculares y religiosos de ambos sexos, lo que únicamente nos permite confirmar su afición por este Convento”.

La estancia de María de Zayas en Italia –planteada inicialmente por Amezúa [1948: IX-X] y admitida como posible por

²² Fol. 53v. Madrid. BN. Mss. 8540 [Barbeito, 1986, II: 871].

los posteriores especialistas—, a pesar de tratarse de una nueva conjetura, cobra algo más de peso que la referida a Valladolid, pues, como ya hemos apuntado, don Fernando de Zayas fue Mayordomo del VII^o Conde de Lemos, virrey de Nápoles de 1610 a 1616. Además, el hallazgo de Barbeito sitúa a nuestra autora en Madrid en 1617, lo que nos lleva a suponer dos posibilidades: o bien la familia de don Fernando de Zayas no lo acompañó durante su estancia en Nápoles o esta regresó a Madrid inmediatamente después del virreinato del Conde de Lemos. Realmente no poseemos ningún documento que constate su estancia en Italia.²³

²³ Amezúa [1948: X, n.10] basó su tesis en las diversas referencias a Nápoles que se encuentran en las dos colecciones de novelas de Zayas: "La quinta de sus Novelas amorosas, titulada *La fuerza del Amor*, está llena de recuerdos propios y evocaciones de Nápoles, como advertirá el lector, que presuponen una larga estancia allí. En otra de su *Sarao y entretenimiento honesto [La perseguida triunfante]*, dice que la tomó de un manuscrito «estando allá con mis padres» [...] La acción del *Desengaño VIII* de los mismos Saraos, ocurre también en Nápoles en la época de los virreinos del Conde de Lemos y de su sucesor el Duque de Osuna, a quien cita expresamente". Si bien es cierto lo referido por Amezúa, estas no son razones que justifiquen la estancia de Zayas en Nápoles, pues, tal y como acertadamente observa Yllera [1998: 17] "El *Desengaño décimo* transcurre durante el viaje de Felipe III a Lisboa, en 1619, sin que ningún autor haya aventurado su estancia en Portugal. Su descripción de Nápoles en *La fuerza del amor* [...] es tan convencional, que nada puede deducirse de ella. Las referencias a costumbres napolitanas [...] podrían tener una fuente indirecta. En *La perseguida triunfante* [...] señala que vio el relato manuscrito de la historia de la reina Beatriz de Hungría en Italia [...]. No es doña María, en principio, quien habla, sino doña Estefanía pero parece que la autora se introduce, en este caso, en su relato. No existen, en resumen, pruebas seguras de su estancia en Nápoles, aunque parece

Por otra parte, parece que, efectivamente, doña María mantuvo cierta relación con la casa de Lemos, pues no solo elogia a don Pedro Fernández de Castro, VII^o Conde de Lemos, en su novela quinta –*La fuerza del amor*–²⁴ sino que, también, escribe un poema dedicado a la ausencia del IX^o conde de Lemos –Francisco Fernández de Castro Andrade (1613-1662)– del lado de su esposa –doña Antonia Girón–, a la que Zayas llama “mi señora” en el *Desengaño cuarto* [Zayas, 1998: 260].

Sabemos que entre 1621 y 1636 María de Zayas compuso poemas preliminares en elogio a obras y autores de su época:²⁵ a Miguel Botello, en *La fábula de Píramo y Tisbe* (Madrid, 1621) y en *Prosas y versos del Pastor de Cleonarda* (Madrid, 1622); a Juan Pérez de Montalbán, en *Orfeo en lengua castellana* (1624); a Francisco de las Cuevas, en *Experiencias de amor y fortuna* (Madrid,

altamente probable que viviese un tiempo en esta ciudad con su familia, acaso durante el virreinato del VII^o conde de Lemos”.

²⁴ “Nobilísimo, sabio y piadoso príncipe, cuya raras virtudes y excelencias no son para ser escritas en papeles, sino en láminas de bronce y en las lenguas de la fama” [Zayas, 2000: 368].

²⁵ “Del austero impreso heredero del manuscrito que caracteriza el primer Renacimiento se pasa en poco tiempo a rodear el texto de cada obra de preliminares, advertencias y formularios legales. El sencillo prólogo del autor se complica con la adición de poemas y escritos de sus amigos más nombrados y entre ellos, a partir de 1588, de poemas de algunas mujeres. La moda que en ese año inicia el *Florando de Castilla*, un libro de caballerías, se extiende con rapidez, se consolida y poco a poco vamos encontrando más obras de géneros diversos que buscan poemas de mujeres para adornar su publicación. Esta tendencia alcanza su apogeo entre 1620 y 1645” [Baranda, 2004a: 377 y 378]

1626); a Antonio del Castillo de Larzával, en *El Adonis* (Salamanca, 1632); y un soneto a la muerte de Lope de Vega, en *Fama póstuma a la vida y muerte de Lope de Vega*, obra a cargo de Juan Pérez de Montalbán, (Madrid, 1636) [Serrano, 1903, II: 589]. Estas composiciones confirman la estancia de Zayas en Madrid durante dicho período, en el que participó activamente en certámenes literarios y formó parte de la academia literaria de don Francisco de Mendoza –iniciada en la primavera de 1623, cuya actividad se prolongó más de catorce años– y, quizás también, en la de Sebastián Francisco de Medrano –que se mantuvo aproximadamente desde 1617 a 1622– [King, 1963].²⁶

Durante estos años, la madrileña también escribió poemas amorosos y satíricos, un soneto celebrando a Felipe IV y la mencionada poesía cantando la ausencia del marido de la IX^a condesa de Lemos, todos ellos posteriormente insertados en sus novelas. Pero, como apunta Yllera [1998: 21], es posible que estas no fueran sus únicas composiciones poéticas, dado que, al no haberlas reunido en una edición independiente, muchas han podido perderse o hallarse a la espera de ser descubiertas. Asimismo,

²⁶ En el "Prólogo de un desapasionado" a las *Novelas ejemplares* de Zayas se nos dice: "La señora doña María de Zayas, gloria de Manzanares y honra de España (a quien las doctas Academias de Madrid tanto han aplaudido y celebrado), por prueba de su pluma da a la estampa es[t]os diez partos de su fecundo ingenio" [Zayas, 2000: 163].

respecto a su faceta dramática, tan solo nos ha llegado una obra: *La traición en la amistad*, cuya fecha de composición es probablemente anterior a 1632. Desconocemos si es la única que escribió.

En Madrid, como ya hemos referido, conoció a Ana Caro Mallén, con quien entablaría una gran amistad. Además, sabemos que obtuvo cierto reconocimiento por parte de sus contemporáneos, tal y como lo demuestran los testimonios que de ella nos ofrecen Lope de Vega en su *Laurel de Apolo*, Silva VIII:

¡Oh dulces Hipocrénides hermosas!,
los espinos pangeos
aprisa desnudad, y de las rosas
tejed ricas guirnaldas y trofeos
a la inmortal doña María de Zayas,
que sin pasar a Lesbos ni a las playas
del vasto mar Egeo,
que hoy llora el negro velo de Teseo,
a Safo gozará mitilenea
quien ver milagros de mujer desea,
porque su ingenio vivamente claro,
es tan único y raro
que ella sola pudiera,
no solo pretender la verde rama,
para sola ser sol de tu ribera,
y tú por ella conseguir más fama,
que Nápoles por Claudia, por Cornelia
la sacra Roma, y Tebas por Targelia.
(vv. 579-596)

Pérez de Montalbán en *Para todos* [1999: 877]:

Doña María de Zayas, décima musa de nuestro siglo, ha escrito a los certámenes con grande acierto, tiene acabada una comedia de excelentes coplas y un libro para dar a la estampa en prosa y verso de ocho Novelas ejemplares.

Y Castillo Solórzano en *La garduña de Sevilla* [1957: 66]:

En estos tiempos luce y campea con felices lauros el ingenio de doña María de Zayas y Sotomayor, que con justo título ha merecido el nombre de Sibila de Madrid, adquirido por sus admirables versos, por su felice ingenio y gran prudencia, habiendo sacado de la estampa un libro de diez novelas, que son diez asombros para los que escriben deste género; pues la meditada prosa, el artificio dellas y los versos que interpola, es todo admirable, que acobarda las más valientes plumas de nuestra España.

Castillo Solórzano también la denomina "Sibila" en el soneto que precede a las *Novelas amorosas y ejemplares* [Zayas, 2000: 155-156] y Ana Caro, "Sibila mantuana" y "Nueva Safo" en las ya referidas décimas preliminares a su colección de novelas [Zayas, 2000: 154-156). Asimismo, también es llamada "Décima Musa" por Castillo Solórzano en las décimas que también le dedicó para sus *Novelas amorosas y ejemplares* [2000: 153-154].²⁷

²⁷ Marina S. Brownlee [2001] trató el significado de todos estos epítetos: "La sibila se ha representado tradicionalmente como un lacónico profeta femenino con la habilidad de ver más allá del caos civil de un periodo dado y con el deseo de dar consejos encaminados a la restauración del orden social. [...] En el caso de Zayas, se le caracteriza repetidamente como una sibila debido a que en sus novelas se

Sin embargo, a pesar de lo dicho hasta ahora, a la madrileña se la ha conocido y valorado a lo largo de la historia –mercidamente– por sus dos colecciones de novelas cortas al estilo italiano: *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) y *Parte segunda del sarao, y entretenimiento honesto* (1647) –titulada *Desengaños amorosos* por parte de posteriores editores–, con las que alcanzó un gran éxito en su época, ya que, como aseguró Amezúa [1948: XXXI], “Con excepción de Cervantes, Alemán y de Quevedo, no hubo

refleja el declive del Imperio español al representar las relaciones entre hombres y mujeres en su tiempo”. Brownlee continúa explicando la asimilación de doña María con Safo: “La propia Zayas –al igual que Safo (h. 650-h.590 a. C.)– escribe, enseñando su arte a otras mujeres mientras evita la compañía de los hombres. Algunos escritores de la Antigüedad tardía acusaron a Safo de safismo –o sea lesbianismo– debido a su preferencia por la compañía femenina. Zayas se ha visto vinculada a Safo también en este sentido [...] Otra razón para asociarla con Safo es el hecho de que al final de su libro las mujeres del largo sarao ficticio representado en las *Novelas amorosas y ejemplares* se retiran a un convento para repudiar la compañía masculina”. En cuanto a la atribución de “Décima Musa”, Brownlee explica que “tradicionalmente se hace referencia a Safo como la décima musa” una figura que “no es ni masculina ni femenina. Tal atribución, que sitúa a una mujer que escribe en un status «neutro», refleja todo un sistema de presuposiciones sobre el concepto de la autoría, esto es, que los hombres escribían, que las mujeres les inspiraban como sus musas y que las mujeres de verdad no escribían. El epíteto «Décima Musa» elimina estos problemas: ya que son capaces de escribir, éstas no deben de ser mujeres en el sentido usual de la palabra. Por ello, el tropo de «la Décima Musa» es una manera de justificar o hacer menos amenazador lo que se percibe como un problema, a saber, el hecho de ser mujer y además una escritora consumada”.

acaso ningún otro autor de libros de pasatiempo cuyas obras lograsen tantas ediciones como ella".²⁸

Otra de las suposiciones que intentan complementar la enigmática biografía de María de Zayas es la que afirma que viajó a Zaragoza, donde publicó en 1637 su primera colección de diez novelas bajo el título de *Novelas amorosas y ejemplares*. La mayoría de autores apoyan esta teoría respaldándose en las referencias a la ciudad aragonesa que se encuentran en su novela décima –*El jardín engañoso*–, además de argüir otros argumentos, como los aportados por María Martínez del Portal [1973: 12]:

Es posible que hacia 1635 fijara su residencia en Zaragoza. Precisamente en estos años traba estrecha amistad con Alonso Castillo Solórzano, que vivió en esta ciudad desde mediados de 1635 a 1637, según Ruiz Morcuende.^[29] Asimismo, la licencia

²⁸ A lo largo del siglo XVII, las *Novelas amorosas y ejemplares* fueron reeditadas en dos ocasiones durante el año 1638, ambas en Zaragoza, apareciendo con el añadido "De nuevo corretas y enmendadas por su misma autora", y una tercera reedición barcelonesa, fechada en 1646 [Olivares, 2000: 113-130]. Asimismo, en *Desengaños*, doña María nos dice que "la primera parte de este sarao [...] ha gozado de tres impresiones" [Zayas, 1998: 258]. Respecto a su segunda colección de novelas, esta se publicó por primera vez en Zaragoza, en 1647, bajo el nombre de *Parte segunda del Sarao, y entretenimiento honesto*, la cual se reeditó en 1649 en Barcelona. Las dos partes aparecieron juntas en 1659 en Madrid, se reimprimen durante el mismo año y, por tercera vez, en 1664, también en Madrid [Yllera, 1998: 70-73].

²⁹ "A mediados de 1635 pasó el Marqués de los Vélez a desempeñar el virreinato de Aragón, yendo en su compañía don Alonso [de Castillo Solórzano]. En Zaragoza continuó publicando sus obras, y allí residió por lo menos, hasta fines de

firmada por Juan Domingo Briz, fechada en Zaragoza en 1635, nos dice que las novelas son “dignas de tal dama”, frase que me inclina a pensar que doña María ya era conocida en Zaragoza.

Como ya se ha mencionado, sabemos con certeza que doña María se hallaba en Madrid desde 1621 a 1636 y que fue amiga de Ana Caro, quien llegó a la corte a primeros del año 1637, por tanto es totalmente improbable que fijara su residencia en Zaragoza en 1635 como supone Martínez del Portal. Asimismo, es innegable que Zayas tuviera cierta amistad con Castillo Solórzano; sin embargo, no es necesario que esta se produjese en Zaragoza, pues posiblemente ambos llegaron a conocerse en las academias madrileñas de Medrano y Mendoza.³⁰ Y, en cuanto a la citada referencia de Juan Domingo Briz, esta parece más una fórmula de cortesía que no una prueba de que se conocieran personalmente. En todo caso, aceptando el “dignas de tal dama” como una valoración personal de Briz, tampoco resulta una prueba concluyente de su trato directo con doña María, pues pudo saber de la fama de la madrileña por obras anteriores o a través de referencias de terceros. Por tanto, los

1637. De esta fecha data su trato con doña María de Zayas, famosa novelista, en honor de la que compuso unas décimas y un soneto, y a quien, llevado de su admiración, elogió siempre que pudo hacerlo” [Ruiz Morcuende, 1957: XII].

³⁰ A don Alonso de Castillo Solórzano “la celebridad conseguida le hizo figurar por derecho propio entre los poetas concurrentes a la *Academia de Madrid*, que se celebraba en casa del sacerdote don Sebastián Francisco Medrano, y cuando éste marchó a Italia, en la del secretario del conde de Monterrey, don Francisco de Mendoza” [Ruiz Morcuende, 1957: X].

argumentos aportados por Martínez del Portal no nos parecen concluyentes para suponer que Zayas residió en Zaragoza.

Por otro lado, algunos autores, como Lena E. Sylvania [1922: 198-200], Jaime Moll [1982] y Evangelina Rodríguez y Marta Haro [1999: 53-54] creen más plausible que Zayas permaneciera en Madrid, siendo su editor, Pedro Esquer, quien enviara la obra a imprimir a Zaragoza. Este hecho arrancarían de la suspensión de licencias que el Consejo de Castilla llevó a cabo entre 1625 y 1634 [Moll, 1974] –medida que comenzó a relajarse a partir de 1632–³¹,

³¹ “A partir de 1632, parece distenderse el rigor de la pragmática prohibiendo la impresión de esta literatura, ésta se reorienta o disimula bien con el modelo editorial de la miscelánea didáctica, bien eludiendo expresamente la terminología de novelas, que quedan incluidas en un marco de ambigua generalidad pero de consciente afirmación ejemplarizante. Sería el caso de *La Dorotea* de Lope de Vega, impresa en 1632 con el subtítulo de «Acción en prosa»; o el *Para todos* de Juan Pérez de Montalbán, del mismo año, que se estampa con el título completo de *Para todos. Exemplos morales, humanos y divinos, en que se tratan diversas ciencias, materias y facultades, analectas en la que se incluyen novelas*. Por no hablar de la obra tirsiana *Deleitar aprovechando*, publicada ya en 1634, cuyo título es todo un programa en este sentido.” [Rodríguez y Haro, 1999: 40]. Respecto a Zayas, es muy probable que no dudara en acomodar su obra a las nuevas y difíciles circunstancias, de ahí que llame “maravillas” a sus relatos y no “novelas”, término que representaría, sin duda, una traba para conseguir las oportunas licencias. A través del personaje de Lisis nos explica “que con este nombre [el de maravillas] quiso desempalagar al vulgo del de novelas, título tan enfadoso que ya en todas partes le aborrecen” [Zayas, 2000: 168]. Incluso, tal y como aparece en la licencia y aprobación, el título que le dio María de Zayas a su primera colección debió ser *Honesto y entretenido sarao*. En la aprobación de Joseph de Valdivieso reza: “[En] este honesto y entretenido Sarao, que me mandó ver el señor don Juan de Mendieta”, y en la licencia concedida por el Doctor don Juan de Mendieta se

tras la cual se produjo el hacinamiento de manuscritos en las imprentas castellanas, provocando que diversos editores imprimiesen sus obras en otras ciudades.

Asimismo, Moll [1982] soluciona la no correspondencia entre las fechas de las aprobaciones y de la licencia de la supuesta primera edición –pues aparece la aprobación del Maestro Joseph de Valdivieso con fecha de 2 de junio de 1636; la licencia del Doctor don Juan de Mendieta, Vicario General de la corte, fechada el 4 de junio de 1626 y la aprobación del Doctor don Juan Domingo Briz, “Prior y Canónigo de la Santa Iglesia del Pilar, y Vicario General del Señor Arzobispo Don Pedro Apaolaza”, a 6 de mayo de 1635–, determinando que la fecha de 1636 para la aprobación es falsa, “debiendo considerarse ésta como del 2 de junio de 1626, seguida el 4 del mismo mes y año por la licencia del vicario general”. Este hecho, junto con la dificultad de imprimir en la corte, dada la suspensión de licencias, anteriormente referida, aclara el misterio de las fechas:

lee “Tratado honesto y entretenido sarao, compuesto por doña María de Zayas” [Zayas, 2000: 151]. Es posible que el editor cambiara el título original por el de *Novelas amorosas y ejemplares*, mucho más atractivo. Esto explicaría que Zayas, en sus *Desengaños*, aluda a su primera colección refiriéndose a ella como “primera parte de este sarao” [Zayas, 1998: 258], así como que su segunda colección se editara bajo el título de *Parte segunda del Sarao, y entretenimiento honesto*.

Si la licencia eclesiástica fue fácil de obtener, no pudo lograr María de Zayas la licencia civil. Entretanto, Pedro Esquer, [...] haciendo imprimir en distintas ciudades, entrando –legalmente unas veces, de manera ilegal otras– libros en los reinos de Castilla, se lleva a Zaragoza el manuscrito y prepara la edición. [...] En 1637 aparecería la edición, con el título de “Novelas amorosas y ejemplares”. El componedor acercó la fecha de la aprobación de Valdivieso a su tiempo [...] mientras mantuvo el año verdadero, 1626, para la licencia eclesiástica madrileña [Moll, 1982: 178].

Por último, Moll plantea la duda de una posible edición anterior a 1637, publicada en Madrid entre 1632 y 1635, la cual constaría –tal y como refiere Pérez de Montalbán en su *Para todos*– de ocho novelas, y no de diez como aparecen en la edición de 1637.

Así pues, la publicación en Zaragoza de *Novelas amorosas y ejemplares* no resulta ser una prueba concluyente para determinar la estancia de María de Zayas en esta ciudad, ya que esta pudo entregarle el manuscrito a Esquer para que lo imprimiera fuera de Castilla con la esperanza de agilizar su salida al mercado, pues al reanudarse la concesión de licencias es de suponer que las imprentas castellanas se hallarían colapsadas. Tampoco resultan suficientes las referencias de la villa aragonesa en sus novelas para testimoniar su estancia en ella, pues, como se cuestiona Moll [1982: 179], tras escribir las ochos que conformarían la colección primigenia –a la que se referiría Montalbán– Zayas debió completarla con dos más. “¿Cuáles son las compuestas entre 1632 y 1635? ¿Son las dos

últimas, situadas en Zaragoza y en Valencia? ¿Las escribió para su edición en Zaragoza?”, no lo sabemos.

A pesar de todo, debemos aclarar que, dada la falta de pruebas que justifiquen una u otra tesis, nos parece improcedente negar categóricamente la posibilidad de que doña María se desplazara a la ciudad aragonesa para publicar su obra y recoger los poemas laudatorios preliminares de su amigo don Alonso de Castillo Solórzano, tal y como conjetura Julián Olivares [2000: 44], aunque parece poco probable. Sin embargo, sí rechazamos la posibilidad de que Zayas fijara su residencia en Zaragoza antes de 1637.

De nuevo, en Zaragoza, doña María publica su segunda colección bajo el nombre de *Parte segunda del sarao, y entretenimiento honesto* (1647),³² continuación de la primera. Respecto a la producción literaria de Zayas durante el período comprendido entre ambas obras, tan solo tenemos constancia del romance que dedicó a la muerte de Pérez Montalbán, recogido en *Lágrimas panegíricas a la temprana muerte del gran poeta, i teólogo insigne, Doctor Juan Pérez de Montalbán* (Madrid, 1639). Es muy

³² “Palau confundió esta edición con la de 1649 pues dice que la segunda parte se publicó bajo el título de *Parte segunda del Sarao, y entretenimientos honestos*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1647, 8.º, 8h. 256 ff. Amezcua repite el error de Palau –situando en Barcelona esta edición de 1647–, y además lo atribuye a Nicolás Antonio. Simón Díaz y Montesa posteriormente corrigieron este error señalando que la primera edición apareció en Zaragoza, 1647” [Yllera, 1998:70-71].

probable que, como menciona nuestra autora al final de su último *Desengaño*, permaneciera largo tiempo sin escribir: "he tomado la pluma, habiendo tantos años que la tenía arrimada" [Zayas, 1998: 507].

Hasta el descubrimiento de Kenneth Brown del "Vexamen" (1643) de Francesc Fontanella (n. 1622 - m. 1680/1685), no poseíamos pruebas fehacientes sobre la estancia de Zayas en Barcelona.³³ Esta, hasta entonces hipótesis, se apoyaba en la publicación de una segunda edición de sus *Desengaños* en la ciudad catalana (1649), y, como ocurre con el resto de conjeturas, en las referencias de una de sus novelas –*Aventurarse perdiendo*, la primera de *Novelas amorosas y ejemplares*– donde la madrileña describe la situación del monasterio de Montserrat, así como el interior del mismo y menciona la cueva de San Antón, lugar recóndito de la famosa montaña.

El ya mencionado vejamen fue leído por Fontanella, secretario de la Academia de Santo Tomás de Aquino, el domingo 15 de marzo de 1643 en el convento de Santa Catalina de Barcelona –cuyo solar

³³ Si bien, ya "Jordi Rubió i Balaguer, en su ensayo acerca de la literatura del Barroco catalán (1946), recuerda haber visto los nombres de María de Zayas, Lope, Quevedo y Garcilaso entre los muchos códices de los siglos XVI y XVII que constan en la colección de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Cataluña", DÍAZ-PLAJA, G. [1956] "Literatura catalana", *Historia general de las literaturas hispánicas*. IV, 1ª parte, Barcelona, Editorial Barn: 534; citado en Brown, 1993: 356.

está ocupado hoy en día por el mercado municipal del mismo nombre—. El acontecimiento se enmarcó en las festividades dedicadas a la conmemoración de la ofrenda por parte del convento de Santo Tomás de Tolosa de un “tros de la barra del sant Doctor [Tomàs de Aquino]”. Durante los dos primeros días de la celebración tuvo lugar un certamen poético, en el que participó doña María de Zayas, y durante el octavo y último día de las fiestas se produjo la lectura del vejamen de Fontanella [Brown, 1987].

Los versos burlescos dedicados a Zayas nos presentan a una mujer varonil, con bigote y espada bajo sus faldas:

Doña María de Zayas
viu ab cara varonil,
que a bé que “sayas” tenia
bigotes filava altius.
Semblava a algun cavaller,
mes jas’vindrà a descobrir
que una espasa mal se amaga
baix las “sayas” femenils.
En la dècima tercera
fou glosadora infelìz,
que mala tercera té
quant lo pris vol adquirir.
O Senyora Doña Saÿa,
per premiar son bons desitgs
del sèrcol de un guadainfant
tindrà corona gentil!

(vv. 725-740)

Este hecho, junto con las referencias de sus contemporáneos alabando siempre su ingenio, nunca su hermosura, nos lleva a pensar que doña María fue físicamente poco agraciada.³⁴ No obstante, dejando a un lado este asunto un tanto frívolo, la mención de Fontanella en su vejamen nos confirma, incuestionablemente, la estancia de María de Zayas en Barcelona. Incluso, como observa Brown, la segunda edición de los *Desengaños amorosos* va firmada por el "Maestro Fray Pío Vives, prior de Santa Catalina Mártir, de Barcelona, 1648" y por el hermano mayor de Francesc Fontanella, Josep "Fontanella Regens. 23 septem. 1648", datos que prueban la

³⁴ Este tema, en nuestra opinión, ha recibido, por parte de algunos críticos, más importancia de la que realmente merece. Es el caso de Eduardo Rincón, quien en su Introducción a la antología *María de Zayas y Sotomayor: Novelas ejemplares y amorosas o Decamerón español* [1968: 11] se atreve a decir lo siguiente: "No parece que llegara a casarse; y siendo mujer y admirada por sus dotes intelectuales, jamás encontró quien loara su belleza, lo que resulta un tanto extraño en aquella época, a poca que hubiera tenido. ¿Será mucho aventurar que debió ser más bien fea o, al menos, para decirlo con mayor dulzura, poco agraciada? Resulta, sin embargo, difícil concebir que quien supo describir el amor, las relaciones amorosas, con tal realismo y demostración de tener un conocimiento vivo de él y de ellas no hubiera estado nunca enamorada, no hubiera gustado nunca la pasión". Sin duda, estas palabras de Rincón son del todo inapropiadas. Sus conjeturas son absolutamente osadas y, lo más importante, carentes de valor. Tras leer a Rincón nos preguntamos: ¿Qué estrecha relación existe entre la belleza o fealdad de un autor –ya sea hombre o mujer– con su escritura? ¿Por qué insinúa que la supuesta fealdad de Zayas podría haber sido la causa de su probable soltería? ¿Por qué no atribuye la posibilidad de no haberse desposado a su fuerte carácter? ¿Cómo se atreve a insinuar que las mujeres feas no pueden enamorarse y "gustar de la pasión"? Son, en definitiva, unas palabras que no deberían formar parte del estudio introductorio de una edición seria.

estrecha relación que María de Zayas guardaba con la familia Fontanella, con la Academia de Santo Tomás de Aquino y con la Iglesia de Santa Catalina.

Al respecto, Yolanda Gamboa, basándose en esta relación entre Zayas y los Fontanella, cree que la autora pudo acompañar a Francesc hasta Perpiñán en 1652, donde el escritor catalán tuvo que exiliarse dada su participación en la defensa de Barcelona del asedio del ejército español.³⁵ No obstante, parece más probable que, tal y como apunta Brown, doña María no abandonara Barcelona, pudiendo haber permanecido en la ciudad catalana hasta el momento de su fallecimiento, pues “contaba cincuenta y tres años cuando Fontanella testimonia su presencia en Barcelona, y cincuenta y ocho cuando se aprueba su «segunda parte»” [Brown, 1993].

Respecto a su muerte, Serrano y Sanz [1903: II, 583] nos proporciona dos partidas de defunción a nombre de María de Zayas, en Madrid: una fechada el 19 de enero de 1661 y otra correspondiente al 26 de septiembre de 1669. Si bien, como él mismo asegura, es bastante probable que ni una ni otra sean las de

³⁵ “La relación de Zayas con Fontanella, sus referencias al levantamiento de Cataluña, así como otras críticas al Gobierno español, unido a que las novelas de Zayas se adoptan y publican en breve en Francia, me lleva a pensar que Zayas acabara sus años también en Perpiñán” [Gamboa, 2009:166].

nuestra autora, pues eran "bastantes comunes en Madrid y en el siglo XVII el nombre y apellido María de Zayas". En definitiva, nada sabemos de la muerte de doña María de Zayas y Sotomayor, y realmente muy poco de la que fue su vida.

2.3.- ÁNGELA DE ACEVEDO, DAMA DE LA REINA

Si apenas tenemos noticias biográficas de las anteriores autoras, aún menos podemos decir de la vida de Ángela de Acevedo. Tan solo poseemos los datos aportados por Cayetano Alberto de la Barrera en su *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, información que traslada Serrano y Sanz en sus *Apuntes* [1903: I, 10]. Así pues, según de la Barrera [1860: 4], Ángela de Acevedo nació en Lisboa. Sus padres fueron Juan de Acevedo Pereyra, hidalgo de la Casa Real, y su segunda esposa, doña Isabel de Oliveira.

La Barrera pudo obtener esta información del primer volumen de la *Bibliotheca Lusitana* (1741) de Diogo Barbosa Machado. No obstante, en cuanto a los progenitores de la escritora, en el tomo IV de la misma obra (1759), Barbosa afirma que fueron otros: Tomé de Azevedo Veiga y María de Almeida [Barbeito, 2007: 211].

Parece ser que Ángela fue dama de compañía de doña Isabel de Borbón, mujer de Felipe IV, lo que la sitúa en la corte española entre 1619 y 1644. Según María Isabel Barbeito, la reina mostró especial afecto hacia Acevedo, a quien “debió de llevarse consigo a la Corte española en 1610, cuando recién casada con el futuro Felipe IV –príncipes todavía y tan jóvenes que aún no se les había permitido consumar su matrimonio– fueron presentados en Portugal por el rey Felipe III” [Barbeito, 2003a: 219]. Si esta hipótesis de

Barbeito fuera cierta, nuestra dramaturga debería ser una niña de muy pocos años cuando la reina se la llevó consigo a Madrid, pues Ángela de Acevedo se hallaba en Lisboa en 1682, como demostraremos al tratar de la fecha de composición de *El muerto disimulado*.

Ángela contrajo matrimonio en Madrid con “un caballero de ilustre linaje”³⁶ y se cree que, tras quedar viuda, se retiró con su hija a un convento de religiosas benedictinas en Portugal, donde profesó y murió.

Por otra parte, en *El muerto disimulado* encontramos una importante huella de lectura que nos puede aportar más datos sobre la biografía de la autora. Se trata de la mención de Amaro da Lage, personaje de la *Tercera parte de Guzmán de Alfarache* de Félix Machado de Silva Castro, marqués de Montebelo, referencia que se encuentra en boca del gracioso Papagayo al inicio de la segunda jornada, momento en que cree ver al fantasma de su amo en una posada, a quien le dirá:

Si eres sombra de Clarindo,
como en tu presencia veo,
y vienes a pedir misas,

³⁶ Julio Martínez-Almoyna y Antero Vieira de Lemos [1968: 70] nos proporcionan el nombre del marido de Acevedo: Francisco de Anziaens. Sin que tengamos más datos al respecto [Barbeito, 2007: 211].

déjame, que te prometo
de buscar un sacerdote
en la materia más diestro
que el mismo Amaro da Lage,
que por tu ánima luego
se ponga a decir mañana
media docena a lo menos.

(vv. 1232-1241)³⁷

Sin duda, Ángela de Acevedo leyó la obra picaresca de su conterráneo Félix Machado, y no solo por esta referencia –ya de por sí bastante evidente– pues, también, la dramaturga escribe una comedia hagiográfica sobre santa Irene, *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, cuya vida debió leer en la misma *Tercera parte de Guzmán de Alfarache*.³⁸

La dramaturga solo pudo acceder a esta obra a través de su manuscrito, pues no se edita hasta 1927 por Gerhard Moldenhauer en el número 155 de la *Revue Hispanique*. Según el estudio preliminar a su edición, Moldenhauer señala que el manuscrito llegó a Portugal después de 1662, año de la muerte, en Madrid, de Félix Machado, donde se conservó en el Convento de Graça de Lisboa y que, después de su cierre, pasó a formar parte de la Biblioteca de

³⁷ Citaré siempre por la edición de Doménech, 1999.

³⁸ La historia de santa Irene se narra en el libro segundo de la obra. Concretamente, en la edición de Rosa Navarro Durán [de Silva y Castro, 2010: 369-374]. Véanse las páginas 132-136 de este estudio.

Ajuda [Moldenhauer, 1927: 22]. Asimismo, João Palma-Ferreira también afirma que

Após a morte do marquês, os seus papéis vieram para Portugal [...] disseminaram-se por diversas livrarias, indo finalmente parar à Biblioteca Municipal de Porto [...] e à Biblioteca do Palácio da Ajuda, onde se encontraram os manuscritos de una *Conquista de Cataluña por el Marqués de Olias e Motara* e o códice 46-VIII-46 que revela o texto mais ambicioso e longo que porventura escreveu, ou seja, a *Tercera Parte de Guzmán de Alfarache* que pertenceu anteriormente à livraria do Convento de Graça, em Lisboa [Palma-Ferreira, 1981: 43].

Sin embargo, no hemos encontrado la fecha concreta en la que el manuscrito pasa a formar parte de Biblioteca del convento de Graça, convento de frailes de la orden de san Agustín. ¿Pudo Ángela de Acevedo leerlo en Lisboa antes de que llegara al convento? No podemos descartar esta hipótesis, aunque lo más razonable es pensar que lo leyera en la corte madrileña, donde seguramente coincidiría con Félix Machado.

El marqués de Montebelo residió en Madrid de 1621 a 1631, año en que se traslada a sus posesiones del norte de Portugal hasta 1638, fecha de su regreso a la corte española, donde residirá de forma ininterrumpida hasta el día de su muerte, el 4 de junio en 1662. Sobre la fecha de composición de la *Tercera parte de Guzmán de Alfarache*, como afirma Moldenhauer, tuvo que ser posterior al

año 1641 por la referencia a *El diablo cojuelo*, aunque pudo escribirla unos años más tarde si consideramos las posibles alusiones a la decapitación de Carlos I de Inglaterra (1649) y al año santo de 1650 [Moldenhauer, 1927: 22].

No podemos más que conjeturar acerca de la relación –si es que la hubo– entre Ángela de Acevedo y Félix Machado de Silva. Pero no es descabellado pensar que viviendo en la corte, siendo los dos portugueses y escritores, deberían conocerse y tratarse. Podemos imaginar que el marqués de Montebelo hizo circular su obra de forma manuscrita entre sus amigos literatos de la corte, quizá en el contexto de alguna academia; o que Ángela leyó la obra en Lisboa, cuando los papeles de Félix Machado regresaron a su tierra natal después de su muerte. Con todo, sobre lo que no hay ningún tipo de duda es que Ángela de Acevedo tuvo que leer la *Tercera parte de Guzmán de Alfarache* antes de escribir *El muerto disimulado*, obra que fechamos en 1682.

De Ángela de Acevedo tan solo conservamos tres comedias: *El muerto disimulado*, *La Margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* y *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*.

2.4.- LEONOR DE LA CUEVA Y SILVA, POETA MEDINENSE

Leonor de la Cueva y Silva nació en Medina del Campo. Sus padres fueron don Agustín de la Rúa y doña Leonor de Silva, hidalgos de Medina.³⁹ Tuvo, como mínimo, cuatro hermanos: el capitán Antonio de la Cueva y Silva; Jerónimo de la Rúa, canónigo de Medina; Juan de la Rúa, teniente de Asistente de Sevilla, y María Jacinta de la Cueva. Además de estos datos, Serrano y Sanz [1903: I, 300-301] señala que Leonor debió morir después de 1650. No obstante, como ya apuntó Felicidad González Santamera [2000: 55], la fecha de su fallecimiento fue posterior a 1689, pues publicó un soneto a la muerte de la reina M^a Luisa de Orleans. Y, efectivamente, gracias a los descubrimientos de Sharon D. Voros, ahora sabemos que Leonor de la Cueva nació en 1611 y murió en 1705, en Medina del Campo, localidad donde parece que residió durante toda su vida.⁴⁰

³⁹ De la Barrera [1860: 121] se equivocó al considerar que nuestra autora era hija de Francisco de la Cueva, en realidad su tío. Leonor de la Rúa y Silva, como ocurre con algunos de sus hermanos, toma el apellido de su tío, de ahí la confusión.

⁴⁰ "Leonor, baptized on November 5, 1611, and dead by March 23, 1705, produced a will in her own hand, the only document I have been able to locate signed by her as Leonor de la Rúa Cueva y Silva, which confirms that the unsigned manuscript of her only extant play, MS 17.234, is indeed of her authorship (Protocolos notariales, no. 6788, AHPV)" [Voros, 2006: 37]. Asimismo, Voros, en una nota al final del estudio, menciona que encontró la partida bautismal en el Libro 4 de bautismo de

Respecto a su obra, además del referido soneto, también escribió otro a la muerte de la reina doña Isabel de Borbón, primera esposa de Felipe IV, publicado en *Pompa funeral, Honras y Exequias en la muerte de la muy alta y Católica Señora Doña Isabel de Borbón...* en Madrid, por Diego Díaz de la Carrera, 1645. Asimismo, se conserva un manuscrito familiar –iniciado en 1592– en el que se recogen poemas de Francisco de la Cueva y algunas composiciones autógrafas de Leonor [Serrano, 1903: I, 329]. Por último, también nos ha llegado una única comedia de esta autora, *La firmeza en el ausencia*, conservada en manuscrito autógrafo.

San Antolín, Medina del Campo, y el certificado de defunción en el Libro 2 de difuntos de los mismos archivos parroquiales. Su testamento lo localizó en el Archivo Histórico Provincial de Valladolid, registrado bajo el nombre del escribano Alejandro de Rivera.

HISTORIA DE LOS TEXTOS (CORPUS DRAMÁTICO)

De las cuatro dramaturgas, conservamos un total de siete comedias que, a pesar de las vicisitudes de la taxonomía –cuestión en la que no entraremos en este estudio–, podemos clasificar en: dos comedias de puro enredo,⁴¹ dos comedias de tesis, una comedia caballeresca, una hagiográfica y una mariana –lo que resulta una gran diversidad de subgéneros dentro de un corpus dramático reducido–.

⁴¹ “Dado que todo el teatro clásico español gira siempre en torno al enredo, cabría hablar de comedias que son «de puro enredo» para distinguir aquellas que se basan en un uso mecánico del mismo, que fundamenta la construcción consciente de la intriga en un juego combinatorio” [Iglesias Feijoo, 1998: 216].

3.1.- LAS COMEDIAS DE ANA CARO

3.1.1.-VALOR, AGRAVIO Y MUJER

Valor, agravio y mujer es una comedia de puro enredo. La acción está protagonizada por Leonor, dama sevillana, que tras ser burlada por don Juan de Córdoba se disfraza de hombre para ir en su busca. Leonor, como Leonardo, llegará hasta Bruselas, donde hallará a su hermano, don Fernando, y al traidor de don Juan, que se ha enamorado de la condesa Estela; pero, gracias a su aspecto varonil, Leonor-Leonardo enamorará a Estela y se dispondrá a vengar su deshonra. Finalmente, tras la anagnórisis, don Juan se arrepentirá, y Leonor volverá a aceptarlo como marido, mientras que don Fernando se desposará con Estela.

De la comedia *Valor, agravio y mujer* conservamos dos manuscritos que se encuentran en la BNE: el primero con letra del siglo XVII (MSS/16620), el segundo con letra del siglo XVIII (MSS/17377); dos sueltas: la primera sin fecha ni lugar de impresión –aunque por la tipografía se deduce que es de la segunda mitad del XVII–, ejemplar que se conserva en la BNE (T/14974(2)); la segunda está publicada en Sevilla por Francisco Leefdael, sin año. De ella hay cuatro copias en la BNE (T/14798/24, T/19625, T/25586 (4), R/25586(4)); otras tres copias en la British Library (11728.i.7.(16.), 11725.ee.8.(2.), 11728.b.93.); dos más en la New York Public Library (NPL pv 538 nº11, NPL pv 792) y otras dos en la Biblioteca

Menéndez Pelayo (32.731, 32.732), la segunda de estas se encuentra incompleta y lleva una nota manuscrita en el encabezamiento; “De la Compañía de Jove. De Ayam^{te}” [Vega, 2001: 1323]

Respecto a las ediciones modernas, Serrano y Sanz fue el primero en publicarla en sus *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas...*, en 1903. Posteriormente, encontramos las tesis de Luisa F. Foley, dedicada exclusivamente a *Valor, agravio y mujer*, publicada en 1977; y, en 1992, la de Lola Luna, dedicada a la vida de la escritora, así como al estudio y edición de todas sus obras, de donde procede la publicación, en 1993, de la comedia *Valor, agravio y mujer* por la editorial Castalia. A esta le siguieron las ediciones de Teresa Scott Soufas, en 1997, y la de María José Berlanga Delgado, en 1998. En 2008, Linkgua publica una edición sin aparato crítico. La más reciente, de 2009, es la que llevó a cabo Bárbara López-Mayhew.⁴²

En cuanto a la datación de *Valor, agravio y mujer*, Lola Luna [1992: 269-270] observó diferentes referencias en la comedia a *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina.⁴³ Ya no solo en cuanto a su

⁴² Para las referencias completas de todas fuentes citadas en este capítulo, véase la recopilación bibliográfica final.

⁴³ Además de estas referencias, Lola Luna ya observó la intertextualidad constante en la obra, en la que se cita unas décimas atribuidas a Juan de Salinas (vv. 1763-1782), se hace referencia a un conocido romance “Mira Nero de Tarpeya/ a Roma

argumento –una dama, burlada en Sevilla por un don Juan, va en su busca para vengarse–, sino, también, en la siguiente referencia textual:

ESTELA: ¿Quién fue, dime,
una Leonor que hablaba
don Juan en Sevilla?

TOMILLO: ¿Quién?
¡Ah, sí! ¡Ah!, sí, no me acordaba:
Norilla la Cantonera,
que vivía en Cantarranas
de resellar cuartos falsos.

(vv. 1980-1986)⁴⁴

Mención al barrio de Cantarranas que también se encuentra en la comedia de Tirso:

D. JUAN: ¿El barrio de Cantarranas
tiene buena población?

MOTA: Ranas las más de ellas son.

D. JUAN: ¿Y viven las dos hermanas?

MOTA: Y la mona de Tolú
de su madre Celestina
que les enseña dotrina.

D. JUAN: ¡Oh, vieja de Bercebú!
¿Cómo la mayor está?

MOTA: Blanca, sin blanca ninguna.

como se ardía” (vv. 2448-2449) de la *Celestina*, se mencionan pasajes cervantinos (vv. 131-136) y se aprecian lo que Luna llama “ecos calderonianos” [Luna, 1993b: 16]

⁴⁴ Cito por la edición de Lola Luna, 1993.

Tiene un santo a quien ayuna.
D. JUAN: ¿Ahora en vigiliass da?
MOTA: Es firme y santa mujer.
D. JUAN: ¿Y esotra?
MOTA: Mejor principio
tiene; no desecha ripio.
(vv. 1233-1247)

En la comedia de Ana Caro se habla de una “cantonera” del barrio de Cantarranas y en la de Tirso de “las dos hermanas” prostitutas del mismo lugar. En principio, se podría pensar que es una simple coincidencia, pero no se tiene constancia de que la calle sevillana fuera especialmente un lugar donde frecuentase la prostitución, como, por ejemplo, sí lo era la calle Candilejo, que también se menciona en la comedia tirsiana.⁴⁵ [*Diccionario histórico de las calles de Sevilla*, 1993, vol. I: (Gravina) 409; (Candilejo) 177].

⁴⁵ La calle Cantarrana de Sevilla (actual calle Gravina) solo era característica por estar situada en un lugar pantanoso y por ser una de las calles más afectadas cuando sucedían inundaciones. La referencia a “las dos hermanas” de la comedia tirsiana (v. 1237) nos hizo pensar que en la calle sevillana existiera un convento de religiosas, pero no hemos hallado ninguna referencia que confirmara nuestra primera hipótesis. No obstante, en la calle Cantarranas de Madrid se funda un monasterio de monjas Descalzas de la Santísima Trinidad en 1612, en cuya iglesia o capilla fueron enterrados los restos de Cervantes en 1616. [Menéndez Pidal, 1921: 97-98] ¿Podría ser que Tirso realizara un doble juego con la referencia espacial a Cantarranas? Para el público sevillano: humedal lleno de ranas; mientras que para el público madrileño se estaría refiriendo a un lugar conocido por la reciente fundación de un monasterio. Por otra parte, Cervantes en *La entretenida* (1615) también menciona a una “beata de Cantarranas” (v. 2256) refiriéndose a la calle madrileña.

Por tanto, más que una coincidencia, parece una clara alusión a *El burlador de Sevilla*.

En su edición, Lola Luna señala otras referencias a la comedia de Tirso, como es el paralelismo que guarda Tomillo con Catalinón, en cuanto a las advertencias que le dirige a su señor y el reproche de su mal comportamiento con las damas a las que han burlado: “Sobre que es fuerza que pagues/ sacrilegio tan enorme,/ como fue dejar a un ángel” (vv. 115-117), dice Tomillo.

Asimismo, otros detalles no apreciados por Lola Luna, pero que también a través de ellos se observa la influencia del don Juan Tenorio en la configuración del personaje ideado por Caro, son, por una parte, el hecho de que el don Juan de Ana Caro sufra un destierro –aunque no de Sevilla, sino de Madrid–, precisamente, por ciertos “sucesos amorosos” (v. 295) que, además, ocurrieron antes de conocer a Leonor. De ello se infiere que, como el Tenorio, don Juan va dejando una estela de damas burladas allá por donde pasa. Y que, también, comparte su carácter errante pues de Córdoba pasa a Madrid, de Madrid a Sevilla, después viaja a Lisboa, Francia e Inglaterra, hasta llegar a Bruselas.

Por otra parte, el comportamiento del don Juan de *Valor, agravio y mujer* a la hora de burlar es exacto al del personaje tirsiano, pues, como él mismo explica, abandona a Leonor una vez que la ha gozado, sin tan siquiera despedirse de ella:

Cansado y arrepentido
la dejé, y seguí la fuerza,
si de mi fortuna no,
de mis mudables estrellas.
Sin despedirme ni hablarla,
con resolución grosera,
pasé a Lisboa, corrido
de la mudable influencia
que me obligó a despreciarla.

(vv. 402-410)

Sin embargo, observamos que la dramaturga, a diferencia de Tirso, ha decidido dotar a su personaje de ciertos remordimientos, pues se muestra avergonzado por lo que él considera su “mudable estrella”, es decir, por su naturaleza promiscua.

Según Luna, las diferentes referencias a *El burlador de Sevilla* indican que la composición de *Valor, agravio y mujer* fue posterior a 1630, año en que se publica por primera vez la mencionada comedia tirsiana en *Doze comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores. Segunda Parte* [Luna, 1992: 270].⁴⁶ Y, aunque pudiéramos pensar que Ana Caro pudo ver representada la comedia de Tirso en Sevilla, por la compañía de Roque de Figueroa, hacia 1626 [Ferrer,

⁴⁶ Beatriz Cortez cree que por la intertextualidad que hay entre esta obra y *El burlador de Sevilla* y *La vida es sueño* (representada antes de 1630 y publicada en 1636), “puede deducirse que *Valor, agravio y mujer* fue escrita por esas fechas, durante ese momento cumbre del travestismo en el teatro del Siglo de Oro” [Cortez, 1998: 373].

2008: “Figuroa, Roque de”] o incluso antes –pues si Tirso compuso la comedia hacia 1615, [Navarro, 2003] esta no tardaría diez años en llevarse a las tablas, a pesar de que la primera noticia que poseemos de su representación esté datada en 1625, por la compañía de Pedro Osorio, en Nápoles [Ferrer, 2008: “Osorio, Pedro (de)”]–;⁴⁷ el hecho de encontrar varias huellas de *La dama duende* de Calderón, comedia escrita y representada en 1629,⁴⁸ nos lleva a deducir, de forma lógica, que Caro –como bien apuntó Lola Luna– debió leer hacia 1630 *El burlador de Sevilla*.

Por tanto, como término *a quo* debe considerarse la fecha de 1630. Y, según la referencia intertextual hallada en la comedia por Luna de unas décimas de Juan de Salinas –en los versos 1763-1782– el término *ad quem* sería la fecha de muerte del autor: 1643 [Luna, 1992: 270].⁴⁹

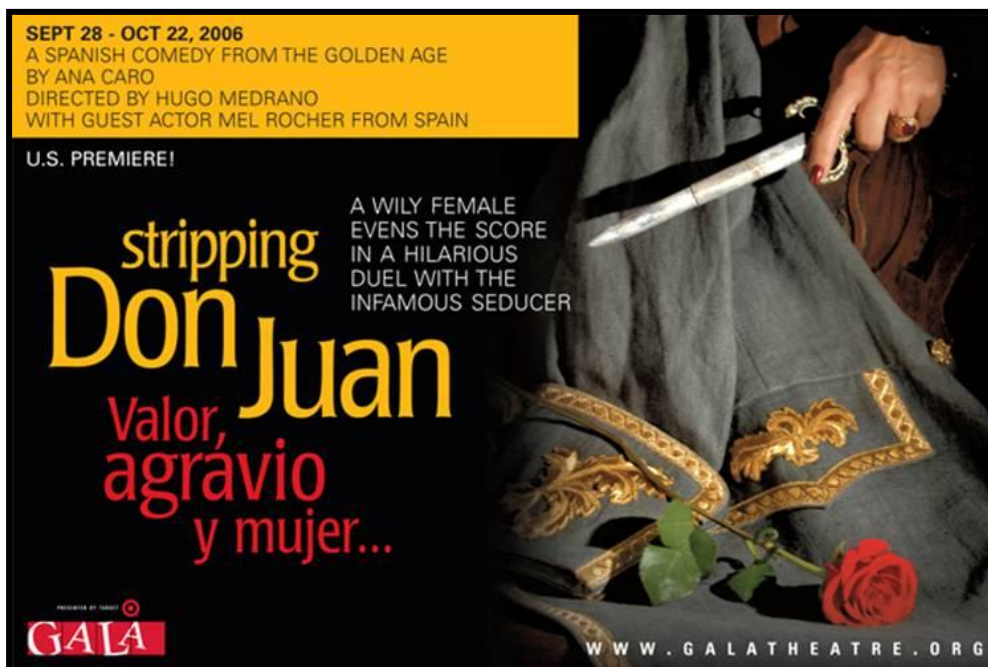
⁴⁷ Lola Luna, asimismo, tuvo en cuenta esta posibilidad al comentar que también “cabría suponer referencias ‘de oídas’ durante una de las representaciones teatrales de la obra, anteriores a la impresión (en 1626, 1627 y 1629 la compañía de Roque Figuroa representó en Sevilla *El burlador*)” [Luna, 1993b: 17].

⁴⁸ La dramaturga se inspiró en ciertas escenas de la comedia calderoniana para los criados de *Valor, agravio y mujer*. Asunto que trataremos en el quinto capítulo, en la sección “Los criados al servicio del mensaje antimisógino en *Valor, agravio y mujer*”. Concretamente, véanse las notas 296 y 300.

⁴⁹ María José Delgado propone el período comprendido entre 1609-1620 para la composición de *Valor, agravio y mujer*, sin aclarar los motivos que la llevan a esta suposición. [Delgado, 1998: 28]; aunque suponemos que llega a esta conclusión por la referencia en la comedia a las “treguas de las guerras con Holanda” (vv. 417-418), que coinciden con el período propuesto por la estudiosa.

No se tienen constancia de que *Valor, agravio y mujer* se representase durante el siglo XVII. La primera noticia que hemos encontrado de su puesta en escena es la que realizó el Teatro Hispano GALA (Grupo de Artistas Latinoamericanos), un Centro Nacional para las Artes Escénicas Latinas, ubicado en Washington (EE.UU.), que lleva más de treinta y cuatro años cumpliendo con el objetivo de promover la cultura y las artes latinas. GALA representó en la sala Tívoli de Washington DC.,⁵⁰ del 28 de septiembre al 22 de octubre del 2006, el montaje titulado *Valor, agravio y mujer. Stripping Don Juan*, en español con subtítulos en inglés.

A continuación adjuntamos el cartel y la ficha técnico-artística de la obra:



⁵⁰ La dirección completa del teatro es 3333 14th Street N.W. Washington, D.C.

Traducción al inglés de Amy Williamson

Productor: Abel López

Director: Hugo Medrano

Regidora de escena: Mariana Osorio

Diseñadores: Elizabeth Jenkins McFadden (Escenografía), Ayun Fedorcha (Iluminación), Martin Schnellinger (Vestuario), Neil McFadden (Sonido), Lourdes E. Elías (Coreografía), Brenden McDougal (Utilería), Monalisa Arias (Coreografía de combate), Laura Quiroga (Asistente de dirección), Ruth Rowe (Instructora de tiro con arco).

Elenco: Mel Rocher (Don Juan de Córdoba), Andrés Talero (Tomillo), Cynthia Benjamin (Estela), Julieta Maroni (Lisarda), Carlos del Valle (Don Fernando de Ribera), Alejandro Arce (Finio), Timothy Andrés Pabon (Ludovico, Prince of Pinoy), Gabriela Fernandez-Coffey (Doña Leonor), Luis Simón (Ribete), Lucrecia Basualdo (Flora).

Equipo de producción: Brendon Vierra (Director técnico), Alida Yath (Jefa de sala), Zafra Whitcomb, Jeffrey Quackenbush y William Carlton (Construcción de escenografía), Ted Madison, Nathan Devonshyre y Courtney Ischinger (Electricistas), Mariana Osorio (Operadora de luces), Mel Bratz (Pintura escénica), Gerald Browning (Pintor en cargo), H. Elizabeth Romslow (Asistente del diseñador de vestuario), Alejandro Gutierrez-Pons (Subtítulos), Daniel Cima (Fotógrafo), Nestor Cortesi (Videografía), Claudia Smith, Watermark Design Office (Diseño gráfico y de página web), Christopher Shell (Programa de mano).

Además de este montaje, tenemos noticia de que, en ocasión del simposio “Early Modern Spanish Theater: Text and Performance”, celebrado en la Vanderbilt University del 2 al 4 de abril de 2012, se representó la última escena de *Valor agravio y mujer*. La breve interpretación –su duración fue de unos diez minutos– tuvo lugar el día 4 a las 15.00 h., Rosie Seagraves fue la

encargada de dirigir a los alumnos de posgrado del Departamento de español y portugués, que se convirtieron en actores para esta ocasión.⁵¹

3.1.2.- EL CONDE PARTINUPLÉS

El conde Partinuplés es una comedia caballeresca; estrictamente se trata de la dramatización, en clave paródica, de la versión castellana del romance francés homónimo, *Partonopeo de Blois*.⁵²

⁵¹ Se puede ver el vídeo completo de la actuación en: <<http://news.vanderbilt.edu/2012/04/early-modern-spanish-theater-ana-caros-valor-agravio-y-mujer/>>

Esta, a pesar de no ser una representación profesional, es una muestra del interés suscitado por la dramaturgia española áurea de autoría femenina, especialmente entre estudiosos anglosajones, muy influidos por la tradición de los estudios de género. Por ello hemos considerado oportuno mencionarla.

⁵² La fecha de composición del original francés es cercana a 1170, mientras que la primera edición conocida de la versión española fue impresa en 1499, en Sevilla [Bermejo, 2011: 7-18 y 87-96]. Sobre las reescrituras teatrales de temática caballeresca en el siglo XVII, véase Demattè, 2004. Estudio en el que la autora reconoce cinco actitudes de los dramaturgos auriseculares a la hora de enfrentarse a la adaptación para las tablas. La comedia de Ana Caro pertenecería a la primera tipología: “obras que conservan una estrecha relación con el hipotexto caballeresco a partir del título, destinado a resaltar en los carteles que anunciaban las representaciones o bien en las fachadas de los teatros, sugiriendo al público nombres de aventuras y personajes conocidos, si no por una lectura directa, seguramente de oídas” [184]; aunque el tratamiento que recibe el personaje de Partinuplés se ajusta a la cuarta posibilidad que propone Demattè, la de la parodia o reescritura burlesca [185].

Su argumento, con significativas modificaciones respecto al texto original, gira en torno a Rosaura, emperatriz de Constantinopla, y cómo esta es obligada a elegir marido. De ahí que Rosaura se sirva de sus artes mágicas para observar desde la distancia a sus pretendientes. De entre todos elegirá al heredero de Francia, el conde Partinuplés.

No obstante, para asegurarse de su elección, la emperatriz le hará pasar una dura prueba. Gracias a la magia lo llevará ocultamente a su castillo, sin que él, en ningún momento, la vea. Cada noche la emperatriz gozará de él, pero siempre su identidad permanecerá invisible para el conde. Y, precisamente, la única condición que le impone a Partinuplés para continuar con sus encuentros es que nunca intente averiguar quién es, pues de hacerlo no solo la perdería, sino que con ello firmaría su sentencia de muerte. A pesar de las advertencias, el conde termina por romper su promesa, por lo que se ve obligado a huir de la ira de la emperatriz.

Finalmente, por intermediación de Aldora, prima de la protagonista en la comedia, Partinuplés participará en un torneo en el que se disputa la mano de la dama. El conde vence a los demás pretendientes, convirtiéndose así en el esposo de la emperatriz y, por tanto, en el nuevo emperador de Constantinopla.

El conde Partinuplés se publica en 1653, en el *Laurel de Comedias. Cuarta parte de diferentes autores*. Además, se conserva

en dos manuscritos del siglo XVIII, en la BNE (MSS/17189, MSS/16775). Posteriormente, en 1859, Mesonero Romanos recoge la comedia de Caro en el segundo volumen de *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*. A esta les sigue la edición de Lola Luna, en 1993, para Edition Reichenberger; la de Teresa Scott Soufas, en 1997, dentro del volumen *Women's Acts Plays by Women Dramatist of Spain Golden Age*; de 1998, la edición llevada a cabo por María José Berlanga Delgado en un volumen donde recoge las dos comedias de la dramaturga, y, la más reciente, de 2004, de Linkgua.

No tenemos noticias de representaciones de esta obra, a pesar de la fama que supuestamente llegó a alcanzar, tal y como se atestigua en un diálogo de *La corsaria catalana* de Matos Frago:so:

LEÓN: ¿Qué comedias traes?

AUTOR: Famosas

de las plumas milagrosas
de España, si escuchar quieres
los títulos, estos son

[...]

La bizarra Armesinda, que es
del ingenioso Cervantes;

Los dos confusos amantes;

El conde Partinuplés;

[254]

En cuanto a su fecha de composición, no poseemos datos que nos permitan situarla en un período concreto. No obstante, Lola Luna [1993a: 10] apunta que, dado que por norma general transcurrían varios años desde la representación de una obra hasta su publicación, la comedia de Caro podría haberse llevado a las tablas durante los años finales de la tercera década o los iniciales de la cuarta del siglo XVII. Desde luego, la referencia en la obra de Matos Fragoso *La corsaria catalana*, que se publica en 1673, en la *Parte 39 de comedias nuevas*, no nos aporta ninguna pista al respecto.

María José Delgado, por su parte, sitúa la fecha de composición de *El conde Partinuplés* entre 1610 y 1621, pues para la estudiosa, esta comedia “puede leerse como una alegoría en un momento significativo en el reinado de Felipe III” en la que “Rosaura corresponderá a Felipe III y Aldora al duque de Lerma” [Delgado, 1998: 154]. Entre otros paralelismos, según Delgado [1998: 153-159], “Rosaura necesita casarse para mantener la estabilidad política; por otra parte, Felipe III tiene que elegir princesa con cuyo matrimonio se espera estabilizar los problemas diplomáticos” con Francia e Inglaterra. Si bien algunos pasajes sí podrían dar lugar a una interpretación en clave política, otros, aducidos por María José Delgado, no son más que meras traslaciones de la novela o, como ocurre con el feliz desenlace, convenciones dramáticas de la

comedia nueva, que la especialista intenta acomodar a su teoría sin demasiado acierto.⁵³

⁵³ Esto ocurre, por ejemplo, al afirmar que “Aldora no quiere contraer matrimonio y aunque elige a Partinuplés, sabe que será la causa de su perdición [...] sirviendo de advertencia al príncipe Felipe IV frente al arreglo matrimonial con la princesa francesa [Isabel de Borbón]”. [157] En primer lugar, Delgado confunde a Rosaura con Aldora, pues es la primera –la emperatriz– quien debe contraer matrimonio. En segundo lugar, su tesis sostiene que Rosaura es alter ego de Felipe III, mientras que en esta ocasión pasa a serlo de Felipe IV. Además, después de identificar a Aldora con el duque de Lerma, dice del personaje que, “como buena confidente, Aldora alaga, sugiere, informa y apoya las decisiones que ha de tomar su reina” [157], para después contradecirse al afirmar que “La sutil advertencia de Ana Caro al príncipe heredero parece anunciarle precaución ante un futuro gobierno dirigido por asesores egoístas, desconfiados y maquinadores lo cual sólo causará la desgracia del país” [158]. Además, como el desenlace de la comedia termina con las felices uniones entre los personajes –cosa que no favorece la teoría de Delgado–, inmediatamente intenta justificarlo de la siguiente forma: “Pero, los ejemplos ficticios con referencias a la realidad histórica aunque sean criticados, muestran cierta aceptación, por parte de Ana Caro, a las decisiones del duque de Lerma. Aldora, como alegoría del duque de Lerma contrae matrimonio con Eduardo: sabio, ingenioso, discreto, “estudioso y divertido” (v. 347). Suponía una ventaja para todo dramaturgo importante en esta época presentar una imagen favorable del rey y su privado, puesto que generalmente, favores políticos eran otorgados a aquellos escritores que satisfacían a los ministros del rey” [158].

3.2.- LA TRAICIÓN EN LA AMISTAD DE MARÍA DE ZAYAS

La traición en la amistad es la única pieza dramática que conservamos de doña María de Zayas, quizás sea la única que escribió.

Su argumento se centra en la alianza formada por tres damas: Marcia, Belisa y Laura, quienes se unirán para, primeramente, vengarse de Fenisa, mujer libertina que coquetea y enamora a todos los hombres y, en segundo lugar, para reparar el honor de Laura, dama que ha sido burlada por Liseo, galán que en el tiempo de la comedia pretende casarse con Marcia al tiempo que goza a Fenisa.

Esta es la trama principal de la comedia, con cuyo desenlace se restablece el orden social mediante una traza ingeniada por Marcia. La obra concluye con la unión de los diferentes personajes bajo promesa de matrimonio, salvo Fenisa, que se verá despreciada por todos a causa de sus traiciones e infidelidades; y Liseo que, aunque quedará unido a Laura, lo hará por obligación. De este modo, se crea un desenlace moral, con el que se premia a los personajes virtuosos y se castiga a los deshonestos.

Precisamente, por la clara moralidad que se refleja a lo largo de la pieza, así como por la falta de acción, consideramos que *La*

traición en la amistad es una comedia de tesis y no, como la mayoría de la crítica ha señalado, una comedia de enredo, pues no lo hay.⁵⁴

De la obra solo se conserva un manuscrito autógrafo en la BNE (Res/ 173). A partir de él se han realizado todas las ediciones modernas. La primera, la de Serrano y Sanz en el segundo volumen de sus *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas...*, en 1905. Le sigue la edición de Alessandra Melloni, de 1983. En 1994, la ADE publicará una edición realizada conjuntamente por Felicidad González Santamera y Fernando Doménech. Tras esta, en 1997, Teresa Scott Soufas la recoge en su volumen *Women's Acts. Plays by Women Dramatist of Spain's Golden Age*. En 1999, Valerie Hegstrom la publica en una edición bilingüe española-inglesa, cuya traducción al inglés corre a cargo de Catherine Larson. En 2003 encontramos la edición de Bárbara López-Mayhew. En 2004 Linkgua publica la obra (sin aparato crítico) y en 2006 aparece la edición de Michael J. McGrath, que publica al año siguiente una segunda.

Respecto a su datación, no existe unanimidad. Alessandra Melloni propone el período comprendido entre 1618-1620 como fecha aproximada de su composición. Los argumentos en que apoya su tesis son los siguientes: en primer lugar, la investigadora italiana

⁵⁴ Ya Teresa Ferrer Valls [1998: 13] considera *La traición en la amistad* de Zayas y *La firmeza en el ausencia* de Leonor de la Cueva comedias "morales" o de tesis.

sostiene que *La traición en la amistad* es “la comedia de excelentes coplas” que menciona Pérez de Montalbán en *Para todos*:

Dando naturalmente per scontato che Montalbán si riferisca alla *TraiAm* [*La traición en la amistad*], e non ad altre opere teatrali della scrittrice non pervenuteci, questa è quindi certamente anteriore al 1632, anno di pubblicazione del *Para todos* [Melloni, 1983: 8].

Y, en segundo lugar, observa que la comedia posee un número elevado de versos sueltos: “Sono 394 su un totale di 2914, cioè il 13,52%” [Melloni, 1983: 8, n. 15], circunstancia que la lleva a establecer el año 1620 como fecha límite de su escritura, pues “i *sueltos* spessegiano nel teatro del Seicento fino alla prima decade del secolo, per poi diminuire e scomparire quasi totalmente dopo il 1620” [Melloni, 1983: 8]. Asimismo, aunque no llega a justificar razonablemente el límite inicial de 1618, deducimos que elige este año por ser una fecha próxima a su supuesto regreso de Nápoles (1616).

Por otra parte, Susan Paun de García [1988: 378] refuta los anteriores argumentos de Melloni al proponer una fecha cercana al año 1630. Según su opinión, la referencia en *Para todos* demuestra que la fecha de conclusión de *La traición en la amistad* era anterior, aunque próxima, a 1632. Además, en cuanto al criterio de versificación, Paun mantiene que la comedia de doña María presenta una cantidad numerosa de romances (52,2%), hecho que

concuerta con la tendencia de Lope de Vega entre 1630-1635. No obstante, como ella misma se encarga de apuntar, encontramos una cantidad de quintillas y tercetos comparables a los porcentajes de Lope (5%-10%) utilizados entre 1588 y 1635, lo que no nos ayuda a fijar una fecha probable.

Igualmente, Doménech y González Santamera [1994: 35] coinciden con Paun de García al fechar *La traición en la amistad* alrededor del año 1630. Para ello se fundan en el ya mencionado texto de Pérez de Montalbán y en una referencia histórica hallada en la comedia, que se encuentra en el v. 36, en la segunda intervención del personaje de Marcia:

y mientras mi padre asiste,
como ves, en Lombardía,
en esta guerra de amor
he de emplearme atrevida.

(vv. 35-38)⁵⁵

Doménech y González Santamera [1994: 49, n. al v. 36] afirman que “si se acepta que la comedia está escrita hacia 1630, el padre de Marcia estaría sirviendo en la Guerra de Sucesión de Mantua (1628-1630)”.⁵⁶ Ahora bien, al tomar esta referencia histórica, debemos

⁵⁵ Cito por la edición de Soufas [1997].

⁵⁶ Teresa S. Soufas [1997a: 274], aduciendo los mismos argumentos de Doménech y González Santamera, sitúa la composición de la comedia entre el período 1628-1632: “The citation of such historical event helps narrow the

tener presente que Lombardía fue una importante zona de reclutamiento militar para España durante todo el siglo XVII. De considerable situación geoestratégica, llegó a conformarse como uno de los extremos del denominado “Camino español”. Por tanto, no necesariamente esta mención debe relacionarse con la guerra de Mantua, pues también puede hacer referencia a otros enfrentamientos en los que intervino la milicia española afincada en Lombardía. Entre ellos encontramos el que inició el duque de Saboya en 1609 al expulsar a las tropas españolas de sus dominios –siendo su intención anexionarse los territorios españoles del norte de Italia–, hecho que en 1613 derivó en una guerra entre Saboya y España –Lombardía–, finalizada en 1615 con la firma de la Paz de Astis [Parker, 1972-1986: 109-110] [Linde, 2005: 111-116].

Así pues, ¿Zayas pudo referirse a esta guerra? Considerando que en 1615 doña María contaría con unos 25 años y teniendo en cuenta la hipótesis que sitúa a nuestra dramaturga junto a su padre en Nápoles de 1610 a 1616, sin duda alguna podemos afirmar que estaría al corriente de esta guerra. Recordemos que su padre se encontraba al servicio del Conde de Lemos, virrey de Nápoles, quien, frente a la ofensiva del duque de Saboya, participó

possibilities for dates of composition, for with this reference and Pérez de Montalban’s 1632 praise of the play, it is reasonable to date the drama between the years 1628 and 1632”.

activamente con el envío de sus escuadras en defensa de Milán [Linde, 2005: 114-115].⁵⁷

Por otra parte, –retomando algunos datos biográficos de Zayas–, sabemos que en 1617 se encontraba en la corte –de donde no se ausentó hasta, como mínimo, 1637– y que participó en la Academia de Madrid, dirigida por Mendoza (1623-1637), y muy posiblemente en la academia de Sebastián Francisco de Medrano (1617-1622). Según esto, ¿Zayas pudo escribir su comedia para alguna de estas academias?⁵⁸ Un hecho que podría indicarnos que

⁵⁷ Yolanda Gamboa Tusquets [2009: 164] afirma que Zayas se inspira en Nápoles “para sus novelas y también para su más temprana obra, la obra teatral de La traición en la amistad, que probablemente fuera representada en el teatro del palacio de Nápoles, y cuya composición yo fecharía a finales de 1620, no sólo por su ingenuidad y falta de desarrollo temático que encontramos en obras posteriores, sino por coincidir con las fechas del nombramiento del Conde de Lemos como virrey de Nápoles”. Como realmente nada se sabe de la composición de la comedia, podríamos aceptar la hipótesis de Gamboa y suponer que Zayas escribió su comedia en Nápoles, quizá para la Academia de los ociosos –como añadirá en su estudio de 2011–. No obstante, los argumentos que aporta Gamboa no tienen fundamento, pues no hay referencia alguna a Nápoles en la comedia y, por otra parte, lo que ella llama “ingenuidad y falta de desarrollo temático” se debe a que, como ya he mencionado, no estamos frente a una típica comedia de enredo, sino que esta es una comedia de tesis.

⁵⁸ Medrano “levantó en su casa un teatro, y compuso para él comedias, que eran representadas por académicos y muy discretas damas” [Fernández-Guerra, 1871: 365]. En la academia de Mendoza “también se representaban en ocasiones especiales comedias, pues Pantaleón [miembro y promotor de la academia] escribió una loa que había precedido a una «comedia que se hizo en la Academia de Madrid por las Carnestolendas»” [King, 1963: 60-61, cita de *Obras de*

así fue es que, a pesar de que desconocemos si *La traición en la amistad* llegó a representarse, esta parece estar ideada para escenificarse en un salón privado. José A. Rodríguez Garrido, tras analizar las referencias intertextuales de la comedia, opina que “seguramente no fue pensada para la representación pública, sino privada, ante un grupo selecto de espectadores (¿Lope y Pérez de Montalbán entre ellos?)” [Rodríguez Garrido, 1997: 367].⁵⁹ A lo que añadimos: ¿pudo ser pensada para escenificarse en la casa de Francisco de Mendoza o en la de Medrano?⁶⁰ Asimismo, Rodríguez Garrido [1997: 368, n. 3] explica que:

Un indicador para creerlo así podría ser la libertad de las bromas del gracioso en la primera jornada, quien entre otras cosas, se declara nieto de un cura que “en lo que tocaba al sexto/ curaba muy bien su gusto” [vv. 559-560]. Tales declaraciones quizás hubieran

Anastasio Pantaleón de Ribera ed. Rafael de Balbín Lucas, Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, Madrid, 1944, II, pp. 147-148]

⁵⁹ Susan Paun [1988: 390] ya apunta esta idea: “Es posible que Zayas hubiese hecho circular el manuscrito entre sus amigos literarios, quizás en una academia. Aunque la poesía era el género más leído y más comentado, como el drama se consideraba una extensión del verso, solía comentarse también en las reuniones de aquellos grupos”.

⁶⁰ Algunos de los miembros de la academia de Medrano fueron: Lope de Vega, Alarcón, Tirso, Pérez de Montalbán, Quevedo, Castillo Solórzano y Góngora, entre otros. [King, 1963: 51] ¿Pudo saber Pérez de Montalbán de la comedia de Zayas en el contexto de esta academia?

encontrado impedimento en el censor de comedias, que a partir de 1608 debía dar su autorización para toda representación pública.⁶¹

En cuanto a las palabras de Pérez de Montalbán en *Para todos*: “tiene acabada una comedia de excelentes coplas”, no tienen por qué llevarnos a pensar que la fecha de composición de *La traición en la amistad* es cercana a la publicación de *Para todos*, pues simplemente da noticia de que Zayas escribió una comedia – ¿quizá porque solo era conocida por unos pocos literatos?–. Asimismo, el uso de la perífrasis verbal formada por ‘tener’ + participio, que posee un valor perfectivo –es decir, que indica que una acción ha sido totalmente acabada–, simplemente describe un hecho que ha resultado de una acción anterior, sin que sepamos si esta fue más o menos cercana al momento de la escritura.

Según Fernando Doménech, “*La traición en la amistad* se basa en una concepción del amor entre damas y galanes, en que se intenta engañar al otro sexo para disfrutar de cuantos más amantes mejor” [2003: 1248]. Y más adelante añade:

⁶¹ En los reglamentos de teatros de 1608 se lee: “Que dos dias antes que ayan de representar la comedia, cantar, o entremes, lo lleuen al señor del Consejo, para que lo manden ver, y examinar, y hasta que les aya dado licencia, no lo den a los compañeros a estudiar, pena de 20 ducados, y demas castigo” [*Apud.* Díez Borque, 2002: 26]. Para el tema de la comicidad y la censura en el Siglo de Oro, véase el artículo de Anthony J. Close, 2004.

Esta concepción, se acerca al libertinaje, aunque en general se mantiene en los límites del decoro y no pasa de ser galantería múltiple, es la típica de las comedias de esta década, y aparece en *Mañanas de abril y mayo*, de Calderón, en *Abre el ojo*, de Rojas Zorrilla y en *El amor al uso* de Solís, quien en esta comedia define el tipo de relaciones amorosas que estamos comentando. Todo, pues, hace suponer que estamos ante una comedia escrita por María de Zayas en los años alrededor de 1630, siguiendo el estilo y la temática de las que triunfaban en aquel momento.

Con estas palabras, entendemos que Doménech se refiere a los personajes de Liseo y Fenisa. Y, si bien la actitud del galán es comparable con la que mantienen algunos de los protagonistas de las mencionadas comedias, también encontramos similitudes entre este y el don Juan de *El burlador de Sevilla* de Tirso Molina, obra escrita hacia 1615. Por lo que no termina de resultar convincente la argumentación que utiliza Doménech para datar *La traición en la amistad* hacia 1630.

Además, respecto a Fenisa, Fernando Doménech se equivoca al equiparar su concepción del amor con la que poseen las damas que protagonizan las comedias citadas de Calderón, Rojas y Solís. En primer lugar, Doña Clara de *Mañanas de abril y mayo* de Calderón se caracteriza por su inconstancia; pero, a diferencia de Fenisa, esta se muestra casquivana para poner a prueba a su único enamorado, don Hipólito, como le explica a su criada Inés:

DOÑA CLARA: [...]

¿Qué quisieras, que estuviera
muy firme yo, y muy constante,
sujeta solo a un amante
que mil desaires me hiciera
porque se viera querido?
Eso no; el que he de querer,
con sobresalto ha de ser
mientras que no es mi marido.
Y así, por dárselo hoy
a don Hipólito, quiero
ir al Parque, donde espero,
porque disfrazada voy,
pasear, hablar, reír,
preguntar y responder,
ser vista, en efeto, y ver,
porque no se ha de admitir
el amante más fiel
por el gusto que ha de dar.

INÉS: ¿Pues por qué?

DOÑA CLARA: Por el pesar
que yo le he de dar a él.

(vv. 353- 371)

Sin embargo, el personaje de Zayas dice amar a todos los hombres, y a todos favorecerá sin pedirles nada a cambio. Por ello, Fenisa no es una buscona como, por ejemplo, sí lo es la protagonista homónima de *El anzueto de Fenisa* de Lope de Vega o la doña Clara de *Abrir el ojo* de Rojas Zorrilla.

Y, en segundo lugar, al comparar el personaje de Fenisa con la protagonista de *El amor al uso* –también llamada doña Clara–

observamos que el personaje de Antonio de Solís se caracteriza por tener tres amantes y, en principio, por no amar a ninguno: “Yo no quiero/ a ninguno, que eso, amiga,/ es cosa del otro tiempo“ (vv. 588-590); precisamente todo lo contrario del personaje de Zayas. Además, doña Clara terminará por enamorarse de tan solo uno de sus amantes, de don Gaspar de Toledo.

Tras plantear todas estas cuestiones sobre la datación de la obra, concluimos por desestimar los argumentos que tradicionalmente se han propuesto, pues la referencia a Lombardía que encontramos en la comedia, así como la mención de Pérez de Montalbán, no parecen pruebas suficientes para situar la fecha aproximada en el año 1630 o durante el período 1628-1630. Igualmente es válido presumir que Zayas escribió *La traición en la amistad* tras su supuesto regreso de Nápoles –que coincidiría con el inicio de la academia de Francisco de Medrano– y que pudo concebirla para representarla en un salón privado, quizás en casa de alguno de los regentes académicos: Medrano o Mendoza.

Según esto, Zayas, a la hora de escribir *La traición en la amistad*, bien pudo inspirarse en *Lealtad, amor y amistad* de Sebastián Francisco de Medrano, publicada en 1631, pero que, como el propio autor se encarga de apuntar en la dedicatoria, fue escrita durante su juventud. Por tanto, no es ilógico pensar que Zayas participara en la Academia de Madrid –dirigida por Medrano

de 1617 a 1622—, de la que se sabe con certeza que se representaban comedias, entre ellas *Lealtad, amor y amistad*; que nuestra autora asistiese a su representación en la casa de don Sebastián y que, después, ella escribiera la suya, también para representarse o leerse en dicha academia.⁶² De ahí que, según esta hipótesis, sea muy factible que el período en el que Zayas pudo componer *La traición en la amistad* corresponda con los años de vida de la academia celebrada en casa de Medrano, por lo que la mención a la guerra de Lombardía debe corresponder a la guerra que hubo entre esta región española y Saboya (1613-1615).

Y es que, además, la comedia de Zayas guarda ciertos paralelismos con la de Medrano. En primer lugar, ambas comedias se abren con una escena protagonizada por dos amigos: Marcia y Fenisa en la de Zayas, y Lisardo y Jacinto en la de Medrano. En la primera, Marcia le explicará a Fenisa cómo se ha enamorado de Liseo; en la segunda, la escena comienza con Jacinto entristecido y con Lisardo feliz. Este último le confesará a Jacinto que su alegría está provocada por el amor, a lo que Jacinto le responderá lo siguiente:

⁶² Esto explicaría tanto las intervenciones del gracioso que hacen referencia a la liviandad del clero y al deseo sexual de la mujer, pues estas solo podrían darse en una representación privada; como la referencia sobre la comedia de Zayas que se encuentra en el *Para todos* de Pérez de Montalbán, casualmente también miembro de esta academia.

Lástima os tengo.
[...]
Porque su malicia sé
y su traición conocí.
Suele al principio engañar,
tan dulce como cruel,
mas da píldoras de hiel,
al cabo para matar.

[194]

Discurso, este, que nos recuerda al pronunciado por Fenisa:

[...] mas mira,
bella Marcia, que te enredas
sin saber por do caminas.
El laberinto de Creta,
la casa siempre maldita
del malicioso Atalante,
el jardín de Falerina,
no tienen más confusión;
lastima tengo a tu vida.

(vv. 60-67)

Incluso Fenisa, como Lisardo, también admite conocer las consecuencias del amor por propia experiencia: “y no [te] espante que diga/ lo que escuchas, pues amor/ esta ciencia me practica” (vv. 74-76).

No obstante, en la comedia de Medrano, será Jacinto quien acaba explicando la razón de su pena, al relatarle a su amigo que

desde hace tres años pretende a Laura sin éxito. Y, del mismo modo que el lector-espectador advierte que Fenisa se ha enamorado de Liseo, por medio de apartes descubriremos que Lisardo también está enamorado de Laura. Nada más escuchar el nombre de la dama, Lisardo interrumpirá la relación de su amigo:

LISARDO: ¿En quién dijistes?
JACINTO: En Laura.
LISARDO: Pasad Jacinto adelante.
(Aparte)
y dos veces pasaréis,
pues el pecho me pasastes.
[195]

Y, más adelante:

JACINTO: ¡Ay Lisardo! No hay valor
para poder resistir
tan insufrible dolor.
¿Bien a Laura habréis mirado?
LISARDO: *(Aparte)*
Y por mi mal la miré.
[200]

Además, al finalizar la escena, tanto Fenisa como Lisardo expresarán, en forma de monólogo, el conflicto en que se encuentran al tener que elegir entre el amor o la amistad. Lisardo dirá:

¿Quién, sino yo tan desdichado, fuera
que a tan extraña confusión llegara?
¿Y quién de la desdicha imaginara
que de amistad y amor armas hiciera?
Nunca entendí que su rigor me hiriera,
ni que así mis amores malograra;
mas fuera solo yo quien se alabara,
si a mayor placer no se atreviera.
Es mi amigo Jacinto, Laura hermosa;
a él le debo la amistad, amor a ella;
y, entre los dos, el alma no reposa.
Si a Laura dejo, es fuerza el ofendella;
y si a Jacinto ofendo, es fuerte cosa;
y así tendré el morir por buena estrella.

[201]

Mientras que las palabras de Fenisa son las siguientes:

Pierda la vista de Marcia
quien piensa ganar la vista
de la gala de Liseo.
¿Hay más notable desdicha?
¿Soy amiga? Sí. Pues, ¿cómo
pretendo contra mi amiga
tan alevosa traición?
¡Amor, de en medio te quita!
¡Jesús, el alma se abrasa!
¿Dónde, voluntad, caminas
contra Marcia, tras Liseo?
¿No miras que vas perdida?
El amor y la amistad
furiosos golpes se tiran;

cayó el amistad en tierra
y amor victoria apellida;
téngala yo, ciego dios,
en tan dudosa conquista.

(vv. 159-176)

Asimismo, a pesar de que sus argumentos son muy diferentes, estas comedias no solo son similares en sus dos primeras escenas, sino que, además, en la de Medrano también se crea una alianza femenina entre Clorinarda –reina de Escocia– y Laura. Clorinarda tendrá celos de la dama, pues sospecha que el rey la pretende. Laura le confirmará que realmente su esposo la galantea, motivo por el que Lisardo, debido a la fidelidad que le debe a su señor, se ha visto obligado a renunciar a su amor. Circunstancia que, como afirma Laura, les afecta a ambas [262]. De ahí que Clorinarda –del mismo modo que Marcia en *La traición en la amistad*– le asegura a Laura que ingeniará una traza con la que dar fin a sus problemas:

Trazarlo tengo de modo,
que pongas fin a tus males
y yo pueda, en celos tales,
asegurarme del todo.

[264]

Así pues, el propósito de esta traza será doble, no solo caritativa, sino también interesada, tal y como sucede en *La traición en la*

amistad, pues mientras Marcia buscará vengarse de Fenisa, la reina de Escocia intentará salvaguardar su matrimonio.

Como ya hemos adelantado, no hay noticias acerca de la representación de *La traición en la amistad* durante el siglo XVII.⁶³ Pero sí se ha escenificado en varias ocasiones durante las últimas décadas. La primera representación de la que tenemos constancia data del año 1997, llevada a cabo por un grupo de actores de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile. Macarena Baeza de la Fuente [2001: 196-198] da cuenta de ella en su artículo “Dramaturgia femenina en el Barroco español: María de Zayas”. Reproducimos la ficha técnico-artística:

⁶³ No obstante, tenemos documentada la intención de Luis López de Sustaete –no sabemos si llegó a estrenarse– de adaptar teatralmente una de las novelas de Zayas. En el inventario de bienes, que aparece en su testamento, fechado en 1658, consta un “libro de loas y entremeses impreso, dentro del cual hay una previsión del Consejo para representar un libro de la Parte Segunda del Sarao y entretenimiento honesto de María de Zayas” [Ferrer, 2008: López (de) (Sustaete), Luis].

Adaptación: Rocío Mendoza, Macarena Baeza.

Dirección: Rocío Mendoza Pliscoff.

Diseño integral: Alejandra Serey, Ana María Harcha, Gabriela Parra.

Diseño iluminación: Rodrigo Checa.

Selección musical: Sergio Candia.

Asesora flamenco: Fernanda García.

Realización vestuario: Bery de la Fuente, Holanda Reyes, Ana María Vallejos.

Reparto: Macarena Baeza: Marcia; Gabriela Aguilera: Fenisa; Cristián Aldunate: Don Juan; José Luis Aguilera: Liseo; Alfredo Becerra: León; Héctor Briones: Gerardo; Andrea Ubal: Belisa; Gina Carstens: Laura; Cecilia Miranda: Celia; Lilian Vásquez: Lucía.

La segunda puesta en escena se produce en 2003. Tras la traducción al inglés en 1999 de *La traición en la amistad*, por Catherine Larson, los alumnos del Departamento de Teatro de la Oklahoma City University, bajo la dirección de Davis Pasto, estrenan, el 7 de marzo de 2003, *Friendship Betrayed* en el XXVIII Siglo de Oro Drama Festival, en el Chamizal National Memorial Auditorium, el Paso, Tejas (EE.UU.).

La tercera noticia que tenemos de un montaje de *La traición en la amistad* de Zayas es el que llevó a cabo Mariano de Paco, estrenado el 10 de julio de 2003 en el Claustro mudéjar de Chichilla, dentro del VIII Festival de Teatro Clásico de Chinchilla. Espectáculo que también se llevó al XXVI Festival de Teatro Clásico de Almagro, donde se representó del 18 al 20 de julio en el Patio de Fúcares; al Festival de Alcántara, el 11 de agosto; y al Real Coliseo Carlos III de

El Escorial, el 16 de agosto.⁶⁴ A continuación detallamos la ficha técnico-artística:

<p>Dirección y versión: Mariano de Paco Serrano.</p> <p>Producción / coproducción: María Torrente.</p> <p>Adaptación: Mariano de Paco Serrano.</p> <p>Escenografía: Ángel Hernán Sáez.</p> <p>Vestuario: Javier Artiñano.</p> <p>Música: Javier Almela.</p> <p>Iluminación: Pedro Yagüe.</p> <p>Sonido: Javier Almela.</p> <p>Intérpretes: Pedro Mari Sánchez, Pepe Viyuela, Josep María Mestres, Beatriz Segura, María Isasi, Ainhoa Amestoy, Elsa Álvaro, Lina Mira, Esther Sánchez.</p> <p>Duración: 1 hora 45 minutos</p>
--

Por último, sabemos de otra representación en inglés, también basada en la traducción de Larson. Se trata del espectáculo dirigido por Karen Bernman e interpretado por la compañía Washington Women in Theatre, que se estrenó el 5 de octubre de 2006 en Devine Studio Theatre, Georgetown University, en Washington DC.

⁶⁴ Debo agradecer al director Mariano de Paco el que, muy amablemente, me haya facilitado los datos de este montaje. Puede consultarse el texto, así como imágenes del espectáculo en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaAutor.html?Ref=7126>>.

3.3.- LAS COMEDIAS DE ÁNGELA DE ACEVEDO

3.3.1.- *DICHA Y DESDICHA DEL JUEGO Y DEVOCIÓN DE LA VIRGEN*

Esta es una comedia de género híbrido, pues anda a medio camino de la comedia de puro enredo y de la comedia mariana. Su argumento gira en torno a María y Felisardo, dos hermanos huérfanos, muy devotos de la Virgen, de familia noble, aunque pobre. Felisardo ama a Violante y esta le corresponde, pero el padre de la joven, don Nuño, no permite que su única hija se case con un hombre sin dinero.

Por otra parte, frente a la costa de Oporto, Fadrique, un joven indiano acaudalado, conseguirá sobrevivir a un naufragio gracias a la intermediación de la Virgen, tras realizarle el voto de casarse con la mujer más pobre de Oporto, siempre que fuera noble y honrada, si lo libraba de la muerte. Esta será María, pero Nuño le hablará al rico caballero de su hija, hermosa y única heredera, lo que llevará a Fadrique a olvidar su promesa.

Felisardo, enterado de que su amada se iba a desposar con Fadrique, decide jugar a las cartas con el indiano con la intención de ganarle su fortuna. Pero Felisardo no solo perderá dinero, sino también a su hermana María, a quien se apuesta durante la partida. Desesperado, Felisardo huye e invoca al demonio. Este aparecerá y, tras hacerle renegar de Dios, se lo llevará volando. En ese momento

el joven pedirá auxilio a la Virgen, que bajará del cielo para perdonarle y arrebatárselo al Demonio.

Mientras tanto, Fadrique irá en busca de María con la intención de cobrarse su ganancia, y la encontrará dormida junto a una imagen de la Virgen. En esta escena, la Madre de Dios intervendrá a través del sueño de la joven para disuadir al galán de sus malas intenciones. Al darse cuenta de la intervención divina, Fadrique cumplirá el voto y le dará la mano de esposo a María. Finalmente, los personajes se reencontrarán en la escena última, en la que el orden social se restablece con las consabidas uniones entre los personajes.

De la comedia conservamos varios ejemplares de una suelta, sin lugar de publicación ni fecha: dos copias se hallan en la BNE (T/21435, T/32920), una en la Universidad de Valencia (BH T/0102(03), otra en Toledo, en la Biblioteca de Castilla-La Mancha (A-G/p4/s) y una más en Londres, en la British Library (11728.a.27). Y, en cuanto a ediciones modernas, únicamente nos consta la realizada por Teresa Scott Soufas (1997) para su volumen compilatorio ya mencionado.

Desconocemos cuál es su fecha de composición. No obstante, podemos conjeturar que debió escribirse después de 1615 por diversas referencias a *El perro del hortelano* de Lope de Vega y *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina.

De la comedia lopesca, Acevedo bien pudo inspirarse en el comienzo abrupto para idear la primera escena de su comedia. Recordemos cómo la obra del Fénix de los ingenios se inicia en medio de la noche, con el despertar sobresaltado de Diana al ver en su casa a un hombre:

¡Ah gentilhombre, esperad!
¡Teneos, oíd! ¿Qué digo?
¿Esto se ha de usar conmigo?
¡Volved, mirad, escuchad!
¡Hola! ¿No hay aquí un criado?
¡Hola! ¿No hay un hombre aquí?
Pues no es sombra lo que vi,
ni sueño que me ha burlado.
¡Hola! ¿Todos duermen ya?

(vv. 5-13)

En un principio, los criados de la condesa de Belflor creen que se trataba de un ladrón:

FABIO: Él es ladrón.
OTAVIO: Sin duda a robar venía.
DIANA: Haréisme perder el seso.
FABIO: Este sombrero tiró
DIANA: Pues las plumas que vi yo,
 y tantas que aun era exceso,
 ¿en esto se resolvieron?
FABIO: Como en lámpara dio,
 sin duda se las quemó,
 y como estopas ardieron.

(vv. 115-124)

En el caso de *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, la comedia se inicia de noche, con el sobresalto de Felisardo y de su criado Sombrero al creer que habían entrado ladrones en la casa.⁶⁵

FELISARDO: ¿Hay atrevimiento igual?
¿Puede haber más desafuero
que perderse a los decoros
de aquesta casa el respeto?
¿Quién es el que intenta osado,
quién el que emprende travieso
eclipsar su esplendor puro
con tan grande atrevimiento?
Quienquiera que sea, ¡aguarde!
Verá cómo encuentra presto
la desdicha en sus arrojos
y el castigo en sus excesos.

[...]

SOMBRERO: ¡Ladrones en casa, acudan!
Traición en casa tenemos;
ah, Felisardo, señora,
Rosela; ¿qué a sueño suelto
duerman todos, y que yo
esté en tal trance despierto?

(vv. 1-20)⁶⁶

⁶⁵ La semejanza de esta primera escena con la que abre la comedia de *La infelice Dorotea*, de Andrés de Claramonte, hacen pensar a Frederick A. de Armas que Acevedo debió inspirarse en ella y que, por tanto, su fecha de composición debió ser posterior a 1620 [Armas, 2003: 156, n. 2].

⁶⁶ Cito por la edición de Soufas, 1997.

Además de la situación inicial que comparten ambas obras, también resulta significativo que el gracioso de *Dicha y desdicha del juego* se llame Sombrero. ¿Quizá Ángela de Acevedo tomó este elemento escénico de la comedia lopesca para darle un nombre a su personaje? Pero las coincidencias no terminan aquí, pues mientras que en *El perro del hortelano* salen dos hombres, Fabio y Octavio, al escuchar los gritos de Diana, en la comedia de Acevedo acudirán dos mujeres, María y su criada Rosela, ante el escándalo formado por Felisardo y Sombrero. Y, en el primer cuadro dramático de la obra lopesca se pronuncian unos versos que nos recuerdan a otros de gran significado en la comedia de Acevedo. Se tratan de los que Diana le dirigirá a Anarda cuando esta le descubra que Marcela se ve con un hombre y no quiera desvelar su identidad: “Ya que confiesas lo más,/ ¿para qué niegas lo menos?” (vv.213-214). Versos que resuenan en *Dicha y desdicha del juego* cuando el Demonio, una vez ya ha conseguido que Felisardo reniegue de Dios, le intente convencer para que también niegue a la Virgen:

¿No es más renegar de Dios?
Es fuerza que lo concedas;
pues si lo que es más hiciste,
¿lo que es menos de hacer dejas?

(vv. 2848-2851)

En cuanto a la huellas de lectura de *El burlador de Sevilla*, observamos que Ángela de Acevedo se inspiró en ella para configurar al personaje de Fadrique. Este, como don Juan,⁶⁷ aparece por primera vez junto a su criado Tijeras en una playa tras sobrevivir a un naufragio. Las quejas de ambos criados guardan puntos en común. Catalinón, el criado de don Juan, al pisar tierra firme dirá:

¡Mal haya aquél que primero
pinos en el mar sembró
y el que sus rumbos midió
con quebradizo madero!
¡Maldito sea el vil sastre
que cosió el mar que dibuja
con astronómica aguja,
causando tanto desastre!
¡Maldito sea Jasón,
y Tifis maldito sea!

(vv. 541-550)

Por su parte, Tijeras también maldecirá cuando llegue a la costa de Oporto:

Mal haya el primer borracho,
que con acción temeraria
fió del viento su fortuna
y entregó su vida al agua.

(vv. 928-931)

⁶⁷ Recordemos que no es hasta llegar a la playa de Tarragona cuando el personaje adquiere identidad, hasta ese momento era un “hombre sin nombre”.

Asimismo, la antítesis entre los elementos agua-fuego que emplea Tisbea al verse deseada por don Juan se reproduce en el discurso de Tijeras cuando ve a su amo enamorado de María. El personaje de la pescadora catalana dirá:

Parecéis caballo griego,
que el mar a mis pies desagua,
pues venís formado de agua,
y estáis preñado de fuego.
Y si mojado abrasáis,
estando enjuto, ¿qué haréis?
Mucho fuego prometéis,
plega a Dios que no mintáis.

(vv. 613-620)

Mientras que, a pesar de que en su discurso se pierda la referencia a Eneas –modelo que toma Tirso para don Juan–, Tijeras repetirá el empleo de los elementos contrarios en el mismo contexto:

¿Qué es aquesto, señor mío?
¿Tu vida otra vez naufraga,
de la mar allí en zozobras,
aquí de amor en llamas,
aquí un diluvio de fuego
después de un diluvio de agua?

(vv. 1046-1051)

Y, por último, al igual que el criado Catalinón reprende continuamente la actitud de su amo, Tijeras también le recriminará a

Fadrique su inconstancia amorosa al dejar de amar a María por
Violante:

¡Jesús, no ha de haber mujer
que a ti, señor, no te agrade!
¿Ya de la dama primera
tan aprisa te olvidaste?
Mas no fuera amor tan niño
si no fuera tan mudable.

(vv. 1288-1293)

Por estas referencias, podemos situar la redacción de *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen* después de 1615, puesto que la fecha de composición de *El perro del hortelano* es cercana a 1613 y, como ya hemos mencionado, la de *El burlador de Sevilla* es próxima a 1615. Aunque, seguramente, Acevedo debió escribir su comedia mucho más tarde, pues por estos años todavía sería una niña.

Respecto a su representación, no tenemos constancia de que se halla llevado a la escena. Como afirma Teresa S. Soufas:

No records have been found about representations of her plays in the popular theater, and so, if staged, we must assume that they provided entertainment for private, aristocratic, and royal audiences [Soufas, 1997: 1].

3.3.2.- *EL MUERTO DISIMULADO*

El muerto disimulado es una comedia de puro enredo. A grandes rasgos, su argumento trata de cómo Lisarda, vestida de hombre (Lisardo) llega a Lisboa en busca del asesino de su hermano Clarindo. Lisarda, como Lisardo, se alojará en casa de don Álvaro – amigo de Clarindo y su supuesto asesino– y de su hermana Beatriz, enamorada de Alberto. Mientras, Clarindo aprovecha la falsa noticia de su muerte para hacerse pasar por Clara, nueva identidad que le permite acercarse a su amada Jacinta para comprobar si esta le es fiel y, al mismo tiempo, vengarse de Álvaro, el amigo celoso que intentó matarlo.

Durante el transcurso de la acción, al tiempo que Lisarda se enamora de don Álvaro, este pretenderá casarse con Jacinta y se opondrá al matrimonio de su hermana con Alberto. La comedia termina con las anagnórisis finales de los dos personajes disfrazados, seguidas del típico desenlace feliz: Lisarda se desposará con Álvaro, Clarindo lo hará con Jacinta y Beatriz con Alberto.

De esta comedia se conservan dos ejemplares de una suelta del siglo XVIII. Una en la BNE (T/19049), otra en la British Library (11728.a.28.). También se encuentra recogida en un volumen titulado *Comedias varias de diferentes autores españoles. I*, sin fecha ni lugar de edición, conservado en el Biblioteca Central de

Cantabria [XVII 911 (1-12)]. Solo se han realizado dos ediciones modernas de la obra, en 1997 por Teresa Scott Soufas, recogida en *Women's Acts...*, y en 1999, en el volumen de la ADE, editado por Fernando Doménech Rico.

Como ocurre con todas las comedias que conforman el corpus de nuestro estudio, desconocemos la fecha de composición de *El muerto disimulado*. Aun así, Doménech, por varias referencias históricas que hallamos en el texto, considera que debió escribirse después del año 1640, año en que Portugal declara su independencia.⁶⁸ La primera de estas referencias la pronuncia Jacinta, al decir que muchos nobles “[...] se hallaron en Lisboa/ en

⁶⁸ Juana Escabias, al tratar de las fechas de composición de las tres comedias conservadas de Ángela de Acevedo, afirma que “Todo apunta a que son anteriores a 1640, ya que en esa fecha se produce la sublevación de los portugueses para obtener la independencia, y unos textos dramáticos como estos en los que se ensalzan las ciudades lusas, a sus santos y a sus gentes, no hubieran tenido sentido en la Corte de Madrid después de ese acontecimiento” [Escabias, 2013: 24]. Escabias no repara en que estas piezas debieron escribirse para que se representaran en Portugal, ella misma señala que “desde 1580 hasta 1668, periodo en que Portugal perteneció a la Corona Española, la asimilación lingüística y cultural en el territorio luso es total” [Escabias, 2013: 23]. No entendemos, por tanto, su anterior afirmación. En el caso de que se deba a que las tres comedias están escritas en castellano y, por consiguiente, Escabias establezca una relación directa entre el idioma de las obras con el del país de residencia de la autora o el de su posible público, hoy en día poseemos suficiente documentación que atestigua cómo el castellano continuó siendo el idioma de muchas obras teatrales representadas en Portugal hasta bien entrado el siglo XVIII. Véanse, para ello, los siguientes estudios: Bolaños y Reyes, 1989; Ares, 1991: 12-14; Reyes y Bolaños, 1993; Valladares, 2002.

esta Corte, ventaja/ de las cortes de la Europa” (vv. 214-216); la segunda la encontramos cuando Lisarda afirma que su intención es ir “a hablar al rey a palacio” (v. 656) para pedirle que decrete dar doce mil ducados a quien descubra al asesino de su hermano; y, más adelante, haciéndose pasar por Lisardo, la misma dama encubrirá el verdadero propósito que la ha llevado a Lisboa con la siguiente excusa:

A mí Lisardo
me llaman; soy forastero
y vengo por un despacho
de servicios a la Corte.

(vv. 824-827)

Así pues, como afirma Doménech:

Los versos parecen indicar que hay un Rey en Portugal, y no una Regente, como lo fue Margarita de Saboya durante los años anteriores a 1640. Porque la intención de Lisarda es inmediata, y no supone un largo viaje a Madrid para ver a los reyes españoles. Por otra parte, Felipe IV nunca visitó Portugal, y Felipe III, que sí estuvo en dicha ciudad, lo hizo en 1619, fecha demasiado temprana para que Ángela de Azevedo hubiera escrito sus obras [Doménech, 1999: 7].

Por otra parte, respecto a la fecha de composición, Fernando Doménech apunta que:

Hay un dato en esta misma obra que serviría para fechar sin duda la comedia: la constante alusión a una expedición de la flota portuguesa a Saboya para acudir al socorro de Niza, hecho de armas que no he podido datar con seguridad, pero que sin duda se encuentra dentro de las guerras entre Francia y España de 1636-1659, guerras en donde Saboya, que en los años anteriores había sido aliada de España, estuvo del lado francés [Doménech, 1999: 7-8].

De la misma opinión es Teresa Scott Soufas, que en la nota preliminar a la edición de las comedias de Acevedo sostiene lo siguiente:

This play, likewise, provides a historical characters' participation in the so-called "Armada de Saboya". Such an allusion probably indicates a period of time that encompassed the entire sixteenth century, when the region in northern Italy, which included the Duchy of Savoy, was contested because of its crucial position for access to northern Europe. These tensions led to military action from 1598 to 1648, The period during which Portugal was still annexed to Spain (1580 to 1640). It was thus reasonable to depict Portuguese and Spanish characters participating together in campaigns on Italian soil for the sake of political and economic interests of the Iberian Peninsula [Soufas, 1997a: 2].

No obstante, observamos que la hipótesis aducida por Doménech –y en cierta forma continuada por Soufas– recae en una contradicción histórica. Pues si la comedia se escribe una vez que Portugal consigue independizarse de España, y su acción se inscribe tras este hecho histórico, no es posible que la armada

lusitana que se dirige a Saboya formara parte del ejército español. En todo caso, a partir de la alianza que se firmó entre el reino portugués y el francés en París el 1 de junio de 1641, la flota lusa que se menciona en la comedia lucharía contra España. Y, si bien es cierto que la ciudad de Turín sufrió el asedio francés desde mayo de 1640 hasta septiembre del mismo año, parece que no se envió ninguna armada portuguesa para combatir en uno u otro bando.⁶⁹ Es más, suponiendo que sí se hiciera, Portugal todavía, por unos meses –hasta primeros de diciembre de 1640–, formaba parte de España, cuyo ejército resultó vencido en este enfrentamiento, por lo que no se rememoraría este hecho en la comedia de la forma como lo hace Ángela de Acevedo.

Dejando a un lado este baile de fechas y suposiciones, lo importante es que en la comedia no se nos dice en ningún momento lo que Doménech da por hecho, que la armada portuguesa va a Saboya “para acudir al socorro de Niza”. Tan solo conocemos que “se partía con la Armada/ Clarindo para Saboya” (vv. 327-328), más concretamente a Niza. Nunca se menciona que vaya en socorro de un territorio asediado, o que fuera a participar en batalla alguna.

⁶⁹ “En Turín, los ejércitos proespañoles capitaneados por Tomás de Saboya estaban cerrados en la ciudadela, rodeados por las tropas francesas de Harcourt, que a su vez estaban sitiadas por los hombres del Marqués de Leganés. La batalla fue dura y sangrienta, pero al final acabó con la capitulación del príncipe Tomás el 22 de septiembre de 1640” [Boadas, 2010: 23, n.30].

Por otra parte, el personaje de Lisarda va desde Lamego, su tierra, a Lisboa para vengarse del hombre que, supuestamente, asesinó a su hermano en Niza cuando formaba parte de la armada lusa. Así se lo explica al criado Papagayo:

pues hasta aquí no han llegado
de su muerte otras noticias
que las que hasta aquí llegaron
diciéndose que en la armada
de Saboya le mataron
sin saberse quién ha sido
el traidor, el vil, el falso
que de mi hermano en la vida
la de mi padre ha quitado.

(vv. 570-578)

Igualmente, Jacinta también se lo menciona a su criada Dorotea:

sin saberse hasta aquí otra
circunstancia que decirse
que de una herida alevosa
murió sin que el homicida
se sepa [...]

(vv. 385-390)

Si entendemos que la armada portuguesa iba a la guerra, ¿por qué Lisarda busca al “traidor” que mató a su hermano? Lo coherente sería deducir que su muerte vino de la mano de un soldado enemigo; pero, claro, sin traidor no hay conflicto, ni

venganza posible, ni comedia. Por tanto, la supuesta muerte de Clarindo no pudo ocurrir en un contexto bélico.

Más adelante, es el propio asesino, don Álvaro, el que le relata a Lisarda-Lisardo cómo mató a Clarindo. Y, de nuevo, encontramos una referencia a la armada, donde se especifica que va a Turín:

De Lamego un caballero,
en la ocasión de la Armada
de Turín, vino a la Corte
que Clarindo se llamaba,
y embarcádonos los dos
le tuve por camarada,

(vv. 996-1001)

Según Doménech, las alusiones a Turín que alternan con Niza se explican porque “Turín era la capital del Ducado de Saboya. Aunque la Armada se dirigió a Niza, como se aclara varias veces, la capital se toma como representación de todo el Ducado” [Acevedo, 1999: 231, n. 61]. Pero Doménech se equivoca, pues el objetivo último era llegar a Turín. Las naves zarpan desde Lisboa para atracar en Niza, y de ahí los portugueses se dirigirán a Turín.

Asimismo, en el desenlace de la comedia, Clarindo pronunciará una extensa relación de todo lo que le sucedió desde que salió hacia Saboya y, en ella, menciona en tres ocasiones la

armada portuguesa. En la primera se comenta la envidia que generó entre los saboyanos:

de la Armada en la ocasión
que no sólo a saboyanos,
mas a todas las naciones
sirvió de envidioso pasmo,
quedé en la ciudad de Niza
herido de su vil mano,

(vv. 3458-3463)

La segunda referencia, a propósito de la promesa que Jacinta le hizo a Clarindo, es la siguiente: “su amante primor me había/ de no hacer de otro amor caso,/ aunque en la armada muriese.” (vv. 3506-3508). Y, en tercer lugar, se indica que la flota portuguesa estuvo en Saboya menos de siete meses:

empero con una fiebre
que me sobrevino he estado
siete meses en un lecho.
Mas ya estaba casi sano
cuando la Armada a Lisboa
se recogió, y un soldado,
que se llamaba Clarindo
como yo, que de un fracaso
de unas heridas murió

(vv. 3526-3534)

Recapitulando, a través de estas referencias sabemos de una flota que parte de Lisboa y arriba a Niza, cuyo último destino era

Turín; que esta armada causó asombro entre los saboyanos; también que Clarindo pudo morir en “la armada” –nunca se menciona una guerra, una batalla, un sitio...–; que fue confundido con otro soldado que murió de unas heridas cuya causa desconocemos, pues no se dice si este soldado fue herido en un ataque, como sería lógico; y que antes de siete meses la flota portuguesa regresa a Lisboa. Pero, ¿por qué fueron soldados portugueses a tierras saboyanas? La respuesta la encontramos al detenernos en la primera referencia que, al respecto, aparece en la comedia, en la explicación que Jacinta le da a su criada sobre cómo conoció a Clarindo:

Una vuelta, poco más,
en su radiante carroza
ha dado a los doce signos
el bello hijo de Latona
después que para la empresa
más lucida y más hermosa
que han admirado los siglos
y advertido las historias
en que la nación insigne
que entre las naciones todas
confunde la envidia a pasmos,
a sustos la fama asombra,
poniendo de portuguesa
en la armada de Saboya
el Non Plus Ultra a sus timbres
y a su primor la corona,

concurrió de todo el reino
la nobleza más famosa
a emplear su gallardía
en ocasión tan heroica,
y entre muchos caballeros
que se hallaron en Lisboa
en esta Corte, ventaja
de las corte de la Europa,
fue Clarindo [...]

(vv. 193-217)

En primer lugar, vemos que Jacinta elogia la “empresa” calificándola de “lucida y hermosa”, como Clarindo, que, como ya se ha mencionado, decía de ella que “sirvió de envidioso pasmo”, idea en la que se vuelve a insistir en una nueva referencia pronunciada también por Clarindo:

pues la ocasión lucida
de la Armada, en que Lisboa
dejó la tierra turina
de admiración de su gala
tan llena que aún hoy se admira...

(vv. 1768-1772)

¿En qué “ocasión lucida” pudo participar la armada lusitana y hacer en ella demostración de “su gala”? ¿Acevedo podría estar refiriéndose a una guerra con estas palabras? Sin duda, no.

Retomamos los versos pronunciados por Jacinta, en los que, a continuación de la alabanza a la “empresa más hermosa”,

encontramos la clave fundamental en relación al hecho histórico de la, hasta ahora, misteriosa armada portuguesa que se dirige a Saboya. El extremado hipérbato y el quiasmo dificultan la correcta interpretación de la referencia, que viene a decir lo siguiente: “la armada portuguesa pone el Non Plus Ultra a los timbres saboyanos y también pone la corona al primor de Saboya”. Es decir, se produce la unión entre Portugal y Saboya gracias a la armada, que está formada por “la nobleza más famosa”, por caballeros de todo el reino, que emplearon “su gallardía en ocasión tan heroica”; en otras palabras, en ocasión tan ‘ilustre, excelente y muy gloriosa’, según reza en la primera entrada a la voz “heroico” del *Diccionario de Autoridades*.

Por todo esto, la empresa “muy lucida y muy hermosa” es, sin duda, la embajada que, en 1682, Portugal envió a Niza en busca de Víctor Amadeo II, duque de Saboya, con el propósito de acompañarlo junto a la que sería su esposa, su prima Isabel Luisa Josefa, infanta de Portugal y única heredera al trono luso.

Este matrimonio fue concertado en 1679 por las madres de los jóvenes, las hermanas María Juana Bautista –regente de Saboya– y María Francisca – reina consorte de Portugal–. El 25 de marzo de 1681 se celebró una ceremonia pública en Lisboa donde se firmaron los esponsales, con el marqués de Dronero en representación del duque de Saboya, que había llegado a la corte

portuguesa con un séquito de 130 personas, y el duque de Cadaval, en nombre de la infanta, pues esta no estuvo presente en la celebración. En la firma se leyó una carta de Víctor Amadeo II, en la que prometía ir a Portugal al año próximo,⁷⁰ promesa que no cumplió [Mendes, 1012: 193].

Además, durante la ceremonia, sabemos que Dronero debía seguir unas instrucciones que el duque de Saboya le había escrito, con el fin de elogiar a los anfitriones al sostener que:

Um rei de Portugal, Senhor da Sabóia e do Piamonte será o árbitro de paz e da guerra. A Itália considerá-lo-á como o seu bastião, a França como o terror e ruína dos Castelhanos, se se declarar contra eles, e os próprios Castelhanos como o único refúgio contra o desmesurado poder dos seus vizinhos. Será então que o Império Português, reunindo os mares do Oriente ao Mediterrâneo, poderá vangloriar-se de não ter outras fronteiras senão as do Mundo. [Osborne, 2012: 214].

A través de las palabras de Víctor Amadeo, observamos cómo el matrimonio era de lo más beneficioso para ambos territorios, pero, sobre todo, para Portugal. De ahí la referencia en la comedia de Acevedo a que se pondría “el Non Plus Ultra a sus timbres”.

⁷⁰ En una carta del conde Ericeira dirigida a Rafael Bluteau, con fecha de 21 de abril de 1681, se lee lo siguiente: “os esponsais se fizeram com toda a solenidade e grandeza sem juramento algum e restritos à promessa que o duque de Sabóia mandou fazer a Sua Alteza por uma carta que se leu em público em que prometeu de vir para este reino no ano que vem de [1]682” [Mendes, 2012: 194].

A mediados de 1681, el duque de Cadaval es nombrado embajador para ir a Turín y traer consigo al duque de Saboya, que zarpará finalmente de Lisboa el 1 de junio de 1682, con una armada formada por 12 naves y cerca de 6000 hombres. Una gran armada real que fue calificada de “tan pomposa como poderosa” [Mendes, 2012: 196]. Esta es, sin duda, la armada mencionada en la comedia de Ángela de Acevedo, “que no sólo a saboyanos,/ mas a todas las naciones/ sirvió de envidioso pasmo”, formada por representantes de “la nobleza más famosa” de Portugal, como se señala en la obra, entre los que se encontrarían, en la ficción, los personajes de Clarindo y don Álvaro.

La armada llega a Niza el 20 de junio. El plan inicial era embarcar desde allí con el duque de Saboya para Portugal, pero las noticias de que Víctor Amadeo quedaba enfermo en Turín obliga a que una comitiva portuguesa se dirija a su encuentro. Por tanto, en Niza quedarían la mayoría de los hombres de la armada. En la comedia es en Niza donde se produce la supuesta muerte de Clarindo que, al no hallarse en una misión bélica, solo podía venir por parte de un traidor, con lo que, ahora, todo parece cobrar sentido en la comedia de Acevedo.

Las noticias de la mala salud de Víctor Amadeo II y su deseo de no ir a Portugal hasta al año siguiente llegan a Lisboa. Es más, el 26 de septiembre se publica en la *Gazette* que el duque de Cadaval

regresaría a Portugal sin el novio. [Mendes, 2012: 198]. Y, efectivamente, la armada portuguesa, sin Víctor Amadeo, partió de Niza el 4 de octubre de 1682 para arribar a Lisboa el 3 de noviembre. En total, la armada estuvo fuera cinco meses, algo más de cuatro en tierras saboyanas, y recordemos que Clarindo afirma que estuvo “siete meses en un lecho/ mas ya estaba casi sano/ cuando la armada a Lisboa/ se recogió [...]”, con lo que únicamente se hace referencia a que la armada estuvo menos de siete meses en Niza, pues no sabemos cuándo “estaba casi sano” Clarindo, quizá a los dos meses de estar en cama, o a los tres meses, o a los cuatro... No obstante, esta última referencia temporal en la comedia de Acevedo puede no estar fundamentada en los hechos históricos.

En nuestra opinión, no cabe duda de que el término *a quo* para la composición de la comedia de *El muerto disimulado* es el 20 de julio de 1682 –un mes después de la llegada de la armada a Saboya–, pues Acevedo conocía que la embajada tuvo que dirigirse a Turín, cuando, en principio, Víctor Amadeo debía embarcar en Niza para ir a Portugal. Y es que tenemos constancia documental de que, el 20 de julio, el duque de Cadaval informó a la corte lusa de la enfermedad del heredero de Saboya y que en Lisboa se celebraron misas públicas por su pronta recuperación [Mendes, 2012: 196]. Mientras que, como término *ad quem* proponemos el mes de diciembre del mismo año, pues sabemos que el 8 de diciembre la

ruptura del matrimonio ya era de dominio público, [Mendes, 2012: 198] y, lógicamente, la dramaturga no haría ninguna referencia a la embajada, ni a la unión del “primor” saboyano a “la corona” portuguesa una vez se supiera que la boda de la infanta no iba a celebrarse. Asimismo, podríamos ajustar más el término si consideramos que el hecho de que la referencia temporal pronunciada por Clarindo no sea exacta se deba al desconocimiento de la dramaturga sobre lo que podía tardar la armada en regresar a Lisboa, y que, por tanto, esos siete meses estarían basados en un cálculo aproximado, realizado cuando la flota portuguesa todavía no había regresado de su misión.

¿Podría escribir Ángela de Acevedo la comedia para representarse durante los festejos de las bodas? Es muy probable. Los preparativos para recibir al duque comenzaron en enero de 1682 y continuaron incluso tras saberse de sus problemas de salud:

Enquanto em Turim, a comitiva portuguesa assistia à doença e às atitudes de Vítor Amadeu II, em Portugal continuo a preparação dos festejos do casamento. Faziam-se arcos triunfais –de diversas profissões e de nações estrangeiras– que seriam colocados em varios pontos de Lisboa; projectava-se uma tourada e já se elevara um mastro com a bandeira real que, de um lado, tinha Nossa Senhora da Conceição, protectora do reino; e, do outro, as armas de Portugal. [Mendes, 2012: 197]

Hasta ahora hemos comentado las referencias más significativas, pero hallamos otra que también nos parece importante y que, de forma algo más indirecta, también está relacionada con las fracasadas nupcias de Isabel Luisa Josefa. Se trata de Lamego, el lugar de procedencia Lisarda y Clarindo, ciudad con la que la autora realiza un pequeño guiño al mencionarla como origen de los dos personajes que se disfrazan en la comedia, es decir, de los dos personajes que adoptan identidades falsas. Y es que, igualmente falsas fueron las supuestas cortes celebradas en Lamego en 1143, como apócrifas fueron sus actas, presentadas en 1632 y legalizadas en 1640 para legitimar la independencia de Portugal de España. En dichas actas se establecía las normas de sucesión al trono, entre las que se encontraba la prohibición de que el príncipe heredero fuera extranjero. Por ello, en 1679, las cortes de Lisboa determinaron conceder la dispensa a la infanta para que se desposara con el duque de Saboya [Mendes, 2012: 192].

En cuanto a su puesta en escena, tan solo nos consta un único montaje, dirigido por Jason Yancey en 2004, e interpretado por el Brigham Young University's Golden Age Theater Project. Se estrenó el 25 de febrero de 2004 en Salt Lake City y fue girando por diferentes universidades, como la University of Arizona (28 de febrero), Arizona State University (1 de marzo), University of New Mexico (3 de marzo), Eastwood High School (4 y 5 de marzo), en la

Brigham Young University (11-13 de marzo), Utah State University (19 de marzo) y en la BYU Idaho (20 de marzo).

3.3.3.- LA MARGARITA DEL TAJO QUE DIO NOMBRE A SANTARÉN

La tercera obra que conservamos de Ángela de Acevedo es *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, una comedia hagiográfica sobre la vida de santa Irene –también conocida como santa Iria–. La autora dramatiza la historia de la mártir portuguesa del siglo VII, que dio nombre a la ciudad de Santarén o Santarém. Una religiosa que luchó contra la pasión amorosa de dos hombres: Britaldo, caballero casado en la comedia, y Remigio, su mentor.

Para ello, Irene desengañará a Britaldo de su amor al prometerle que ningún hombre obtendrá de ella lo que él tanto desea. Por su parte, Remigio también sufrirá el desdén de la casta Irene y, ante el rechazo, ingeniará el modo de vengarse de ella: le hará beber una poción cuyo efecto era simular el embarazo.

Britaldo, al creer que Irene no ha cumplido su promesa, mandará a Banán, su amigo, a que la mate. Esta, que se había visto forzada a dejar el convento, irá a rezar junto al río Nabán, donde se le aparecerá un ángel para explicarle cómo se iba a convertir pronto en mártir. Tras la aparición llegará Banán y matará a Irene, cuyo cuerpo lanzará al río. Más tarde se dará la apoteosis de la santa al

resurgir su sepulcro de entre las aguas del Tajo. Ante el prodigio, Remigio, Britaldo y Banán juran hacer penitencia e ir en peregrinaje a Tierra Santa, y Rosimunda –esposa de Britaldo– afirma que esperará en un convento junto a su criada Lucinda.

De *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, tan solo nos ha llegado una suelta, posiblemente del siglo XVIII, conservada en la BNE (T/33142). Y, respecto a las ediciones modernas, únicamente la encontramos en el volumen de Soufas, *Women's Acts...* (1997), y en el libro publicado por la ADE, cuya edición corrió a cargo de Doménech (1999).

Desconocemos cuándo se escribió esta comedia. Pero, como ya hemos mencionado, Acevedo se inspiró en el relato de la vida de la santa que aparece en la *Tercera parte de Guzmán de Alfarache*, y no, como sostiene Barbeito [2003b: 185], en la leyenda recogida en la edición de Ribadeneyra de 1616 de *Flos Sanctorum*. Y es que, al comparar las dos posibles fuentes con el texto dramático, se aprecian muchos más puntos en común con la narración de la obra de Machado de Silva –quien sí debió leer directamente la *Flos Sanctorum* para componer su historia–.

Este hecho se constata cuando, por ejemplo, observamos las grandes similitudes que guarda la trama dramática con la obra del portugués en el momento en que Britaldo es rechazado por Irene y este le hace prometer que nunca admitirá a otro hombre. Veamos,

primero, como se nos describe este pasaje según la edición de la *Flos Sanctorum*:

[Irene] Visitole acompañada de gente honesta y grave. Hallole, descubriole la herida que tenía en su corazón, declarole su ceguedad y locura, exortole y encendíole en el amor de la castidad y, finalmente, con sus palabras y razones del Cielo, alegró y serenó aquel alma afligida, de tal manera que el cuerpo cobró salud y el desconsolado mozo quedó consolado, y muy reconocido y obligado a la Santa doncella. Pero quiso que antes que de él se partiese le prometiese que no amaría a otro hombre alguno más que a él, amenazándola gravemente de muerte si otra cosa hiciese [Rivadeneira, 1651: 420].⁷¹

Por su parte, Machado de Silva escribe sobre el mismo episodio lo siguiente:

[...] le suplicaba que en premio de su afecto, pues seguía el camino de la virtud, no admitiese otro dueño de sus prendas. Después de estas y otras razones, la advirtió que en caso que ella hiciese lo contrario, la misma crueldad que consigo usaba en dejarse morir primero que ofenderla declarándose, usaría con ella quitándole la vida en venganza de su agravio. Respondíole le santa que tratase de su salud; que Dios tendría cuidado de guardarla en ella [de Silva y Castro, 2010: 371].

Respecto a *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, su autora hace que Irene se vea a solas con Britaldo, sin ir acompañada de “gente honesta y grave”, a diferencia de la versión

⁷¹ Se ha transcrito el texto actualizando la puntuación y las grafías.

recogida en *Flos Sanctorum* de Rivadeneyra y como sucede en la historia de Félix Machado de Silva. Además, en la obra de Acevedo, como en la de su compatriota, se incide en el dolor que le causaría a Britaldo el saber que Irene ha admitido a otro hombre y, lo que nos parece concluyente, en ambas Irene le ofrece la misma respuesta al caballero:

BRITALDO: Tomara,
si por acaso algún día
hubiese en las observancias
(lo que el cielo no permita)
de vuestra pureza falta...
[...]
Que ninguno otro lograra
lo que yo no puedo, pues fuera
de celos aquesta llaga
peor que la del amor.

IRENE: Del mal, señor, que os maltrata
reliquias parecen ésas;
dejad presunciones varias,
que a la que buscáis salud
imaginaciones dañan.
No querrá el cielo, señor,
que yo sea tan desdichada;
fío en él, que ha de asistirme.

(vv. 2711-2728)⁷²

⁷² Citaré siempre por la edición de Soufas, 1997.

Asimismo, otro aspecto que confirma la influencia directa de la obra de Machado de Silva en la configuración de la comedia de Acevedo es el correspondiente a cómo Britaldo descubre que Irene, supuestamente, está embarazada. Pues, mientras que en *Flos Sanctorum* se menciona que “Cuando Britaldo lo supo, con la certidumbre que daba la vista” [Rivadeneira, 1651: 240] –es decir, que el propio Britaldo vio a la monja aparentemente en estado–, en la *Tercera parte de Guzmán de Alfarache* se indica que a Britaldo le llegó la noticia del embarazo de Irene; por tanto, él no la vio directamente: “Llegando a Britaldo esta nueva –de cuyo amor aún había fuego en las cenizas–, trató de tomar venganza de ella por el desprecio que imaginaba haber hecho de él en dejarle por otro” [de Silva y Castro, 2010: 372].

También, como en la narración de Félix Machado de Silva, en la comedia Britaldo también sabrá a través de otra persona –concretamente, por medio de su criado Banán– la noticia del embarazo de Irene. Además, obsérvese cómo la dramaturga emplea la misma imagen del fuego y las cenizas, aplicada, en esta ocasión, al amor y a la venganza que siente Britaldo:

Si de una afición antigua
aún quedan cenizas muertas
para las venganzas vivas,
volviéndose amor en odio,
y abrasado el pecho en iras,

(vv. 3443-3447)

Así pues, a pesar de no saber cuándo Ángela de Acevedo escribió la comedia hagiográfica, no cabe duda que tuvo que ser después de la obra de Félix Machado de Silva y Castro, cuya fecha de composición recordemos que fue posterior a 1641, incluso, según las interpretaciones, podría situarse más allá del año 1650. Por tanto, barajamos dos posibles años, ambos cercanos a los referidos para la fecha de escritura de la *Tercera parte de Guzmán de Alfarache* y posteriores a 1641, lo que fortalece la suposición de que Ángela de Acevedo, en el caso de que leyese el manuscrito de Machado de Silva, tuvo que hacerlo en Madrid. El primero de estos años es 1653, ya que Acevedo pudo escribirla, como afirma Doménech,

a raíz del milenario de Santa Irene, martirizada en el año 653, que se celebraría en 1653. El hecho de que la autora no pida al final de la comedia los consabidos vítores porque “no la escribió, senado,/ en gracia o lisonja vuestra,/sino por la devoción/ de la santa portuguesa” parece indicar que lo hizo para alguna ocasión especial de exaltación de la santa [Doménech, 1999: 8].

Fernando Doménech está en lo cierto al afirmar que debió componer la obra para una ocasión especial en homenaje de la santa, como para una conmemoración de su muerte en el año 1653. Pero también pudo escribirla para festejar, en 1644, la construcción

de un monumento a santa Irene en el Tajo. Hecho relatado por Federico Francisco de la Figanière, en su *Memorias das rainhas de Portugal*:

Mais de seis seculos e meio depois, fazendo a santa rainha repetidos votos para que lhe fosse patenteado o milagroso túmulo que as agora encobriam, foi-lhe isso um dia outorgado.

Passeando ella em certa ocasião com o rei e vários personagens de corte pelas parias do Tejo, abriram-se as agoas do rio, qual outro mar Roxo, deixando a descoberto o sepulcro. Entrou a rainha a pé enxuto no leito do rio e foi resar áquelle sacrosanto monumento. Ha opiniões sobre se o rei e o seu séquito gosaram ou não o mesmo privilegio. [...] mas o que parece certo é quem em 1644 se mandou construir o pequeno monumento que hoje se vê em secco, e que substitui, dizem, o primitivo, se é que o houve [Figanière, 1859: 307].⁷³

⁷³ En el mismo capítulo VIII de *La tercera parte del Guzmán de Alfarache*, de Félix Machado de Silva, además de encontramos el relato de la vida de santa Irene, también se recoge la historia del milagro protagonizado por la reina santa Isabel de Portugal: “Pasando por allí ella con sus damas, y el Rey con los que le acompañaban, se retiraron tanto las aguas del río que vino a descubrirse una caja de mármol muy blanco, que todos llegaron a ver y tocar con las manos; y haciéndose muchas diligencias para abrirla, no fue posible conseguirlo. Reconociendo estos príncipes que no era voluntad de Dios quitar de allí el santo cuerpo ni que viesen más de lo que había permitido, mandaron edificar en la misma parte adonde habían visto el sepulcro un baluarte o columna de piedra, tan alta como ayer vimos, para que en todo tiempo se supiese adónde estaba.” [de Silva y Castro, 2010: 374]

Por último, no hay noticias sobre la representación de *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*. Y, por su temática, es bastante improbable verla hoy en día sobre las tablas.

Mención aparte precisa una constante en la dramaturgia de Ángela de Acevedo relativa al empleo de ciertos juegos lingüísticos: anagramas y términos sustentados en el recurso del eco, que aparecen en sus tres comedias. Respecto a los primeros, en *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen* encontramos el siguiente: “Este el nombre tuyo es,/ pues Belisa, como ves,/ es de Isabel anagrama” (vv. 673-675); en *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*: “pues ya los curiosos ven,/ que Nabán es anagrama/ de Banán [...]” (vv. 3778-3780); y en *El muerto disimulado*:

es (Urbano de Lago Amado) cierto
y cabal anagrama
de don Álvaro, porque así se llama
de Gamboa este hombre
(vv. 2449-2452)

En cuanto al eco, se da en *El muerto disimulado* por medio del criado Papagayo: “si ardo, es de Lisardo el eco,/ ¿qué mucho en tu nombre hablando,/ que arda Lisarda también?” (vv. 709-711) y a través de criada Dorotea, cuando le dice a su señora lo siguiente:

“porque si mancebo acaba/ en cebo, es cebo de amor/ para cautivar las almas” (vv. 937-939).

Igualmente, en *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, se insertan a través del gracioso Etcétera:

Bien dijo un contemplativo
que de la hermosura el eco
es el interés maldito ;
pues el nombre apellidando
de hermosura, y repetido
del eco que se le escucha,
solamente usura oímos.

(vv. 2284-2291)

Es más, en esta comedia encontramos unos versos en eco pronunciados por Britaldo:

Amor, pues si de ti me admiro, miro
que cuando más me satisfago, hago
a mi desvelo en mi retiro tiro,
consiguiendo en tu dulce halago lago
en que metido no respiro, expiro,
pues tus favores más que apago, pago;
mi fineza, que así se apura, pura
halle en Irene lo que procura cura.

(vv. 2376-2383)

No obstante, no aparece ningún verso o juego léxico en eco *En dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, lo que nos hace

suponer que Acevedo debió de escribir *El muerto disimulado* y *La margarita del Tajo* que dio nombre a Santarén hacia la misma época.

3.4.- LA COMEDIA DE LEONOR DE LA CUEVA: LA FIRMEZA EN EL AUSENCIA

En *La firmeza en el ausencia*, única comedia de Leonor de la Cueva y Silva, la dramaturga idea una protagonista decorosa, que se configura como modelo de conducta. El argumento de la obra trata sobre Armesinda –dama huérfana– y don Juan, que llevan seis años amándose en secreto hasta que lo descubre Filiberto –rey de Nápoles–, que también ama a la joven. Filiberto, celoso, envía a don Juan a la guerra contra los franceses, con el propósito de conquistar a la dama durante su ausencia.

La pareja de enamorados se prometerán firme amor y, a pesar del transcurso del tiempo y de las malas artes del rey por hacerse con el favor de Armesinda –pues le hará creer que don Juan se ha casado y, después, que ha muerto–, la joven siempre se mostrará fiel. La comedia termina con el regreso de don Juan, momento en que el orden social se restablece: se descubren las mentiras de Filiberto; se sella la paz con el rey de Francia a través de sendos desposorios –el rey de Francia se casará con la hermana del monarca napolitano, y este lo hará con la infanta francesa–; y, como no podía ser de otra forma, la firmeza de la protagonista será recompensada con la aceptación del rey Filiberto a que se una en matrimonio con su amado don Juan.

El argumento de esta obra es bastante simple, sin enredos ni sorpresas. Como afirmó Manuel Serrano y Sanz [1903: 301], desde el inicio se sabe ya cuál va a ser el desenlace. O, como apuntaron González Santamera y Doménech Rico [1994: 226]: “La comedia adolece de poca acción [...] No hay sorpresas ni golpes de efecto. La comedia avanza con lentitud, acumulando patetismo a la situación desolada de Armesinda, sin quebrarse ni un momento”. Y es que, precisamente, *La firmeza en el ausencia* es una comedia de tesis en la que Leonor de la Cueva solo quiso reflejar la firmeza extrema de una mujer, quizá para convertirla en modelo para muchas o como réplica de la ideología general, que consideraba la flaqueza de carácter y la falta de compromiso inherentes al género femenino.

De *La firmeza en el ausencia* conservamos un manuscrito autógrafo, que se encuentra en la BNE (MSS/ 17234). Y, respecto a las ediciones modernas, la primera es la que llevó a cabo Serrano y Sanz en sus *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*, en 1903. A esta, le sigue la edición de Felicidad González Santamera y Fernando Doménech Rico para la ADE, en 1994. Y, por último, la de Teresa Scott Soufas, en *Women’s Acts. Plays by Women Dramatists of Spain’s Golden Age*, volumen publicado en 1997.

Como ocurre con todas las obras que configuran nuestro corpus, desconocemos cuál es su fecha de composición. Aun así,

las referencias históricas a la batalla de Garellano de 1503, en la que el Gran Capitán don Gonzalo Fernández de Córdoba venció a los franceses durante la conquista de Nápoles,⁷⁴ permiten a Teresa Scott Soufas realizar una hipótesis al respecto. Según su teoría, los acontecimientos sucedidos a inicios del siglo XVI le sirven a la dramaturga para establecer un paralelismo con la reconquista de Nápoles de 1648 y, con ello, ensalzar a la corona española:

Considering, however, the intense rivalry and struggles between France and Spain during the Thirty Year's War (1618-1648), it is not unreasonable to imagine that Cueva closet he earlier historical moment as a backdrop for her otherwise ahistorical drama in order to celebrate, about mind-seventeenth century, her country's earlier political strength, which has become increasingly weakened through effective military challenges on the part of various political rivals as well as growing decadence from within. The year 1647, for instance, saw the renewed revolt of the kingdom on Naples itself during a time when Spain was experiencing deepening internal problems and becoming more and more vulnerable to confrontations, in particular with France over Spanish possessions on Italia soil. Thought the Napolitan revolt was successfully put down in 1648, is threat and Felipe IV's unrelenting policy of rivalry with France may have served as century episode when Spain's national strength regional procession considered important to Hapsburg hegemony. The latter half of the seventeenth century with Carlos II in the throne saw also

⁷⁴ Encontramos diversas referencias bélicas por parte del personaje de don Juan: vv. 1213-1248 y en una extensa relación en la tercera jornada (vv. 2160-2348), para cuya descripción, según Felicidad González Santamera, la autora bien pudo consultar alguna historia de las guerras de Italia [González Santamera, 2000: 62].

the self-conscious Spanish recognition and a general European acknowledgement of Hapsburg devitalization, elements countered in a play such as *La firmeza en la ausencia*, which is set in a moment of more glorious national identity [Soufas, 1997a: 196].

Según esta interpretación, Soufas fija el período comprendido entre 1640 y 1660 para datar la comedia. Hipótesis que consideramos plausible a falta de otras referencias en la obra que permitan vislumbrar una fecha de composición más precisa.

Por último, solo tenemos constancia de una representación de *La firmeza en el ausencia*. Se trata del montaje dirigido por el Dr. David Pasto, versión que sigue la traducción del texto realizada por Sharon Voros, *Tried and True*. El espectáculo se estrenó en el Black Box Theater de Oklahoma (EE.UU.), el 22 de noviembre de 2013.

ELEMENTOS ESTRUCTURALES DE LAS COMEDIAS: TIEMPO Y ESPACIO*

Lope de Vega, en su *Arte nuevo de hacer comedias*, fija la preceptiva dramática de la llamada “comedia nueva”, fórmula teatral que imperó en todo el siglo XVII y que se caracterizó por introducir una serie de innovaciones en la dramaturgia de la época. Entre ellas destacan la mezcla de lo cómico y lo trágico, y la ruptura de las tres unidades clásicas, especialmente las de lugar y tiempo. Así lo expresa el Fénix en su poética:

No hay que advertir que pase el período
de un sol, aunque es consejo de Aristóteles,
porque ya le perdimos el respeto
cuando mezclamos la sentencia trágica
a la humildad de la bajeza cómica.
Pase el menos tiempo que ser pueda,
si no es cuando el poeta escriba historia
en que hayan de pasar algunos años,
que estos podrá poner en las distancias
de los dos actos, o si fuere fuerza

* Con el propósito de ofrecer una visión de conjunto, al final de este capítulo, añadimos unas tablas esquemáticas en las que se recoge, de forma resumida, los aspectos más significativos del análisis espaciotemporal de cada obra.

hacer algún camino una figura,
cosa que tanto ofende a quien lo entiende,
pero no vaya a verlas quien se ofende.

(vv. 188-200)

Asimismo, se estableció la estructura tripartita de los textos en actos o jornadas, división que atendía a las pausas de la obra durante la representación, tiempo para los entremeses o bailes. De ahí que Lope, en su *Arte nuevo*, aconseje realizar un guion previo de la historia, en prosa y dividida en tres partes: “El sujeto elegido escriba en prosa/ y en tres actos de tiempo le reparta”, división que no se debía corresponder con la estructura interna del texto:

Dividido en dos partes el asunto,
ponga la conexión desde el principio
hasta que vaya declinando el paso,
pero la solución no la permita
hasta que llegue la postrera escena;

(vv. 231-235)

Pero, dentro de esta segmentación de la trama –que se corresponde con la creación de la intriga–, los dramaturgos realizaban una nueva división en lo que hoy denominamos “cuadros dramáticos”, que, de forma sucinta, podemos definir como “una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinado”

[Ruano de la Haza, 2000a: 69].⁷⁵ Por ello, es importante tener en cuenta el espacio y el tiempo dramáticos de cada una de las acciones, ya que estos son, realmente, los principales elementos que marcan la estructura interna del texto.

Así pues, siguiendo el postulado de Ruano de la Haza [2000a: 69], prescindimos de la división por escenas, ya que únicamente “sirven para señalar la entrada o salida de un personaje y sólo son de utilidad para el actor que espera su turno de salir al tablado”,⁷⁶ y, en su lugar, realizamos la segmentación por cuadros dramáticos de

⁷⁵ Ruano de la Haza nos proporciona una de las explicaciones más completas y clarificadoras acerca de los “cuadros dramáticos”. A pesar de su extensión, creemos oportuno reproducirla: “Un «cuadro» puede definirse como una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinado. Al final de un cuadro, el tablado queda momentáneamente vacío, indicando una interrupción temporal y/o espacial en el curso de la acción, interrupción que va a veces acompañada por un cambio de adornos o decorados escénicos. [...] Para determinar sus límites será necesario, pues, identificar varias de las siguientes características:

1. El tablado queda temporalmente vacío.
2. Hay un cambio de lugar en el curso de la acción dramática.
3. Hay un lapso en el curso de la acción dramática.
4. Se abren las cortinas del fondo para revelar un nuevo decorado.
5. Hay un cambio estrófico.

Dos aclaraciones: 1) siempre se podrán encontrar excepciones a estas reglas, y 2) no es necesario que todas estas condiciones se encuentren presentes para concluir que un determinado segmento de texto constituye un cuadro. Pero cuantas más de ellas coincidan, tanto más seguro estará el investigador de que se trata efectivamente de uno” [Ruano de la Haza, 2000a: 69-70].

⁷⁶ La división del texto dramático por escenas nunca fue marcada por los autores áureos. Esta es una segmentación propia de las ediciones del siglo XIX.

cada una de nuestra comedias, pues, como continúa explicando José María Ruano de la Haza, es “absolutamente indispensable para comprender no sólo la estructura de la comedia, sino [...] su escenificación”.

Antes de adentrarnos en el análisis espaciotemporal de cada una de las comedias, es preciso definir la terminología empleada, ya que, según los diferentes estudios, podemos encontrarnos con diversas nomenclaturas a la hora de designar un mismo aspecto dramático y/o escénico. Para nuestra investigación hemos partido del *Diccionario del teatro* de Patrice Pavis y del estudio de José María Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Asimismo, el libro de Javier Rubiera Fernández, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, ha sido fundamental en el análisis espacial, ya que nos ha permitido abrir nuestra perspectiva hacia el estudio escénico-escenográfico de las obras.

A. Espacio teatral, espacio dramático, espacio escénico y espacio escenográfico

Entendemos por espacio teatral “el espacio en cuyo interior se sitúan el público y los actores durante la representación” [Pavis,

1998: 175]. Es decir, el lugar físico en el que se escenifica la obra.⁷⁷

El dramático es el “espacio al cual se refiere el texto, espacio abstracto, y que el lector o el espectador debe construir con su imaginación (*fictionalizando*)” [Pavis, 1998: 175]; mientras que, el escénico es “el espacio real del escenario donde se mueven los actores, tanto si lo hacen en el escenario propiamente dicho como entre el público” [Pavis, 1998: 175].⁷⁸

El espacio escenográfico, muy vinculado al escénico, es el correspondiente al de los elementos escenográficos –valga la redundancia–, que pueden ser verbales y no verbales. Los últimos estarían conformados por el decorado, utilería, tramoya, música, vestuario..., incluso, por animales [Rubiera, 2005: 90-91]; y los verbales se producen “cuando a través del verso y de la voz de los personajes se van nombrando y describiendo lo que se representa en escena, hablando de *decorado verbal*” [Rubiera, 2005: 92].

B. Tiempo dramático y tiempo escénico

⁷⁷ Patrice Pavis también denomina a este lugar “espacio escenográfico”, aunque, en nuestra opinión, dicha nomenclatura se ajusta más al concepto propuesto por Rubiera, en el que nos basamos para nuestro estudio.

⁷⁸ Javier Rubiera [2005: 88-90] subdivide el espacio escénico en “espacios visibles” de dentro y de fuera del escenario y “espacios ocultos”, correspondientes, por ejemplo, al espacio “dentro”, situado detrás del vestuario, o al espacio bajo el tablado, empleado las más de las veces para las apariciones de algún personaje demoníaco o sobrenatural.

En nuestro análisis, tan solo tenemos en cuenta el tiempo dramático, también llamado extraescénico; es decir, el “tiempo de la ficción del cual habla el espectáculo o la fábula, y que no está ligado a la enunciación *hic et nunc*, sino a la ilusión de que ocurre, ha ocurrido u ocurrirá algo en un mundo posible, el de la ficción” [Pavis, 1998: 477]. Este se diferencia claramente del tiempo escénico, aspecto que en la actualidad compete, en primer lugar, al director teatral y, en segundo lugar, a los actores, pues se trata del “tiempo vivido por el espectador confrontado al hecho teatral, tiempo del acontecimiento, ligado a la enunciación, al *hic et nunc*, al desarrollo del espectáculo” [Pavis, 1998: 477].⁷⁹

C. Accesorios escénicos

Forma parte de los accesorios escénicos “todo objeto o utensilio movable o portátil (aparte de decorados y vestuario) utilizados por los actores con una función dramática” [Ruano de la

⁷⁹ El tiempo escénico está estrechamente relacionado con la extensión del texto dramático. Teniendo en cuenta que el promedio de las comedias áureas era de unos tres mil versos, observamos que solo la obra de Zayas, *La traición en la amistad*, cumple con lo habitual, con un total de 2914 versos. Las comedias de Ana Caro, *Valor, agravio y mujer* y *El conde Partinuplés*, quedan por debajo con 2757 y 2110 versos, respectivamente; al igual que *La firmeza en el ausencia* de Leonor de la Cueva, de 2433 versos. No obstante, nos llama la atención la extraordinaria extensión de las comedias de Ángela de Acevedo, *Dicha y desdicha del juego...* de 3725, *El muerto disimulado*, de 3808 versos, y, la más larga con diferencia, *La margarita del Tajo...* con 4192 versos.

Haza, 2000a: 101]. Estos se clasifican en dos tipologías, en la “utilería de escena” o la “utilería de personaje”. La primera “puede situar el lugar de la acción de un determinado cuadro, aunque en general posee una función más práctica: permitir a los actores comer, sentarse, escribir, etc.” [Ruano de la Haza, 2000a: 105]; mientras que la segunda “es empleada para transmitir información al público sobre el portador, más allá de la proporcionada por la ropa que lleva” [Ruano de la Haza, 2000a: 109].

4.1.- ESPACIOS DRAMÁTICOS

4.1.1.- REFERENCIAS GEOGRÁFICAS⁸⁰

De las siete obras que comprenden el corpus de nuestro estudio, cuatro sitúan su acción en espacios más o menos lejanos y exóticos. Esto se debe al género dramático al que pertenecen, como el de las comedias palatinas *Valor, agravio y mujer*, cuya historia se desarrolla en la corte de Bruselas, y *La firmeza en el ausencia*, contextualizada en la corte napolitana y junto al río Garellano, en la región del Lacio; también es el caso de *El conde Partinuplés*, adaptación teatral de la novela de caballerías, cuyo argumento se emplaza en la corte de Constantinopla –en la novela, Cabeçadoire– y en Francia; y *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, comedia hagiográfica sobre la vida de santa Irene o Iria, cuya historia, fiel a la leyenda, tiene lugar en Nabancia y Scalabís (Santarém). Las otras tres son comedias urbanas: *La traición en la amistad*, situada en Madrid; *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, en Oporto; y *El muerto disimulado*, en Lisboa.

Lo habitual es que el lector-espectador descubra dónde se sitúa la acción de la comedia desde el inicio, ya sea en los primeros versos, como en *La traición en la amistad* (v. 2) y en *La firmeza en el*

⁸⁰ Con este epígrafe, nos referimos a lo que Javier Rubiera [2005: 83] denomina “lugar referencial ‘real’”; es decir, al lugar que puede ser “representado o imitado en teatro”, o “que es aludido o evocado en el parlamento de los personajes”.

ausencia (v.6), o bien un poco más avanzada la trama, tal y como ocurre en *Valor, agravio y mujer* (v. 220), *El muerto disimulado* (v. 214) y en *La Margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* (v. 271). Lo que ya no es tan frecuente es encontrar la primera referencia geográfica al final del primer acto, como ocurre en *Dicha y desdicha del juego...* (v. 1026), o, incluso, hacia al final del segundo, como sucede en *El conde Partinuplés* (v. 1264). No obstante, debemos tener en cuenta que, en el caso de la comedia de Ángela de Acevedo, a diferencia del resto, toda la primera jornada sirve de presentación de los personajes, pues el conflicto dramático se inicia en la segunda, tras la accidentada llegada de Fadrique a la playa portuense. Y, respecto a la obra de Caro, dada la fama de la novela de *El conde Partinuplés*, es muy probable que la autora no considerara primordial especificar desde el comienzo que su protagonista, la emperatriz Rosaura, lo era de Constantinopla;⁸¹ además, por las procedencias de sus pretendientes (Transilvania, Polonia e Irlanda), que resultarían de lo más exóticas a los espectadores, así como por el ambiente mágico que recorre toda la comedia, el público podría situar la historia en cualquier espacio

⁸¹ Como explicaremos más adelante, *El conde Partinuplés* es la única pieza que no está ideada para representarse en un corral, pues es una comedia cortesana. Por ello, inferimos que el público al que va dirigida, muy probablemente, conocía de antemano la novela de caballerías, género que agradaba, muy especialmente, a las damas.

lejano y maravilloso, no identificable, como si se tratara de un cuento.

Precisamente, todo lo contrario ocurre en la comedia de María de Zayas y en las otras dos de Ángela de Acevedo. En ellas, las respectivas dramaturgas, además de señalar la ciudad en la que se encuentran los personajes, ofrecen otras referencias más concretas: en *La traición en la amistad* se menciona el Prado (vv. 2, 1447, 1684 y 2428), la huerta del palacio del Duque de Lerma (vv. 1449 y 1693), San Ginés (v. 504), Santa Cruz (v. 1451) y la iglesia de San Felipe (v. 2430); en *Dicha y desdicha del juego...*, la calle de las flores (v. 1034); y en *El muerto disimulado*, la iglesia de san Antonio (v. 245) y el barrio de san Pablo (v. 636).⁸² Como afirma Ignacio Arellano al hablar de las comedias urbanas, con este tipo de referencias espaciales “no se trata solo de diseminar datos locales; se percibe con claridad la función de fijación espacial” [Arellano, 1999: 80]. Además, por medio de este procedimiento, las escritoras otorgan mayor verosimilitud a la historia, lo que lleva a reforzar la ilusión escénica entre los lectores-espectadores, que identificarían fácilmente dichos lugares. Por tanto, estas referencias demuestran

⁸² Estos no son propiamente espacios dramáticos, sino lugares referidos, diegéticos; es decir, mencionados en el texto por transcurrir en ellos las acciones narradas de la comedia, no representadas.

que Zayas escribió para un público madrileño, mientras que Acevedo compuso sus comedias para ser representadas en Portugal.⁸³

4.1.2.- LOS ESPACIOS DE LA ACCIÓN

Si atendemos a las características espaciales, estamos ante tres comedias palatinas –*Valor, agravio y mujer, El conde*

⁸³ Jonathan Wade analiza las diferentes referencias a espacios geográficos portugueses en las tres comedias de Acevedo. Y, si bien es cierto que la dramaturga “emphasize her native identity” [Wade, 2007: 325], no creemos que con ello “Ángela de Azevedo uses a variety of explicit and implicit methods in her comedias to subtly revolt against Spain, affirming many of the unique geographical, linguistic, and religious aspects of her homeland” [Wade, 2007: 339], pues, como ya hemos mencionado en el capítulo anterior, todo apunta a que las tres obras debieron escribirse una vez Portugal se independizó de la corona española; además, no se encuentra en ninguna de sus comedias mención alguna, directa o indirectamente, contra España. En este sentido, resulta curioso que Wade comience su estudio con la siguiente afirmación: “Whether her works precede or follow the Restoration of 1640 has little impact on the subversive quality and political import of Azevedo’s plays. They either serve affirm the Portuguese Restoration or anticipate it.” [Wade, 2007: 326-327], cuando, precisamente, resulta primordial saber si las tres obras se compusieron antes o después de la emancipación de Portugal para poder interpretar correctamente las mencionadas referencias geográficas. De ahí que, contradictoriamente, el autor termina por posicionarse – quizá para poder justificar la supuesta subversión de la que habla– cuando, a lo largo del estudio, realiza aseveraciones como la siguiente: “As a Portuguese woman living in Madrid at the beginning of the seventeenth century, Azevedo, although privileged, did not occupy a position of power. She did know the language of the Court, but it was not hers, and she was not Spanish. Azevedo’s code switching shows her awareness of this reality, embracing, rather than resisting, her otherness”, con lo que da por hecho que la dramaturga escribió sus comedias durante su estancia en la corte madrileña, antes de 1640, pues de otra forma no se aceptarían los constantes elogios a la tierra portuguesa.

Partinuplés y *La firmeza en el ausencia*–; y cuatro urbanas –*La traición en la amistad*, *Dicha y desdicha del juego* y *devoción de la Virgen*, *El muerto disimulado* y *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*. Así pues, en cuanto a los espacios interiores, la acción se sitúa en salones palaciegos en las comedias palatinas, aposentos de casas nobiliarias en las comedias urbanas, y, en el caso de la única comedia hagiográfica, también el convento en el que reside la monja Irene.

En todas las piezas también aparecerán lugares exteriores, bien como espacios itinerantes o como el propio de las escenas nocturnas de galanteo, en las que la acción se escenifica de forma bimembre: en la calle –espacio masculino– y el balcón o ventana –espacio femenino–. Este último, también externo, se configura como lugar intermedio, pues en él la dama cuenta con la protección de estar en su hogar al tiempo que puede interactuar más libremente con su(s) pretendiente(s).

Estos espacios bien pueden aparecer en acotaciones explícitas o, lo más habitual, aludidos en el texto directamente o a través de unas mínimas referencias con las que el lector-espectador puede situar a los personajes en un lugar determinado. Por citar un ejemplo al respecto, en el segundo cuadro de la segunda jornada de *La traición en la amistad*, aparecen dos referencias que nos ayudan a establecer el espacio dramático en la casa de Fenisa. La primera:

“no vuelvo más a esta casa” (v. 1460), verso pronunciado por León antes de abandonar las tablas. La segunda, durante el diálogo que protagonizan Fenisa y su criada, donde terminamos por comprender que el cuadro dramático se produce en casa de la dama:

LUCÍA: Gerardo está allá fuera y quiere hablarte,
y Lauro ha más de una hora que te aguarda.
FENISA: Sean muy bien venidos; di, Lucía,
que entre Gerardo y me aguarde Lauro.
(vv. 1477-1480)

Menos comunes son las acotaciones explícitas en las que se nombran el espacio dramático concreto. Es más, de las siete comedias, solo se da esta circunstancia en tres –*Valor, agravio y mujer, La traición en la amistad* y en *La firmeza en el ausencia*– y siempre con la función de diferenciar los lugares de aquellos cuadros en que la acción se da simultáneamente en dos espacios dramáticos: calle / balcón o ventana.⁸⁴

⁸⁴ Doña María de Zayas emplea el término “ventana” como sinónimo de “balcón”, pues utiliza ambas voces indistintamente a lo largo de la comedia. En el tercer cuadro de la primera jornada, encontramos: “(A la ventana *Belisa y Marcia*)” (acot. v. 664), aunque Gerardo afirmará: “En el balcón hay gente;/ será mi Marcia bella;”(vv. 681-682). Igualmente, en el segundo cuadro de la tercera jornada, en boca de Liseo se dice: “Mas ya veo en el balcón/ que mi sol hermoso sale;” (vv. 1985-1986), mientras que se nos indica: “(Salen a la ventana *Marcia y Laura, y Marcia finge ser Belisa*)” (acot. v. 1989). El empleo de las palabras “balcón” y “ventana” para referirse a un mismo significado no es exclusivo de Zayas, pues Ruano de la Haza [2000a: 145-148] ya observa el empleo indiscriminado de

Así pues, por medio de determinadas referencias, el lector logra situar el espacio dramático de cada uno de los cuadros que componen la obra. Obviamente, esta problemática solo surge cuando nos enfrentamos al texto a través de la lectura. Durante la representación de la comedia, los espacios dramáticos son claramente identificables por los espectadores, o al menos así debería ser.

Según la nomenclatura empleada por César Oliva, la mayoría de estos espacios se presentan como “lugares imprecisos”; es decir, “aquéllos en los que al poeta no importa tanto fijar el «decorado» en donde están los personajes como la entidad de la acción, que llega a este sitio por voluntad del creador” [Oliva, 1996: 34].⁸⁵ Por otra parte, también aparecen “lugares indeterminados”, “que no necesitan fijar en concreto el lugar de la acción. Lo mismo da calle, que aposento, que cualquier exterior” [Oliva 1996: 34].⁸⁶ Para estos últimos, hemos

ambos en diferentes comedias áureas, como en *Las Batuecas del duque de Alba*, de Lope de Vega, “comedia que nos hace suponer que para Lope y otros balcón y ventana eran sinónimos”. Esta alternancia nominativa no se da en *Valor, agravio y mujer* ni en *La firmeza en el ausencia*, en las que se habla, en todo momento, de ventanas

⁸⁵ Aunque la mayoría de los espacios de estas comedias son “imprecisos”, en contadas ocasiones la dramaturga nos proporciona información detallada sobre el decorado o la tramoya, aspecto que trataremos en el apartado dedicado a “La puesta en escena”.

⁸⁶ Además de estos dos conceptos, Oliva define un tercero, el de los “lugares ambiguos”, que son “aquéllos que se relacionan con la propia codificación del

propuesto una solución espacial conforme al desarrollo de la comedias.

A continuación, presentamos los espacios de la acción de cada una de las obras y su distribución por cuadros dramáticos, agrupadas en comedias palatinas y comedias urbanas.

COMEDIAS PALATINAS:

Valor, agravio y mujer: 4 espacios dramáticos.

- 1 interior: palacio en la corte bruselense.
- 3 exteriores: monte, terrero de palacio y jardines.

Jornada I	Jornada II	Jornada III
C. 1: monte C. 2: palacio ⁸⁷	C. 1: palacio C. 2: palacio C. 3: terrero C. 4: terrero	C. 1: palacio C. 2: palacio C. 3: jardines ⁸⁸

corral, basando su ambigüedad en la significación aparentemente vacilante que tiene el entrar o salir por un lugar y no por otro” [Oliva, 1996: 34-35].

⁸⁷ Lola Luna sitúa este cuadro en el mismo espacio dramático que el anterior, es decir, en el monte. En el resumen del argumento de la comedia, así lo indica: “Al bosque llega Leonor de Ribera, la dama sevillana vestida de hombre, con su criado Ribete, y encuentra solo a Fernando, su hermano.” [Luna, 1993b: 34]. No obstante, encontramos una serie de referencias en el texto que señalan la ubicación del cuadro en el palacio: “Aderezad aposento/ a don Leonardo al momento” (vv. 789-790); “En el cuarto aguardo/ de su Alteza” (vv.794-795). Véanse estas y otras alusiones en el correspondiente esquema, página 318 de este estudio.

⁸⁸ Ana Caro estructura de forma esquemática los espacios dramáticos de esta comedia, haciendo que comience y termine la acción en un espacio exterior. Muy diferente es la estructura espacial de *El conde Partinuplés*, que se establece sin un orden aparente. Al respecto, debemos puntualizar que no seguimos el esquema estructural que Lola Luna realiza de *El conde Partinuplés* [1993a: 61-64], en el que divide la comedia en escenas y subescenas.

El conde Partinuplés: 5 espacios dramáticos.

- 1 interior: palacio en Constantinopla.
- 4 exteriores: campo, junto al mar, en Francia; playa en Constantinopla; exterior del palacio de Constantinopla; y un lugar indeterminado.

Jornada I	Jornada II	Jornada III
C. 1: palacio (salón?) ⁸⁹ C. 2: campo (Francia)	C. 1: playa-palacio (salón?) ⁹⁰ C. 2: palacio C. 3: palacio (estrado?) C. 4: palacio	C. 1: playa-interior del palacio (estrado?) C. 2: playa C.3: Indeterminado C. 4: exterior (terrero de palacio?) ⁹¹ C. 5: exterior (terrero de palacio?) ⁹²

La firmeza en el ausencia: 4 espacios dramáticos.

- 1 interior: palacio en Nápoles.
- 3 exteriores: terrero de palacio; campo de batalla, junto al río Garellano; camino hacia Nápoles.

⁸⁹ Aportamos una propuesta espacial para los lugares imprecisos o indeterminados, marcándolo con interrogante y entre paréntesis.

⁹⁰ En ocasiones, en un mismo cuadro se mencionan dos espacios. Se trata de los denominados espacios itinerantes, aquellos en que “el actor, mediante sus palabras y muy probablemente mediante sus gestos y movimientos, marca explícitamente el paso de un espacio a otro, anunciando el lugar en el que está, el lugar al que se dirige y el momento en el que llega al nuevo espacio dramático” [Rubiera, 2005:109]. En estos casos, señalamos el lugar de origen y el de destino unidos por un guion.

⁹¹ De los dos últimos cuadros de la tercera jornada solo sabemos que tienen lugar en el exterior del palacio. Pero, dado que en ellos se desarrolla la preparación previa de un torneo y su posterior celebración, lo lógico es pensar en el terrero como el espacio dramático más adecuado.

⁹² A través de la distribución de los cuadros de esta comedia, se observa el aumento del ritmo dramático a medida que avanza la acción.

Jornada I	Jornada II	Jornada III
C. 1: palacio C. 2: palacio C. 1: terrero y ventana de palacio	C. 1: palacio C. 2: campo de batalla (junto al río Garelano) C. 3: palacio	C. 1: camino C. 2: palacio C. 3: palacio ⁹³

COMEDIAS URBANAS:

La traición en la amistad: 5 espacios dramáticos.

- 3 interiores: la casa de Marcia, la casa de Laura y la casa de Fenisa.⁹⁴
- 2 exteriores: la calle donde se encuentra la casa de Marcia y su balcón.

Jornada I	Jornada II	Jornada III
C. 1: casa de Marcia C. 2: calle y balcón de Marcia C. 3: calle y balcón de Marcia C. 4: casa de Laura	C. 1: casa de Marcia C. 2: casa de Fenisa C. 3: casa de Marcia	C. 1: casa de Marcia C. 2: calle y balcón de Marcia C. 3: casa de Fenisa C. 4: casa de Marcia

⁹³ La pieza de Leonor de la Cueva es la que presenta una estructura espacial más esquematizada, con tres cuadros por jornada: dos situados en palacio y uno en un espacio exterior.

⁹⁴ Por falta de referencias espaciales, no sabemos exactamente si el cuarto cuadro de la primera jornada sucede en el hogar de Laura, aunque sí intuimos que se producen en el interior de una casa por las siguientes palabras de la dama:

Esta noche le aguardaba,
Félix; pues no viene aquí,
alguna dama le tiene
[...]
aquesto me tiene así,
atormentándome el alma
sin descansar ni dormir.

(vv. 803-810)

como por las de su criado: “Suspende tu pena ahora;/ acuéstate y fía de mí” (vv. 835-836). Teniendo en cuenta estas referencias y el hecho de que las damas de esta comedia únicamente ocupan espacios domésticos –ya sean sus propios hogares o el de Marcia–, entendemos que Laura se encuentra en su casa, probablemente en su alcoba, sin poder conciliar el sueño por el sufrimiento que le causa el desdén de su amado Liseo.

Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen: 9 espacios dramáticos.

- 3 interiores: la casa de Felisardo y María, la casa de don Nuño y Violante y la casa de Fadrique.
- 3 exteriores: terrero de la casa de Felisardo y María, playa de Oporto-entrada a una iglesia, camino a las afueras de la ciudad y la calle.
- 3 sobrenaturales, indeterminado, en los que suceden las apariciones del Demonio y de la Virgen.

Jornada I	Jornada II	Jornada III
C. 1: terrero de la casa de Felisardo y María	C. 1: casa de Fadrique	C. 1: calle
C. 2: sobrenatural	C. 2: sobrenatural	C. 2: casa de D. Nuño y Violante
C. 3: casa de D. Nuño y Violante	C. 3: casa de D. Nuño y Violante	C. 3: camino a las afueras de Oporto
C. 4: playa-entrada de una iglesia	C. 4: casa de Felisardo y María	C. 4: sobrenatural
	C. 5: casa de D. Nuño	C. 5: casa de Felisardo y María
	C. 6: casa de Fadrique	C. 6: calle
		C. 7: oratorio en casa de Felisardo y María ⁹⁵

El muerto disimulado: 4 espacios dramáticos.

- 2 interiores: la casa de don Rodrigo y Jacinta, y la de don Álvaro y Beatriz.
- 2 exteriores: calles de Lisboa y la entrada de un mesón.

⁹⁵ En este caso, observamos que el número de cuadros va en aumento, sumando uno más en cada jornada, lo que muestra el creciente ritmo dramático de la pieza. Sin embargo, la distribución espacial es irregular, a excepción de los segundos cuadros de las dos primeras jornadas, en los que, de forma paralela, se produce la intervención del Demonio en forma de monólogo.

Jornada I	Jornada II	Jornada III
C. 1: casa de D. Rodrigo y Jacinta	C. 1: entrada a un mesón	C. 1: casa de D. Rodrigo y Jacinta
C. 2: calle	C. 2: casa de D. Rodrigo y Jacinta	C. 2: casa de D. Álvaro y Beatriz
C. 3: casa de D. Álvaro y Beatriz	C. 3: casa de D. Álvaro y Beatriz	C. 3: indeterminado
C. 4: calle	C. 4: entrada al mesón	(calle?) ⁹⁶
	C. 5: casa de D. Rodrigo y Jacinta	C. 4: casa de D. Rodrigo y Jacinta

La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén: 6 espacios dramáticos.

- 4 interiores: casa de Britaldo y Rosimunda en Nabancia, convento en Nabancia, celda de Irene, casa de Britaldo y Rosimunda en Scalabís.
- 2 exteriores: calles de Nabancia; orilla del río, en Nabancia.

Jornada I	Jornada II	Jornada III
C. 1: casa de Britaldo y Rosimunda (Nabancia)	C. 1: casa de Britaldo y Rosimunda (Nabancia)	C. 1: convento
C. 2: convento	C. 2: convento	C. 2: indeterminado (casa de Britaldo y Rosimunda en Scalabís?)
C. 3: calle	C. 3: casa de Britaldo y Rosimunda (Nabancia)	C. 3: casa de Britaldo y Rosimunda en Scalabís
C. 4: casa de Britaldo y Rosimunda (Nabancia)	C. 4: convento	C. 4: casa de Britaldo y Rosimunda en Scalabís
C. 5: celda de Irene y terrero del convento	C. 5: casa de Britaldo y Rosimunda (Nabancia)	C. 5: orilla del río, en Nabancia.
		C. 6: indeterminado (en Nabancia) ⁹⁷
		C. 7: casa de Britaldo y Rosimunda en Scalabís

⁹⁶ No queda definido el espacio de este cuadro, en el que solo se produce un monólogo de Alberto. No obstante, en el anterior, el criado Papagayo explica que se ha encontrado con Alberto en la calle, de ahí que propongamos este espacio dramático.

⁹⁷ En este cuadro, únicamente se da el monólogo de Remigio, del que solo sabemos que se encuentra en Nabancia.

Una vez presentados los espacios dramáticos de las comedias, podemos determinar que tanto las palatinas como las urbanas presentan una variedad espacial similar. César Oliva, al tratar de las comedias de Lope de Vega, afirma que:

La diferencia escénica entre comedia urbana y comedia palatina tiene razones espaciales. La primera apenas si alterna más lugares que calle/plaza con interiores de damas y caballeros. La segunda maneja mayor variedad de espacios [Oliva, 1996: 32].

No obstante, en estas comedias, si bien la diferenciación de los espacios interiores (palacio vs. casas) –donde se encuentra la principal peculiaridad definitoria de estas designaciones taxonómicas– propicia que las comedias palatinas solo posean un único espacio interior frente a las urbanas, respecto a los espacios exteriores, las comedias de ambas tipologías presentan un número similar. Por tanto, no se cumple en ellas la anterior afirmación de César Oliva. Además, tampoco observamos en ellas una diferencia significativa respecto al número de cuadros que se sitúan en los lugares interiores y en los exteriores que nos permita establecer una distinción genérica.

4.1.2.1.- ESPACIOS INTERIORES

Como hemos mencionado, las comedias palatinas solo presentan un único espacio interior: el palacio, que se constituye el

centro de la acción dramática en *Valor, agravio y mujer* –de un total de 9 cuadros, 5 se emplazan en este– y en *La firmeza en el ausencia* –de 9 cuadros, 6 tienen lugar en él–, no así en *El conde Partinuplés* –de 11 cuadros, solo 5 se sitúan en el interior del palacio de Rosaura–.

La peculiaridad del espacio interior de esta comedia de caballerías reside en su utilización, pues se emplea para configurar dos tipos de ambientes, uno público y otro privado, que van alternándose. Al inicio de la comedia, aparece como lugar político, en el que estalla el motín contra Rosaura y donde sus vasallos acuerdan concederle el plazo de un año para que encuentre marido. Pero, rápidamente, al quedar a solas la emperatriz y la maga Aldora –su prima–, el palacio comienza a adquirir una configuración mágica con la visión de los diferentes pretendientes de Rosaura. A partir de este momento, será el espacio de las actividades privadas de la emperatriz con el conde, y las situaciones provocadas a través de la magia irán en aumento hasta desembocar en la llegada de Partinuplés y Gaulín al castillo, en cuyo interior escucharán música sin ver a los intérpretes, y se les ofrecerá una espléndida y maravillosa cena. En el cuadro siguiente se retoma el espacio del palacio para la actividad cortesana –pública– al celebrarse la recepción que la emperatriz concede a sus pretendientes, donde no se producirá ningún hecho mágico. Y, por último, volvemos a

encontrarnos el castillo como espacio privado de Rosaura, de sus encuentros nocturnos con Partinuplés.

Por otra parte, en las tres comedias, el palacio aparece como un “lugar impreciso”, pues no sabemos con exactitud si la acción transcurre en un estrado, un salón o un aposento. Sin embargo, solo en la comedia de *El conde Partinuplés*, podemos concretar los diferentes espacios palatinos por el contexto. Así pues, el primer cuadro, al intervenir en él diferentes vasallos y consejeros de la emperatriz, entendemos que tiene lugar en un salón. Del mismo modo, el segundo cuadro de la segunda jornada también se sitúa en un salón por celebrarse la ya referida cena. El siguiente tiene lugar, sin duda, en los estrados de palacio, en el que la dama irá escuchando uno a uno a sus pretendientes, pues la acotación nos indica que *“Después de haberse asentado la Infanta, van tomando asiento, diciendo cada uno estos versos, cogiéndola en medio”* (v. 1135). Por último, el primer cuadro de la tercera jornada se desarrolla en un estrado, pues la siguiente acotación así lo sugiere: *“Siéntanse en unas almohadas de estrado”* (v. 1616).⁹⁸

⁹⁸ Según el *Diccionario de Autoridades*, debemos diferenciar entre “estrados” y “estrado”. En plural posee el significado de ‘Las salas de los consejos y tribunales reales, donde los consejeros y oidores asisten para oír las causas, juzgarlas y sentenciarlas’. Este correspondería al espacio dramático del segundo cuadro de la segunda jornada. Mientras que “estrado”, usado en singular, ‘vale también el lugar o la sala cubierta con la alfombra y demás alhajas del estrado, donde se sientan

Respecto a las comedias urbanas, encontramos más de un espacio dramático interior, correspondientes a las casas de los diferentes personajes. En ellos se situará el centro de la acción dramática, sin excepciones.

En *La traición en la amistad*, mientras que la calle se configura como el espacio reservado para los hombres, los espacios interiores estarán totalmente dominados por las damas.⁹⁹ Marcia, Belisa, Laura y Fenisa, por diferentes circunstancias, no están sujetas a ninguna figura de autoridad, de ahí que actúen libremente: entran y salen de casa sin dar explicaciones, y aceptan las visitas de los galanes cuando desean. Pero, de los tres espacios femeninos, la

las mujeres y reciben las visitas'; es decir, el lugar donde se emplaza la acción del primer cuadro de la tercera jornada.

⁹⁹ Según Constance Wilkins [1991: 109]: "In Zayas's play, women are seen primarily within the house except for Fenisa, who break into the male world in many ways". Ciertamente, las acciones de Fenisa, a lo largo de la comedia, son más propias de un galán donjuanesco que no de una verdadera dama. No obstante, siempre se encuentra situada dentro de casa, ya sea en la suya propia como en la de Marcia. En cuanto a la situación dramática de los personajes femeninos, no hay excepción alguna, pues todos aparecerán ubicados en espacios domésticos. Mercedes Maroto [1999: 9] observa al respecto "Zayas literally turns the theatrical space inward by making it a domestic, interior space where women dominate and control the action. This area can then contain a sentimental scenario that is associated with the feminine, as opposed to the exterior environment of adventure and danger which is associated with the masculine. These oppositions make literary and social «géneros» (genre and gender) participate in a duality that corresponds to the binary distinction between not only the outside and the inside, but also the public and the private, and the masculine and feminine domains".

casa de Marcia –donde también residen Belisa y Laura–, adquiere una significación moral y se convierte, al mismo tiempo, en el foco central de la acción,¹⁰⁰ hecho que se aprecia al contabilizar el número de cuadros representados, pues de un total de 11, se desarrollan 8 en él –3 de ellos desde su balcón–, mientras que solo 2 se representan en casa de Fenisa y 1 en casa de Laura.

En *El muerto disimulado*, de los 13 cuadros en que se divide la obra, 5 se sitúan en casa de don Rodrigo y Jacinta, y 3 en el hogar de don Álvaro y Beatriz. Y es que, en esta comedia, como ocurría en la anterior, el espacio más transitado por los personajes es el de la casa de su protagonista, hogar que, además, también se convierte en refugio para su amiga Beatriz.

En *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, los protagonistas son Felisardo y María; no obstante, las acciones ocurridas en un espacio interior se repartirán entre su casa –4 cuadros, incluido el situado en el terrero (lugar intermedio)–, el hogar de don Nuño y su hija Violante –4 cuadros– y la casa de Fadrique –2 cuadros–. Quizá, esta desfocalización espacial de la acción se deba a la finalidad última de la comedia: ensalzar la figura de la Virgen.

¹⁰⁰ “La casa di Marcia è in modo preponderante il fulcro dell’azione, sia che le scene si svolgano dentro o fuori di essa: all’esterno stanno unicamente i personaggi maschili che hanno accesso all’interno della casa solo nel momento armonico di ricomposizione delle coppie” [Melloni, 1981: 499].

Como ya hemos mencionado, esta obra se configura de forma híbrida, entre comedia de enredo y comedia mariana, por tanto, las acciones van encaminadas a mostrar de forma maniquea los comportamientos virtuosos de algunos personajes –María y Violante– y la deshonestidad de otros –Felisardo, Fadrique y don Nuño–. En este sentido, todos los personajes adquieren el mismo protagonismo.

Algo parecido ocurre en *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, pues, a pesar de que la protagonista es Irene, los espacios dramáticos más representados son los correspondientes a las dos casas de Britaldo y Rosimunda, una en Nabancia –en 5 cuadros– y otra en Scalabís –4 cuadros–, frente al convento –1 cuadro se desarrolla en la celda de la monja y 4 más en lugares imprecisos de este–. Aquí, la explicación a esta disociación entre el espacio dramático y la protagonista reside en que todas las acciones de la comedia están dirigidas a exaltar la figura de la santa, independientemente de quién las realice y dónde se lleven a cabo.

Así pues, podemos determinar que existe una clara relación entre el personaje protagonista de la comedia y el espacio dramático más reproducido en aquellas piezas en las que la trama, la intriga, es por sí misma el fin último de la obra; mientras que aquellas que están escritas para glorificación de uno de sus personajes, toda la acción estará al servicio de este fin, de ahí que no se dé una

correlación directa entre el personaje protagonista y el espacio dramático.

Por otra parte, como ocurría en las comedias palatinas, en la mayoría de ocasiones tampoco se precisa los espacios interiores. Tan solo encontramos dos excepciones: en el séptimo cuadro de la tercera jornada de *Dicha y desdicha del juego...* se describe un oratorio a través de la siguiente acotación: “*Descúbrese en medio del vestuario un oratorio con una imagen de la Virgen, y al pie del altar doña María dormida, y aparece a la puerta D. Fadrique*” (v. 3170); y el quinto cuadro de la primera jornada de *La margarita del Tajo que dio nombre a Sanatarén* se desarrolla en la celda de Irene, que queda claramente identificada a través de dos referencias, una acotación: “*Aparece en lo alto junto a una reja Irene en oración*” (v. 1086) y la referencia espacial pronunciada por el criado Etcétera:

Llamo, pues por sus impulsos
vienes a inquietar a un ángel,
que a estas horas (no lo dudo)
en su celda en oración
estará; [...]

(vv. 1099-1103)

4.1.2.2.- ESPACIOS EXTERIORES

En las comedias de nuestro estudio aparecen diferentes espacios dramáticos exteriores. Tanto en comedias palatinas como en urbanas podemos encontrar lugares naturales –monte, playa,

campo– y espacios exteriores no-naturales, contruidos por el ser humano –terrero, calle, jardín, balcón o ventana–.

La única diferencia genérica respecto al empleo de los espacios dramáticos exteriores es, como es lógico, la ausencia de la calle en las comedias palatinas y su sustitución por el terrero de palacio a la hora de situar las llamadas escenas de balcón, como en el caso de *Valor, agravio y mujer* y *La firmeza en el ausencia* frente a *La traición en la amistad*.

Sin embargo, el espacio de la calle, no solo cumple con esta función en las comedias urbanas, pues también aparece como espacio itinerante. Un ejemplo lo encontramos en el cuarto cuadro de la primera jornada de *El muerto disimulado*, en el que Beatriz, junto a su criada Hipólita, decide huir de la casa familiar y buscar amparo en el hogar de su amiga Jacinta ante el deseo de su hermano de casarla con un hombre al que no ama.

BEATRIZ: ¿No se va por aquí
de Jacinta a casa?

HIPÓLITA: Bien.

BEATRIZ: Pues siendo mi amiga, ¿quién
me valdrá mejor a mí?
Su casa me ha de valer
en tal trance.

(vv. 1208-1213)

Esta escena, además de servir de justificación dramática tanto para la anterior desaparición de la dama de su casa como para conocer el motivo por el que la veremos después en casa de Jacinta, también se emplea para crear intriga entre los lectores-espectadores al dejar la trama abierta justo al final del acto.

La calle, asimismo, aparece como espacio itinerante en el segundo cuadro de esta misma jornada. Pero, en esta ocasión, la situación espacial se emplea con otra finalidad, la de introducir referencias geográficas precisas y realizar una descripción de la ciudad por medio del decorado verbal:

PAPAGAYO: Ya en Lisboa estás, y a queste
el terrero es de Palacio,
tropiezo hermoso de Thetis,
rica adoración del Tajo.

LISARDA: ¡Gallarda plaza, por cierto!

PAPAGAYO: Todo en Lisboa es gallardo,
pues no ha visto *cosa boa*,
según los afirma el adagio,
el que no ha visto Lisboa.

(vv. 545-553)

PAPAGAYO: Bueno,
para Lisboa, excusado
es el barrio sin saberse
la calle, porque es tan largo
y tantas calles encierra
un barrio que, por ser tantos
los vecinos, ni ellos mismos

las saben. Pero veamos
qué barrio es ése, señora.
LISARDA: San Pablo me han apuntado.
PAPAGAYO: Allá se va por aquí,
que aún me acuerdo de estos pasos
de otra vez que acá he venido,
(vv.627- 639)

No obstante, la calle no es el único espacio itinerante. Otros espacios exteriores también se emplean con esta misma función dramática tanto en las comedias palatinas como en las urbanas. Entre las primeras, *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, cuyo cuarto cuadro comienza en la playa de Oporto y termina a las puertas de una iglesia:

TIJERA: De buena escapado habemos,
déjame besar la playa,
[...]
FADRIQUE: Sígueme, pues, que aquí cerca
está su imagen sagrada
en una iglesia que yo
muchas veces frecuentaba.
TIJERA: Camina, pues, que ya te sigo,
(vv. 920-1008)

Del mismo modo, en la comedia palatina de *El conde Partinuplés*, el primer cuadro de la segunda jornada se inicia en la playa de Constantinopla para finalizar en el interior del castillo de Rosaura:

CONDE: ¡Notable navegación!
 Si no pasara por mí,
 no creyera tal.

GAULÍN: Yo sí,
 y sin mayor confusión
 (después de tanto tormento)
 es ver un navío seguro
 sin piloto, Palinuro,
 que sin embate ni viento,
 tan sosegado tomase
 puerto en esta playa, caso
 que ahora parece acaso.

(vv. 759-769)

GAULÍN: Morirás; hay un castillo
 bellísimo.

CONDE: Espera un poco;
 dices bien, yo he de ir allá.

(vv. 816-818)

Los espacios exteriores, naturales o no-naturales, también serán marco de alguna acción concreta en ambos tipos de obras. Por citar un ejemplo de cada, en la comedia palatina *Valor, agravio y mujer*, los espacios del monte y de los jardines son con los que se inicia y se cierra la pieza, respectivamente. El primero –de clara inspiración calderoniana– presenta a la condesa Estela y a su prima Lisarda en un paisaje agreste y tempestuoso, descrito por medio de decorado verbal:

LISARDA: Por aquí, gallarda Estela,
de ese inaccesible monte,
de ese gigante soberbio
que a las estrellas se opone,
podrás bajar a este valle,
en tanto que los rigores
del cielo, menos severos
y más piadosos, deponen
negro encapotado ceño.
Sígueme, prima.

ESTELA: [...]
¡Válgame el cielo! ¿No miras
cómo el cristalino móvil
de su asiento desencaja
las columnas de sus orbes,
y cómo turbado el cielo,
entre asombros y entre horrores,
segunda vez representa
principios de Faetonte?

(vv. 1-28)¹⁰¹

El último cuadro de esta comedia se sitúa en unos jardines, en el que se dan cita Leonor-Leonardo y don Juan para batirse en duelo. En este lugar se acabarán por reunir todos los personajes de la obra para la anagnórisis final y el desenlace feliz con las consabidas uniones matrimoniales. La única referencia espacial aparece en el cuadro anterior:

¹⁰¹ La descripción continúa hasta el verso 56, valga de muestra los versos citados.

DON JUAN: A los jardines de Armindo
me voy esta tarde un rato;
venid, si queréis, conmigo,
llevarán espadas negras.

(vv. 2311-2314)

Del mismo modo, en *La Margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, la orilla del río Nabán (Nabao, afluente del Zézere y este, a su vez, del Tajo) servirá de escenario para un hecho dramático concreto: el martirio de Irene. La protagonista sitúa la acción a través de los siguientes versos:

Aquí cerca del convento,
junto al río, trataré
(como algunas veces suelo)
de alabaros esta vez.

(vv. 3598-3601)

Por otra parte, el hecho de que aparezcan o no ciertos personajes en los lugares exteriores también resulta un recurso con el que fortalecer la moralidad que desprenden algunas de estas obras. Con esta intención, en *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, a pesar de que todos los personajes transitan, en alguna ocasión, por un espacio exterior –la calle, un camino, la playa–, a su protagonista, la piadosa María, solo la vemos en un lugar diferente al de su hogar cuando aparezca, junto a su criada, a

la salida de una iglesia. De esta forma se enfatiza la beatitud del personaje.

Del mismo modo, en *La Margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, aunque la monja abandona el convento para ir a visitar a Britaldo, no la veremos pisar la calle, solo aparecerá en un espacio exterior al final de la comedia, el de la orilla del río Nabán, junto al convento, donde tendrá lugar su muerte. Pero, de las siete comedias, es en *La traición en la amistad* donde se observa más claramente la distribución espacial de los personajes con una finalidad concreta, pues, como ya se ha mencionado, la calle se caracteriza por ser el espacio más externo y el exclusivo de los hombres, mientras que las damas siempre ocuparán y dominarán los espacios domésticos, siendo el balcón de la casa de Marcia el espacio exterior propio de estas –si bien delimitado e igualmente doméstico–. De este modo, los dos espacios dramáticos exteriores adquieren una función diferenciadora en la comedia: la calle-espacio de los hombres; el balcón-espacio de las mujeres.

4.2.- LA PUESTA EN ESCENA

Es posible proponer otra perspectiva desde la que se lea el texto dramático escrito en virtud de su potencialidad representativa o espectacular. No se trata de sustituir un modo de acercarse al texto escrito por otro sino de completar la lectura del texto dramático con una dimensión que le es esencial: la imaginación espacial. Sin esta dimensión no se puede realizar una verdadera lectura teatral del texto dramático [Rubiera, 2005: 14].

Con estas palabras de Javier Rubiera iniciamos el apartado dedicado al análisis escénico-escenográfico de nuestras comedias. Un aspecto fundamental del teatro, pues todo texto teatral se escribe con el objetivo final de verlo representado. Y, aunque la anterior afirmación resulte una perogrullada, en ocasiones los estudiosos teóricos del arte dramático la olvidan.

Como se ha señalado anteriormente, desconocemos si estas comedias llegaron a representarse en el siglo XVII. Sin embargo, el hecho de carecer de noticias sobre su escenificación no nos impide el reconstruirla en la medida de lo posible. Son diversas las referencias tanto implícitas como explícitas que nos permiten hacernos una idea de cuál debía ser la puesta en escena que las dramaturgas imaginaban para sus obras.

Inicialmente, lo que debemos tener en cuenta es el espacio teatral para el que está pensada cada una de las comedias. En este sentido, diferenciamos entre las piezas que parecen ideadas para el

corral o para un espacio escénico que compartiría unas características semejantes, si no iguales a este, y las que deberían estar dirigidas al público cortesano por la presencia de complicadas tramoyas.

De las siete piezas, en tres se especifica el empleo de maquinaria teatral para representar escenas sobrenaturales. Estas son *El conde Partinuplés*, *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen* y *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*. Pero, si bien el aparato escénico era muy del gusto del público cortesano, también conservamos testimonios que nos informan del gran impacto que este producía entre el público popular [Borque, 2002: 74-75], pues ciertos efectos también podían realizarse en espacios teatrales populares o comerciales.¹⁰² Ahora bien, no todos eran susceptibles de llevarse a las tablas de un corral de comedias por sus reducidas dimensiones, o al menos eran poco habituales, como es el caso de los bastidores con los se creaba perspectiva, cierta tramoya compleja, la introducción de caballos en la escena, etc. Por ello, como se demostrará a continuación, solo *El conde Partinuplés* presenta una acumulación de elementos escenográficos que apuntan su concepción para un espacio teatral diferente al del corral de comedias.

¹⁰² Para las adaptaciones de piezas cortesanas para su representación en el corral, véase el estudio de Varey [1989].

4.2.1.- ESPACIOS ESCÉNICOS

Según lo anterior, podemos afirmar que nos hallamos ante una comedia cortesana y seis obras concebidas para ser representadas en un corral.¹⁰³ En ellas, por norma general, y mientras en el texto no se precise lo contrario –como ocurre en las escenas de balcón–, los diferentes cuadros se escenificarán en el escenario y, simplemente, se recurrirá a elementos escenográficos para diferenciar los distintos espacios dramáticos.

No obstante, en la comedia de María de Zayas, la casa de Marcia, su protagonista, se sitúa en un espacio elevado, como el del primer corredor de la fachada del corral, pues hay varias referencias textuales en la comedia que así lo insinúan. La primera la pronuncia el personaje de don Juan. Este, nada más salir a escena, le explica a Fenisa que “subió” hasta donde se encuentra ella –“aquí”– para

¹⁰³ Felipe B. Pedraza [1998: 79], al tratar del teatro cortesano en el reinado de Felipe IV, sostiene que “no siempre es fácil discernir con los datos que conservamos entre las comedias escritas para la común explotación comercial a través de los locales públicos y las que se encargan desde palacio para las fiestas, pero cuya estructura y exigencias escénicas son similares a las que se daban en los corrales”. No obstante, por la temática de las obras, así como por los elementos escénicos-escenográficos, nos hemos aventurado a realizar la anterior clasificación. Al respecto, la única comedia que nos ha generado dudas es *El conde Partinuplés*, considerada por Ruano de la Haza [2000a] como una obra ideada para un corral, ya que forma parte del corpus que analiza en su estudio; mientras que Teresa Ferrer [1995] habla de ella como comedia cortesana. Aun así, determinamos, por los argumentos ya expuestos, tratarla como una comedia concebida para un escenario no comercial.

verla: “Marcia me dijo, Fenisa,/ que estabas aquí, y así/ a ver tus ojos subí.” (vv. 177-179). Pero, si bien esta referencia no tiene por qué indicar la situación escénica del cuadro, el hecho de que la acción del siguiente, cuyo tiempo dramático es continuo al anterior, se sitúe en la calle y en el balcón de la casa de Marcia y que, tanto en uno como en otro, aparezca el personaje de Fenisa, nos lleva a pensar que el espacio escénico adecuado para la casa de Marcia es el segundo nivel del corral, dejando el tablado para simbolizar la calle y los hogares de Fenisa y Laura. De este modo, los espacios dramáticos quedan bien diferenciados en la puesta escena y, al mismo tiempo, manifiestan cierta simbología moral: el nivel más elevado corresponde al espacio propio de Marcia, mientras que el tablado –inferior– se identifica con las dos damas que, en mayor o menor medida, se han mostrado deshonestas al vivir amancebadas. Como afirma J. E. Varey [1987: 36]:

el uso de los tres niveles, suficientemente claro en las comedias de santos, donde, al igual que en los espectáculos que se escenificaban en los grandes iglesias españolas a finales de la Edad Media, se representan Cielo, Tierra e Infierno, pueden verse reflejados en las obras seculares que se representaban en los teatros comerciales de la España de Lope de Vega y de Calderón. Mientras el balcón del corral de comedias se usa a menudo con intención más o menos “realista”, no podemos olvidar el gran número de obras donde la relación espacial entre un personaje en un nivel más alto con otro en un nivel más bajo es indicio de su

relación moral. La reconstrucción de la puesta en escena de obras seculares en los corrales de comedias nos permite vislumbrar, a través de la comedia secular, las relaciones espaciales básicas en las representaciones religiosas de múltiples niveles.

Esta distribución espacial se mantendría a lo largo de la comedia, lo que representaría un recurso escenográfico sencillo y sumamente efectivo a la hora de marcar la división espacial en la segunda jornada, donde los espacios interiores de la casa de Marcia y Fenisa se alternan. Asimismo, siendo consecuentes, el último cuadro de *La traición en la amistad* también se representaría en el segundo nivel, pues así todas las escenas ubicadas en la casa de Marcia compartirían un mismo espacio escénico. Además, una nueva referencia nos sugiere que, efectivamente, este último cuadro debe emplazarse en el corredor: “¿Qué ha de cumplir? Calla, necia,/ que sólo por ser mujer/ no te echo por la escalera.” (vv. 2844-2846). Dejando a un lado la existencia o inexistencia de unas escaleras sobre el tablado, este último verso nos indica que los personajes se encuentran en un lugar elevado. No obstante, también debemos tener presente que, al tratarse del último cuadro de la comedia y, por tanto, reunirse en él todos los personajes, resultaría bastante incómodo para los actores –por la estrechez del corredor– y menos atractivo para los espectadores el situarlo en el segundo nivel del escenario.

Algo parecido podría ocurrir con los espacios escénicos de *El muerto disimulado*, donde, no solo las referencias implícitas, sino también la alternancia de los lugares interiores favorecen la diferenciación de los espacios dramáticos de la casa de don Rodrigo y la de don Álvaro en dos niveles: el tablado y el primer corredor de la fachada, respectivamente. Sin embargo, en esta ocasión no se emplearían con la intención de diferenciar las conductas o la moral de los personajes que transitan por cada uno de estos espacios.

La primera referencia se encuentra en el segundo cuadro de la primera jornada. Lisarda y su criado Papagayo pasean por las calles de Lisboa hasta que escuchan ruido de pelea en una casa y cómo, desde dentro, se nombra al hombre al que buscan. En este momento, la dama dirá: “Subamos,/ pues que la puerta está abierta,/ a ver lo que es.” (vv. 746-748). Además, en el cuadro siguiente, situado ya en interior de la casa de don Álvaro, el criado Papagayo volverá a indicar que subieron a la casa: “por esa escalera arriba/ subimos” (vv. 841-842). Es decir, acontecen dos cuadros cuyas acciones son consecutivas, pero situadas en dos espacios muy diferentes: calle-interior de una casa. Por ello, una forma rápida y sencilla de diferenciarlos es situar a cada uno en un nivel escénico

diferente, lo que concuerda con el texto y con la arquitectura del corral.¹⁰⁴

Esta propuesta escénica, además, está motivada por la falta de otras referencias que podrían impedir situar dicho espacio dramático en un lugar elevado, tal y como ocurre con la casa de don Rodrigo, sobre la que volvemos a encontrar alusiones escénicas parecidas que indican que los personajes se encuentran en un piso superior. En el segundo cuadro de la segunda jornada, Dorotea le dirá a Clarindo-Clara: “Mi reina,/ llegue usted, suba acá arriba” (vv. 1679-1680) y, más adelante, la criada Hipólita le dirá a Alberto: “Entre quien es, suba arriba” (v. 1864). Sin embargo, el mismo texto nos da la solución escénica, ya que, en ambas ocasiones, tanto Clarindo como Alberto no han salido aún a escena, y sus intervenciones se realizan desde dentro, tal y como se señala en las respectivas acotaciones, lo que no tendría sentido si la acción se desdoblase para que el segundo nivel del escenario representase el espacio dramático de la casa de don Rodrigo y el tablado fuera la calle, donde se encontrarían Clarindo y Alberto.

Exactamente igual ocurre en el último cuadro de la comedia, donde don Rodrigo le dirá a don Álvaro: “[...] Ea, entrad,/ la casa es vuestra; subid,/ señor” (vv. 3308-3310) y en el que, de nuevo, las

¹⁰⁴ Por supuesto, esta es una simple propuesta escénica, ya que las escenas que se desarrollan en casa de don Álvaro bien podrían representarse sobre el tablado, indicando el cambio espacial con una mínima variación decorativa.

didascalias¹⁰⁵ apuntan que los personajes que intervendrán posteriormente se encuentran “al paño” o bien “salen” a escena, sin más. Es decir, no hay elementos que sugieran una duplicidad espacial. Asimismo, al tratarse del último cuadro, sobre las tablas

¹⁰⁵ Alfredo Hermenegildo realiza la siguiente diferenciación del término “didascalia” respecto a “acotación”: “La noción de didascalia es más amplia que la de acotación escénica, abarca las marcas presentes en todos los estratos textuales. Por una parte incluye las llamadas acotaciones escénicas, así como la identificación de los personajes, al frente de cada parlamento al principio de la obra o de los diferentes actos, con sus nombres, naturaleza y función. En segundo lugar, comprende los elementos didascálicos integrados en el diálogo mismo. Dichos elementos o marcas quedan encerrados o cubiertos entre las intervenciones de los distintos personajes, al lado de la infinita serie de iconos, índices y símbolos que componen el tejido dramático, y, a veces, confundidos con ella. Vamos a llamar a la primera variante *didascalia explícita*. Y dejaremos para la segunda, más ambigua por ser más difusa, el calificativo de *implícita* [Hermenegildo, 1983: 710]. No obstante, encontramos definiciones contrarias, como la de Bobes Naves, que emplea “acotación” para referirse “al habla del autor, que se incluye como anotaciones al diálogo en el texto escrito, y que no pasa verbalmente a la escena”, mientras que entiende “didascalia” como “las indicaciones que, sobre hechos escénicos, pueden encontrarse en el diálogo” [García Barrientos, 2009: 1126]. Para la controversia en torno a esta dos voces, véase el citado artículo de José Luis García Barrientos.

Según las definiciones que propone la RAE en el avance de la 23ª edición del *Diccionario de la Real Academia*: “didascalia” es la ‘indicación añadida al texto de una obra teatral que señala las particularidades de la puesta en escena’; mientras que “acotación” es ‘cada una de las notas que se pone en la obra teatral, advirtiendo y explicando lo relativo a la actuación de los personajes y al servicio de la escena’. No es nuestro propósito entrar en esta polémica terminológica, y, aún conociendo las diferencias en el uso actual de ambos términos, emplearemos indistintamente “didascalia” y “acotación” para referirnos a toda indicación relativa al espacio escénico.

irán sumándose todos los personajes, de ahí que sea necesario un espacio escénico amplio.

En el caso de *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, un nuevo espacio interior, la celda de Irene, también se sitúa “*en lo alto*” como se indica en la acotación (v.1086). Y es que este espacio actúa de forma similar al balcón o ventana de las típicas escenas nocturnas de galanteo, salvo por la diferencia de que la religiosa no saldrá de él para ver a Britaldo o dejar que este la vea. El caballero, desde el terrero del convento, le ofrecerá una serenata, pero la monja la rechazará, manteniéndose en su celda, rezando: “Tapad, Señor, contra el canto/ de las sirenas del mundo/ mis oídos, como el áspid.” (vv. 1169-1171)

En conclusión, los espacios escénicos del tablado del corral junto al primer corredor no solo se configuran como espacios realistas –calle/ terrero-balcón/ ventana/ celda– en *Valor, agravio y mujer*, *La traición en la amistad*, *La firmeza en el ausencia* y *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, sino que, también, pueden desempeñar una función diferenciadora de espacios interiores, como en el caso de la comedia de María de Zayas y en *El muerto disimulado* de Ángela de Acevedo.

Por último, además del tablado y de los corredores de la fachada del corral, otros espacios escénicos se podían emplear con mayor o menor frecuencia. Uno de estos es el vestuario; es decir, la

parte trasera que se comunica con el tablado a través de los tres huecos inferiores de la fachada. Estas puertas servían, principalmente las dos que quedaban a los extremos, para las salidas y entradas de los actores a escena, reservándose el hueco central para efectos escenográficos. Por ejemplo, para colocar algún elemento decorativo –como ocurre con el oratorio de *Dicha y desdicha del juego...*– o alguna apariencia –como en el caso de la apoteosis final de *La margarita del Tajo...*–

Asimismo, también se podía emplear el patio como espacio escénico, tal y como sucede en el cuadro final de *El conde Partinuplés*, en el que “*tocan al patio cajas*” (acot. v. 1951) antes de que se indique que “*sale Lisbella a caballo*” (acot. v. 1954). La heredera al trono de Francia aparece desde el fondo del patio, y allí, montada sobre el caballo y sin moverse, pronunciará un discurso de 61 versos con el que mostrará su valentía y su empeño por llevarse consigo al conde. Al final de su intervención, Rosaura le responderá: “*Vuestra Alteza, gran Señora,/ debajo de mi palabra/ llegue de paz*” (vv. 2027-2029) y en acotación se indica lo siguiente: “*Apéese, y vaya por el palenque de los que tornean*” (v. 2029). Es decir, deja el caballo y se acerca hasta el escenario, atravesando el patio por el palenque, elemento escénico que, además, también transitarán los personajes que van a participar en la justa durante sus respectivas entradas, como se refleja en la anterior didascalia. De esta forma, el

tablado se convierte a ojos de los espectadores en el espacio de los asistentes al torneo, mientras que el lugar inmediato al escenario, situado fuera de este, se convierte en el espacio donde tendrán lugar las justas entre los pretendientes de Rosaura.

4.2.2.- EL ESPACIO ESCENOGRÁFICO

El espacio escenográfico está constituido por diferentes elementos que ayudan a recrear los lugares de la ficción: decorados, utilería, vestuario y efectos visuales y sonoros, que normalmente se mencionan en el texto a través de acotaciones explícitas. Sin embargo, estas referencias son más bien escasas en la mayoría de textos teatrales del Siglo de Oro, mientras que las más abundantes son las de índole quinésica, utilizadas para indicar la entradas y salidas de los personajes y su situación sobre el escenario.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Según el número de acotaciones, de las cuatro dramaturgas es María de Zayas la única que no parece mostrar mucho interés por los aspectos escénicos de su pieza, es más, a medida que avanza la comedia notamos que doña María prescinde de las didascalias, pues encontramos apartes sin marcar, así como el abandono de escena de algunos personajes. A continuación, presentamos el cómputo de las acotaciones de cada comedia:

- **Valor, agravio y mujer, 119 acotaciones:**
 - o 113 referidas a los personajes: 49 puramente quinésicas, de estas, 48 solo indican entrada y salida de personajes y 1 “al paño”; 26 acotaciones con indicaciones gestuales; y 38 apartes.
 - o 14 referencias escenográficas: 5 sobre el vestuario, 3 para el decorado, 5 acerca de la utilería y 1 sobre la música.
- **El conde Partinuplés, 96 acotaciones:**

-
- 75 referidas a los personajes: 19 solo indican entrada y salida de personajes; 54 acotaciones con indicaciones gestuales; y 2 apartes.
 - 57 referencias escenográficas: 6 sobre el vestuario, 5 para el decorado, 18 sobre la tramoya, 12 acerca de la utilería y 13 sobre la música y 3 “dentro”.
 - ***La traición en la amistad, 67 acotaciones:***
 - 59 referidas a los personajes: 45 solo indican entrada y salida de personajes; 6 acotaciones con indicaciones gestuales; y 8 apartes.
 - 7 referencias escenográficas: 1 sobre el vestuario, 3 para el decorado, 1 acerca de la utilería y 2 sobre la música.
 - ***Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen, 127 acotaciones:***
 - 103 referidas a los personajes: 45 puramente quinésicas, de estas, 38 solo indican entrada y salida de personajes y 7 “al paño”; 22 acotaciones con indicaciones gestuales; y 36 apartes.
 - 26 referencias escenográficas: 4 sobre el vestuario, 2 para el decorado, 3 sobre la tramoya, 6 acerca de la utilería, 2 sobre la música y 9 “dentro”.
 - ***El muerto disimulado, 136 acotaciones:***
 - 125 referidas a los personajes: 52 puramente quinésicas, de estas 49 solo indican entrada y salida de personajes y 3 “al paño”; 29 acotaciones con indicaciones gestuales; y 44 apartes.
 - 24 referencias escenográficas: 5 sobre el vestuario, 13 acerca de la utilería y 6 “dentro”.
 - ***La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén, 144 acotaciones:***
 - 131 referidas a los personajes: 72 puramente quinésicas, de estas 68 solo indican entrada y salida de personajes y 4 “al paño”; 28 acotaciones con indicaciones gestuales; y 31 apartes.
 - 20 referencias escenográficas: 1 para el decorado, 5 acerca de la utilería, 5 sobre la tramoya, 3 para la música y 6 “dentro”.
 - ***La firmeza en el ausencia, 103 acotaciones:***
 - 91 referidas a los personajes: 23 puramente quinésicas, de estas, 22 solo indican entrada y salida de personajes y 1 “al paño”; 39 acotaciones con indicaciones gestuales; y 29 apartes.
 - 25 referencias escenográficas: 5 sobre el vestuario, 2 para el decorado, 13 acerca de la utilería, 4 sobre la música y 1 “dentro”.

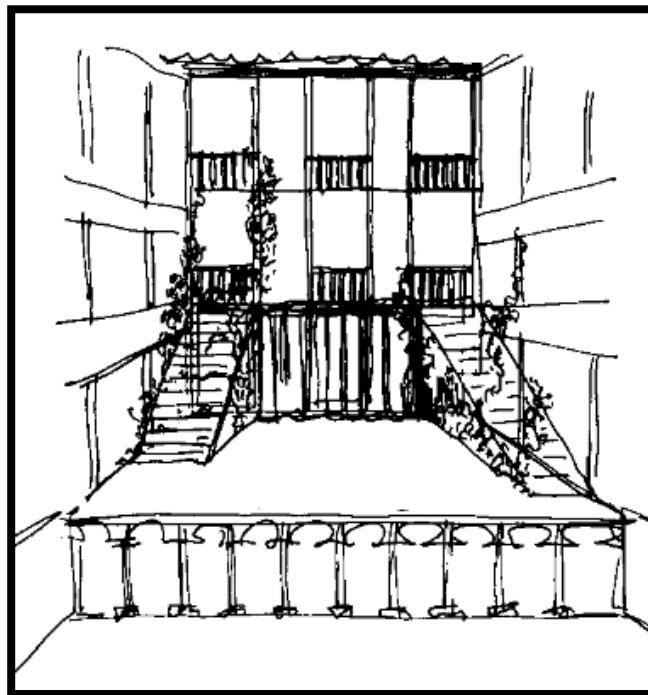
Esta carencia de didascalias escenográficas atiende a diferentes circunstancias: 1) al hecho de que, como en la actualidad, por lo general era el autor de comedias –el director– el encargado de la puesta en escena de las obras y no el poeta, de ahí que los dramaturgos no se molesten en aportar datos útiles para la representación; 2) la primacía del verso, de la palabra, frente a los decorados no verbales a la hora de representar ciertos espacios dramáticos; 3) las convenciones teatrales de carácter sinecdótico y simbólico de los elementos escenográficos y del espacio escénico, que serían bien conocidas por el público.

4.2.2.1.- DECORADO

En cuanto al decorado específico de nuestras comedias, encontramos escasas indicaciones. En *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* tan solo aparece una acotación al respecto para precisar la aparición de una reja en el espacio dramático de la celda de Irene: “*Aparece en lo alto junto a una reja Irene en oración*” (acot. v. 1086). Y, en *Dicha y desdicha del juego...*, igualmente, solo se indica unas mínimas referencias a la utilería escénica para el espacio dramático del oratorio de casa de María: “*Sale doña María y Rosela cada una con su luz, por la puerta de en medio, donde habrá un oratorio con una imagen de la Virgen*” (acot. v. 43) y “*Descúbrese en el medio del vestuario un oratorio con una imagen de la Virgen, y*

al pie del altar doña María dormida, y aparece a la puerta D. Fadrique” (acot. v. 3170).

De las cuatro dramaturgas, Ana Caro es la que nos ofrece más detalles escénicos en sus textos –hecho que, en el caso de *El conde Partinuplés*, se debe, en gran medida, a la gran cantidad de aparato que precisa su puesta en escena–. En *Valor, agravio y mujer*, indica exactamente cómo debe construirse el decorado del monte del primer cuadro dramático: “*Han de estar a los dos lados del tablado dos escalerillas vestidas de murta, a manera de riscos, que lleguen a lo alto del vestuario [...]*” (acot. v. 1), tal y como se refleja en el siguiente esbozo de César Oliva [1996: 20].



Asimismo, más adelante se señala el empleo de ramos, seguramente de murta, que acabarían de aderezar el tablado: “[...] *Tomillo coge en tanto los gabanes y pistolas, y se entra entre los ramos [...]*” (acot. v. 159). Y, aunque no tienen por qué aparecer sobre el escenario, pues podrían formar parte del llamado decorado no verbal, en el texto también se señala la existencia de unos árboles: “A la inclemencia del tiempo,/ debajo de aquestos robles,/ nos negaremos, Estela,” (vv. 61-63).

Del mismo modo, en *El conde Partinuplés* se emplean árboles en el decorado del segundo cuadro de la tercera jornada: “*Aparécesele Aldora al otro lado, entre unos árboles*” (acot. v. 669). Estos podrían ser árboles físicos, colocados sobre el escenario, o bien estarían pintados en bastidores. Y, también pintado – probablemente sobre el telón de fondo– aparecerá el castillo de la emperatriz Rosaura en el primer cuadro del segundo acto: “*Mirando el Conde hacia donde estará pintado un castillo*” (acot. v. 819), que, además, debería tener una puerta practicable, quizá a través de una simple obertura en la misma tela, pues se indica que Partinuplés y Gaulín “*entran en el castillo*” (acot. v. 830). Esta misma escenografía servirá para los dos primeros cuadros de la última jornada, situados también en el exterior del castillo, junto a la playa.

Otro decorado distinto al anterior será el propio de los dos últimos cuadros de esta comedia, en los que se representa un

torneo. Su escenografía estará formada por una valla en primer término (acot. v. 1923), que será colocada por dos vejetes, personajes que únicamente poseen esta función en la obra, y, en segundo término, aparecerá Rosaura con sus damas en un estrado: “*Vanse y corren una cortina, y aparece sentada en su estrado con sus damas Rosaura en un balcón bajo con sus gradas, y debajo de juez Emilio [...]*” (acot. v. 1943).¹⁰⁷

Como ya hemos comentado, en este mismo espacio dramático saldrá Lisbella montando a caballo y, tras apearse, cruzará el patio por medio de otro elemento escénico que completaría el decorado del cuadro, el palenque. En este contexto, el palenque no es solo el ‘camino de tablas, que desde el suelo se levanta hasta el tablado de las comedias, cuando hay entrada de torneo, u otra función semejante’ [*Aut.*] sino que, como en el caso de la comedias que analiza Javier J. González Martínez [2005: 85], “sería el pasillo creado entre el público para el paso de los actores y la rampa por la que accederían al tablado”. Es decir, a través de esta acotación sabemos que Lisbella aparecería montada a caballo fuera del tablado y, una vez se apeara de él, cruzaría el patio y subiría hasta el escenario por medio del palenque, como también harán cada uno de los pretendientes convocados al torneo. Toda esta

¹⁰⁷ Resulta significativo que se especifique la aparición de un “balcón bajo con gradas”, hecho que demuestra la ausencia de un corredor como el de los corrales que, en este caso, bien podría aprovecharse con esta función.

complicada escenografía, junto a la aparición de un caballo en escena,¹⁰⁸ además de la maquinaria teatral empleada a lo largo de la comedia, nos hace suponer que *El conde Partinuplés* no se ideó para representarse en un local comercial.

Por último, aparece una alusión escénica implícita en el texto de esta comedia de caballerías que nos lleva a pensar en la creación de un decorado en forma de barco para el segundo cuadro de la tercera jornada, pues da la impresión de que el personaje de Lisbella está en una nave mientras anima a sus tropas:

Ya es fuerza heroicos soldados,
ya es tiempo vasallos míos,
que pruebe Constantinopla
vuestros esfuerzos altivos
y que en su arenosa playa
(a quien llaman los antiguos
Nigroponto) echen sus anclas
nuestros valientes navíos.

(vv. 1762-1768)

¹⁰⁸ El hecho de que aparezca un caballo en escena no es un argumento concluyente para determinar que la comedia está pensada para escenificarse en un escenario cortesano, pues también podían aparecer caballos en el corral de comedias [Ruano de la Haza, 2000a: 271-284]. Además, como afirma Ruano de la Haza, para que este pudiera abrirse paso entre el público del patio, sería necesario un palenque, y lo habitual era que el animal no subiera al escenario, al contrario de lo que solía ocurrir en las comedias cortesanas. Según esto, todo parece indicar que este caballo formaría parte de la escenografía de un corral de comedias, pero la espectacularidad de la obra, así como su temática nos lleva a pensar que estamos ante una obra ideada para un público cortesano.

Estas son las únicas referencias específicas al decorado de las siete piezas estudiadas. Pero, a pesar de la escasez de este tipo de indicaciones, podemos imaginar cómo se representarían los diferentes espacios dramáticos en los corrales, pues su puesta en escena estaba fijada por las convenciones de la época. Y, como una imagen vale más que mil palabras, a continuación iremos reproduciendo las ilustraciones realizadas por César Oliva [1996], para mostrar el decorado aproximado de los lugares más significativos de nuestras comedias.

Como indica Ruano de la Haza [2000a: 159], para los espacios dramáticos interiores:

El descubrimiento de una silla, un bufete, una cama o un estrado detrás de las cortinas del foro bastaba para comunicar inmediatamente al público del siglo XVII que el cuadro que iban a presenciar tenía lugar en una habitación interior. Estos objetos funcionaban como un telón de fondo, un signo visual que indicaba que el tablado vacío se había convertido, sinecdóticamente, en un lugar específico.

Este es el caso del primer cuadro de *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, en el que aparece un oratorio en el vestuario, tras el hueco central de la fachada: “*Salen doña María y Rosela [...] por la puerta de en medio, donde habrá un oratorio con una imagen de la Virgen*” (acot. v. 43). De esta forma, los elementos

visuales ayudan a reforzar las referencias espaciales del texto que nos indican que María y Rosela estaban rezando mientras sucedía una pelea en el terrero de la casa, tal y como explica el gracioso Sombrero: “Despierto al fin, y me halláis/ con mi amo en el terrero” (vv. 164-165). Además, si a esto le sumamos las indicaciones quinésicas de entrada y salida de personajes, en las que se apunta que Felisardo debe salir por una puerta y Sombrero “*por la puerta contraria*” (acot. v. 29), podemos imaginar que el espacio vacío del tablado representaría el terrero y que la fachada no estaría cubierta por una cortina, pues sus tres huecos debían ser practicables.

En otras ocasiones, se situaba en las tablas mobiliario con el que poder situar el espacio dramático, que podía aparecer con una mera función decorativa previa a la acción o bien sacarse como parte de la propia representación, donde esta utilería escénica poseía una función imprescindible para el desarrollo de la trama. Este último sería el caso del primer cuadro de *La firmeza en el ausencia*, donde se indica que “*Sale Tristán con recado de escribir; llegue un bufete y una silla*” (acot. v. 209),¹⁰⁹ elementos que le permitirán a don Juan escribir a su amada Armesinda para informarle de su pronta partida hacia la frontera para defender

¹⁰⁹ Citaré siempre por la edición de Soufas, 1997.

Nápoles de la invasión francesa.¹¹⁰ E, igualmente, en el último cuadro de esta pieza, la criada Leonor le acercará a Armesinda una silla para que pueda dormir:¹¹¹

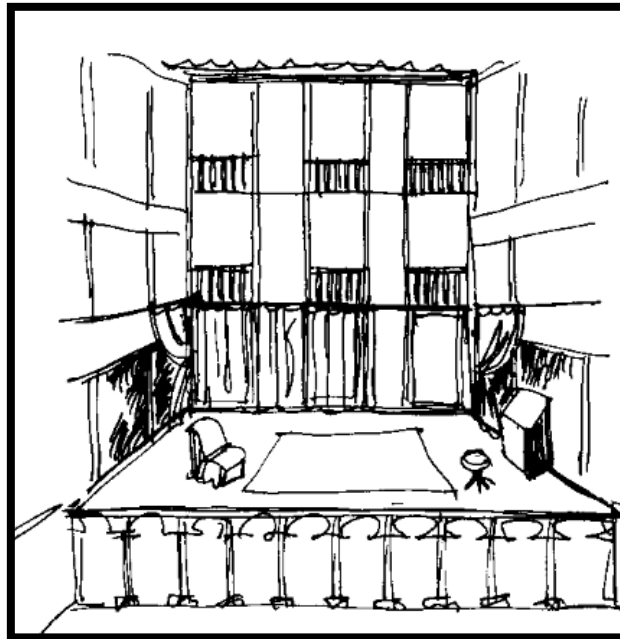
ARMESINDA: [...]
Sueño me da. Estoy cansada.
Llégame esa silla aquí,
(Llega Leonor una silla)
que esta noche no dormí
de cuidados desvelada;
que me inquietan mil desvelos.
(vv. 1812-1816)

También se señala el empleo de utilería de escena con una determinada función dramática en el segundo cuadro de la segunda jornada de *El conde Partinuplés*, donde se indica lo siguiente: “Saquen una mesa, sin que se vea quien, con mucho aparato, y ponen una silla arrimada al paño” (v. 858). En esta ocasión, la mesa y la silla resultan fundamentales para escenificar la mágica cena en el castillo de la emperatriz Rosaura.

¹¹⁰ En este caso se precisa la necesidad de una silla para que el personaje escriba, aunque lo más habitual era que solo se sacara un bufete y el personaje en cuestión escribiera de pie o de rodillas [Ruano de la Haza, 2000a: 106].

¹¹¹ Ruano [2000a: 107] habla de la convencionalidad de este elemento escénico para que un personaje se quede dormido en escena, como ocurre en *Dios hace reyes* y *La fianza satisfecha* de Lope, *La peña de Francia* y *El vergonzoso en palacio* de Tirso o *La cruz de la sepultura* de Calderón.

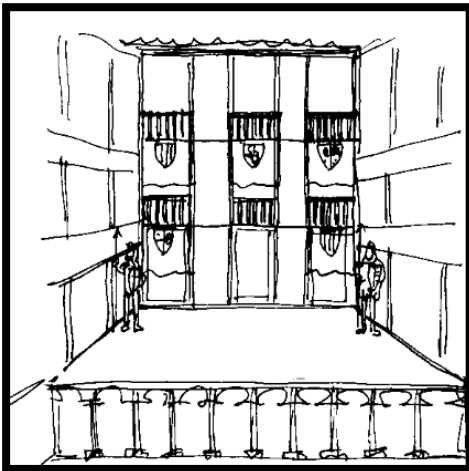
No obstante, aunque la funcionalidad de los elementos escénicos sea igual para todas las comedias, el decorado de los espacios interiores es diferente si estamos frente a una casa o un palacio. Para el primer caso, una simple cortina podía tapar el espacio central del vestuario, con lo que se obtenía un ambiente neutro susceptible de ser decorado, como ya se ha mencionado, con algún elemento escénico, bien sobre el tablado o en el vestuario, dejándose ver a través de uno de los huecos de la fachada.



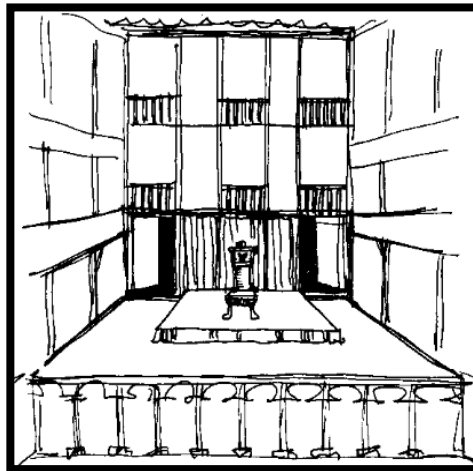
Aposento o sala de casa
[Oliva, 1996: 18]

Mientras que, en los espacios interiores de las comedias palatinas, el escenario estaría decorado con algún elemento referencial, como insignias pintadas en paños o cortinas, o se

presentaría en él un estrado, como seguramente ocurriría en el tercer cuadro de la segunda jornada de *El conde Partinuplés*, desde donde el personaje de Rosaura concede audiencia a cada uno de sus pretendientes.

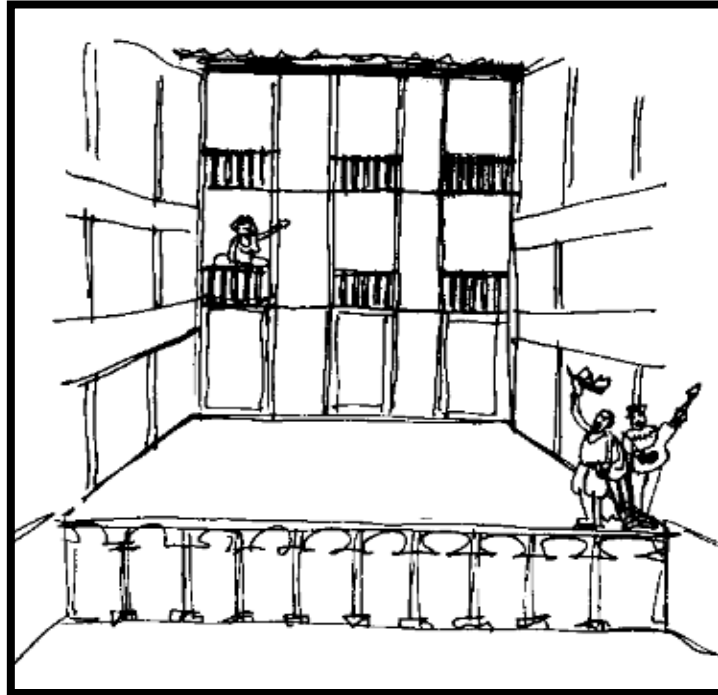


Aposento de palacio
[Oliva, 1996: 18]



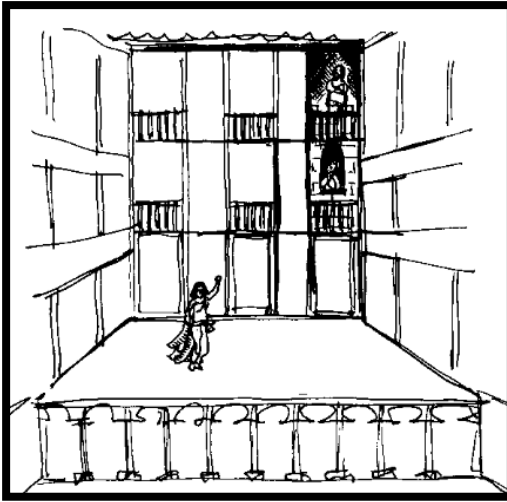
Estrado
[Oliva, 1996: 31]

Respecto al decorado de los espacios exteriores, estos también estarían recreados por unos pocos elementos escénicos con valor sinecdótico, a excepción de la calle, para el que no haría falta ningún elemento complementario, pues la arquitectura del corral ya la representa de forma bastante realista, siendo el tablado el espacio de la calle y la fachada del vestuario el frontispicio de una casa, con sus respectivos balcones o ventanas.

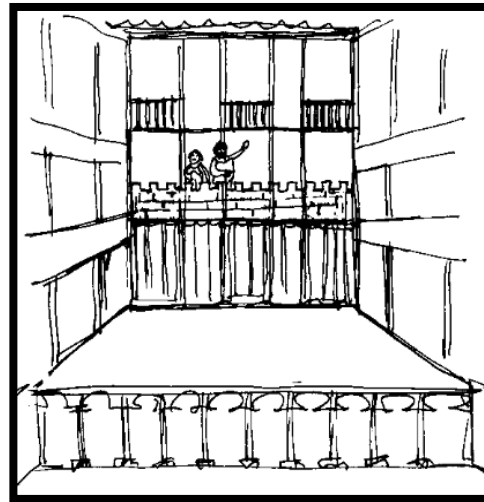


Calle o plaza
[Oliva, 1996: 17]

Igualmente, esta ausencia de decorado podría servir para escenificar el terrero de un palacio o un convento, –como el de *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*–, aunque en puestas en escenas más realistas se emplearían algunos elementos escénicos que trasladarían al espectador a un ambiente cortesano, como el muro o la torre.



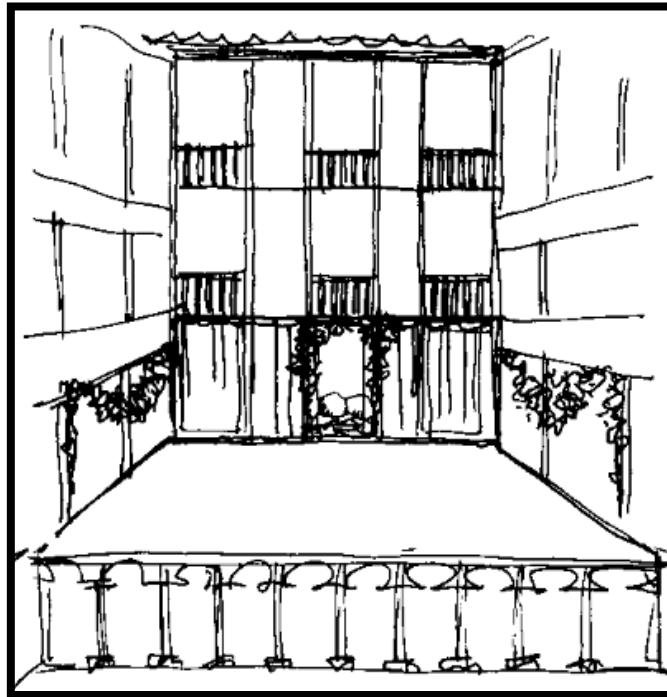
Torre
[Oliva, 1996: 30]



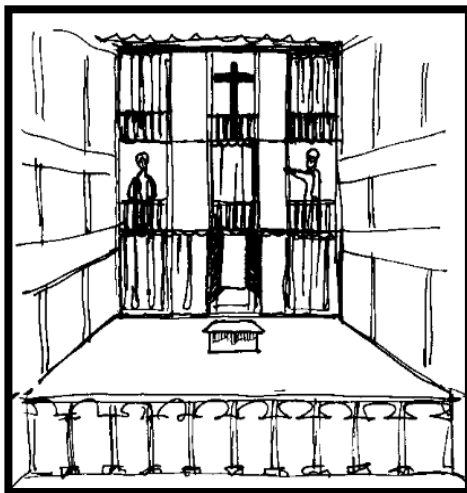
Muro
[Oliva, 1996: 30]

Unas cuantas ramas serían más que suficiente para el decorado propio de un jardín, ya sea de un palacio o de una casa, pues se crearía la ilusión escénica entre el público gracias al complemento del decorado verbal y a su capacidad imaginativa. Y, respecto al espacio del camino –normalmente sugerido a través del vestuario de los personajes–, este también estaría conformado por unas ramas y algún árbol, que podría estar pintado en una cortina.

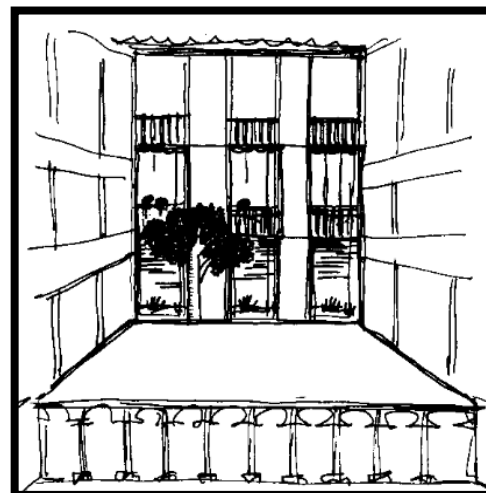
Para la entrada a la iglesia de *Dicha y desdicha del juego...*, se podría colocar una cruz en el espacio del primer o segundo corredor de la fachada, permaneciendo cubierta por una tela o detrás de una cortina hasta que los personajes indicaran que habían llegado a este destino.



Jardín
[Oliva, 1996: 19]



Iglesia
[Oliva, 1996: 20]



Camino
[Oliva, 1996: 21]

Otros elementos propios de la utilería de escena son las velas y hachas que sacan los personajes para reforzar la idea de que la acción transcurre durante la noche, pues la referencia principal siempre se encuentra en el propio texto. Esta era la única forma de conseguir que el espectador pudiera diferenciar entre escenas diurnas y nocturnas, ya que las representaciones tenían lugar a plena luz del día, por la tarde. Pero no siempre que la acción transcurría de noche se sacaba una luz al escenario, pues el elemento escénico servía simplemente de apoyo visual en algunas ocasiones. Por ejemplo, cada una de las siete comedias escritas por nuestras dramaturgas presentan uno o más de un cuadro dramático que transcurre de noche; no obstante, solo se emplean luces en dos de ellas –siempre según las acotaciones–, en *El conde Partinuplés* y en *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*.

La comedia de Ángela de Acevedo comienza de forma abrupta en casa de los hermanos Felisardo y María: Felisardo y el gracioso Sombrero han soñado que entraban hombres en la casa y, confundidos, se enfrentan entre ellos. María y su criada Rosela, que se encontraban rezando en el oratorio, salen ante el alboroto y detienen la pelea. Las acotaciones dan buena cuenta de la aparente oscuridad que debían simular los actores: “*Vuelve a salir Felisardo con la espada en la mano, tentando a una y otra parte, como a oscuras, y de la misma forma, Sombrero, a medio vestir, ridículo, por*

la puerta contraria” (acot. v. 29). Y, seguidamente, ya aparecen las mujeres de la casa con unas velas: “*Salen doña María y Rosela cada una con su luz, por la puerta de en medio [...]*” (acot. v. 43).

En el caso de la comedia de Ana Caro, se sacan dos luces a escena, pero, a diferencia de la anterior, estas no solo poseen la función de proporcionar una indicación temporal. En primer lugar, al inicio de la segunda jornada, el hacha tiene una finalidad efectista, espectacular: “*Sale un hacha por una puerta y váse por otra, y el conde se va tras ella [...]*” (acot. v. 1076), ya que forma parte del conjunto de acciones mágicas que se producen en el castillo de Rosaura. Y, en segundo lugar, la vela que saca Gaulín (acot. v. 1671) en el primer cuadro de la tercera jornada resulta ser un elemento esencial para el desarrollo de la trama, con una clara función dramática: la de permitir al conde observar el cuerpo de la emperatriz.

4.2.2.2.- UTILERÍA

Además de los elementos escénicos que ya hemos ido comentando, en las comedias aparecerán otros que resultan fundamentales en la configuración de la trama o bien añaden pequeños matices realistas a los personajes o a las diferentes situaciones dramáticas.

El primero, sin lugar a dudas, es el papel o carta, que se emplea en nuestras comedias con diferentes funciones dramáticas: para aportar información, como la que se da entre amantes en forma de declaración amorosa –*El muerto disimulado* (J. I/ C. 1)–, para citarse –*La traición en la amistad* (J. I/ C. 2)– o notificar una partida –*La firmeza en el ausencia* (J. I/ C. 2)–; también puede transmitir información entre amigos –*La firmeza en el ausencia* (J. III/ C. 2)– o contener órdenes de un superior –del rey a don Juan en *La firmeza en el ausencia* (J. I/ C. 1)–, así como notificar una victoria en el campo de batalla –la de don Juan en *La firmeza en el ausencia* (J. III/ C. 2) –. Los papeles también pueden formar parte de una traza y ser elementos generadores de enredo a través de falsificar la identidad de su remitente y provocar equívocos –*Valor, agravio y mujer*, (J. III/ C. 2)–, comunicar información falsa –*La traición en la amistad* (J. III/ C. 2)–, solicitar el amparo de un personaje haciéndose pasar por otra persona –*Valor, agravio y mujer* (J. I/ C. 2)–, o exigir una prueba antes de contraer matrimonio –*El muerto disimulado* (J. I/ C. 3)–; asimismo, la carta, o mejor dicho, su contenido, puede ser el objetivo final de un engaño –la promesa de matrimonio de Liseo en *La traición en la amistad* (J. III/ C.4)–. Además de los papeles en su acepción de carta, aparecen otros en *El conde Partinuplés* (J. III, C. 5), se trata de los papeles con los

motes escritos que los participantes al torneo leerán a la emperatriz antes de enfrentarse entre ellos.

El retrato es otro de los elementos más empleados en el teatro áureo. “Sustituto de la presencia o anticipadora de ella” [Argente, 2005: 59], funcionalmente pueden formar parte de una traza, como en *Valor, agravio y mujer* (J. III/ C. 1), donde Leonor, haciéndose pasar por Leonardo, le muestra a don Juan un retrato de ella misma para causarle celos; o en la comedia de *El conde Partinuplés* (J. I/ C. 2) en la que el heredero de Francia se enamora de Rosaura a través de un misterioso retrato que recibe por mediación de la maga Aldora. Otra de sus funciones era la de provocar que un personaje quedara prendado rápidamente de otro, sin conocerlo en persona,¹¹² como en *La traición en la amistad* (J. I/ C. 1) Fenisa se enamora de Liseo al ver su retrato, o en *La firmeza en el ausencia* (J. III/ C. 3), donde el rey Filiberto queda embelesado de la infanta francesa al contemplar su imagen.

Asimismo, observamos cómo un retrato se nos presenta como el objeto distintivo del conde Partinuplés en una determinada escena. Se trata del momento en que Aldora emplea su magia para

¹¹² “El tratamiento del retrato, sustituto de la presencia o anticipadora de ella, era un lugar común en el teatro, pero también en otros géneros como el de la lírica cortesana con respecto al amor de lejos, o amor a primera vista, y en la novela sentimental como elemento de recuerdo del ausente y pieza de la anagnórisis en las novelas bizantinas” [Argente, 2005: 59 y 60].

hacer que los pretendientes de Rosaura se muestren ante ellas, en forma de visión. Cada uno de los cuatro príncipes aparecerá sobre el escenario, en un segundo plano, realizando mímicamente una acción concreta para la que necesitan un objeto específico, mientras Aldora adquiere el papel de narradora al describir sus acciones y definirlos con una serie de adjetivos: El primero es el “bizarro” Federico, príncipe de Polonia, que se mira a un espejo (vv. 341-345); en segundo lugar aparece el “estudioso, sabio, ingenioso, discreto, filósofo y judiciario” Eduardo, príncipe de Escocia, que lee un libro (vv. 346-351); el tercero es Roberto, príncipe de Transilvania, “gallardo” y “valiente” caballero que luce una insignia en su pecho (vv. 352-355); y, por último, el conde Partinuplés, heredero del reino francés, “príncipe, noble, modesto,/ apacible y cortesano,/ valiente, animoso y cuerdo” (vv. 354-366), que mira el retrato de su prima Lisbella, con quien está prometido. Es decir, del mismo modo que con los objetos (utilería de personaje) se agudiza una de las cualidades de cada uno de los pretendientes: espejo-bizarro, libro-estudioso e insignia-valiente, el retrato de una dama y el hecho de que Partinuplés se encontrara mirándolo le otorga la condición de enamorado, cualidad por la que Rosaura lo elegirá al representar todo un reto el conquistarlo.

Las armas son también elementos típicos de la utilería de escena del teatro áureo. Estas, normalmente espadas, formarían

parte del vestuario de algunos personajes, pero suelen aparecer explícitamente en los textos cuando poseen una función:¹¹³ en enfrentamientos por salvaguardar el honor de una dama –*La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* (J. II C. 5) y *El muerto disimulado* (J. II C. 3)–, con el propósito de vengarse de una traición –*El muerto disimulado* (J. III C. 4) y *Valor agravio y mujer* (J. II C. 3 y J. III C. 3)–, en un motín político –*El conde Partinuplés* (J. I C. 1)–, para ejecutar a un inocente por mandato de un tercero –*La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* J. III C. 5)–, para rescatar a unas doncellas apresadas por bandoleros –*Valor, agravio y mujer* (J. I C. 1)–, incluso, veremos a una dama defender al galán al que ama interviniendo en la pelea, espada en mano, para enfrentarse a su hermano –*El muerto disimulado*, (J. III C. 4)–. Pero no solo se sacan espadas en situaciones trágicas o serias, sino que también se emplean en escenas jocosas, como en la del enfrentamiento entre amo y criado, producido a raíz de una

¹¹³ Menos usuales son las acotaciones referentes a armas que aparecen como utilería de personaje; es decir, simplemente formando parte del vestuario, sin una función escénica específica. Encontramos solo dos casos en las siete comedias estudiadas: en *El conde Partinuplés*, cuando se indica que “*Sale al son de cajas, Lisbella con espada y sombrero, y soldados*” (acot. v. 1762), cuya función es la de, simplemente, conferir un aspecto masculino a la dama; y en la primera escena de *Valor, agravio y mujer*, al salir “*Estela y Lisarda, de cazadoras, con venablos*” (acot. v. 1), con los que se refuerza visualmente el hecho de que las dos mujeres se encontraban cazando. Según el *Diccionario de Autoridades*, un venablo es un ‘Dardo, o lanza corta, que se usa en la caza de venados, o jabalíes’.

confusión –*Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen* (J. II C. 1)–.

Además de espadas, dagas, puñales y pistolas son otras armas que aparecen en algunas de nuestras comedias. Dos padres sacan sendas dagas con el propósito de matar a sus respectivas hijas: don Rodrigo, en *El muerto disimulado* (J. II C. 1), y don Nuño, en *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen* (J. III/ C. 7). El puñal, sin embargo, es un objeto escénico de *Dicha y desdicha del juego...* (J. III/ C. 3) que saca el personaje de Felisardo a escena con la intención de suicidarse con él cuando conoce la noticia de que su amada Violante iba a casarse con otro, con el rico indiano Fadrique. Por último, las pistolas aparecen como complementos a la indumentaria de los bandoleros de *Valor, agravio y mujer* (J. II C. 1), que también son empleadas para amenazar a las damas mientras las atan para, después, robarles sus joyas.

De todas estas armas, solo una acabará “ensangrentada” (acot.v. 3764). Se trata de la espada de Banán, el asesino de la monja Irene en *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*. Pero, como ocurre con la mayoría de acciones violentas en el teatro áureo, la muerte de la protagonista no se representa sobre el escenario, a la vista del público, sino que ocurrirá “dentro”; es decir, detrás de las tablas; de ahí que se indique que la espada, una vez

cometido el asesinato, deberá aparecer ensangrentada cuando Banán salga de nuevo a escena.

Las joyas también formarían parte del vestuario de los personajes femeninos, pero se tornan elementos escénicos funcionales cuando son los objetos ansiados por los bandoleros de *Valor, agravio y mujer* (J. I/ C. 1) y cuando, en esta misma comedia (J. I/ C. 2), una sortija es la seña con la que don Fernando reconoce a su supuesto primo –en realidad su hermana disfrazada de hombre–; también en los casos en que las joyas se ofrecen en forma de albricias,¹¹⁴ como la cadena que don Juan da al criado Ribete por traer una carta, supuestamente de Estela, en *Valor, agravio y mujer* (J. II, C. 2); y, en *El muerto disimulado* (J. I/ C. 3), la sortija que don Álvaro regala a la criada Hipólita por haberle traído un papel de su amada Jacinta. Esta última joya, además, adquirirá una importante función dramática al convertirse en la prueba incriminatoria de don Álvaro, con la que Jacinta podrá demostrar que este es, en realidad, el asesino de su esposo Clarindo.

Otro tipo de utilería aparece explícitamente en nuestras comedias: los elementos que complementan o sirven de apoyo escénico a ciertas acciones, incluidos con el propósito de dotar de mayor verosimilitud a las situaciones representadas. Es el caso de

¹¹⁴ Como albricias aparece un nuevo elemento, el bolsillo con dinero que Estela entrega a Tomillo a cambio de información en *Valor, agravio y mujer* (J. III/ C. 1).

los pañuelos o lienzos con los que las damas se secan las lágrimas en *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* (J. III/ C. 5) y en *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen* (J. II/ C. 13), aunque también aparece en *El conde Partinuplés* (J. III/ C. 5) un lienzo con una función diferente, el que portaba el personaje de Lisbella para hacer señas conforme se acerca a la emperatriz de Constantinopla en son de paz. Otro es el vaso de agua que la criada Lucinda saca a escena para dárselo a Rosimunda tras sufrir un desmayo en *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* (J. II/ C. 1).

Hay objetos, además, que poseen una clara función referencial, como las maletas que lleva Clarindo al salir de la posada en *El muerto disimulado* (J. III/ C. 2), con las que se alude al espacio dramático; y los naipes que saca Felisardo en *Dicha y desdicha del juego...* (J. III/ C.1) para romperlos frente al público, de forma que se intensifica visualmente lo que el personaje expresa a través de los versos: que ha perdido la partida de cartas contra Fadrique, juego que ha sucedido entre la segunda y tercera jornada de la comedia y, por tanto, que el espectador no ha visto representado.

La utilería también puede reforzar el carácter de un personaje, como la Biblia que lee Irene en el convento cuando su mentor va a visitarla, elemento que remarca la beatitud de la monja y, dramáticamente, sirve de excusa para que Remigio pronuncie unos

versos en su elogio –*La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* (J. II/ C. 2)–; o puede ser fundamental en la configuración de un disfraz, esenciales, por ejemplo, para la identidad fingida que adopta Clarindo en *El muerto disimulado* (J. III/ C. 2), pues, al hacerse pasar por una vendedora ambulante, necesita artículos con los que comercializar, de ahí que, como Clara, aparezca con una canastilla llena de guantes, espejos, sortijas, medias, abanicos, bolsillos y cintas, que intentará vender a las damas de la comedia. Incluso hallamos elementos que proporcionan coherencia a la acción representada, como las ropas que lleva bajo la capa el criado Papagayo para que, más tarde, Lisarda-Lisardo pueda vestirse con ellas y recobrar así su verdadera identidad en el desenlace de *El muerto disimulado* (J. III/ C. 4).

Por otra parte, la utilería también puede aparecer con una función cómica, como ocurre en el segundo cuadro de la tercera jornada de *Valor, agravio y mujer*, protagonizado por los criados. En él, Tomillo se queda dormido por haber bebido un chocolate adulterado que le ha ofrecido Flora. Esta, entonces, aprovecha la ocasión para escudriñar entre sus pertenencias y robarle el bolsillo que la condesa Estela le había entregado en albricias. Flora sacará de sus faltriqueras una bigotera, un lienzo, una baraja, un libro de oraciones, tabaco, marañas de seda e hilo, y, por fin, el bolsillo con

ducados, acción que irá acompañada de graciosos comentarios sobre cada uno de estos “ilustres despojos” (v. 2379).

4.2.2.3.-TRAMOYA

Según el *Diccionario de Autoridades*, “tramoya” es

máquina, que usan en las farsas para la representación propia de algún lance en las comedias, figurándole en el lugar, sitio, o circunstancias, en que sucedió con alguna apariencia del papel, que representa el que viene en ella. Ejecútase por lo regular adornada de luces, y otras cosas para la mayor expresión, y se gobierna con cuerdas, o tornos.

En este sentido, se le llamaba tramoya a todo mecanismo escénico utilizado para producir efectos visuales en el teatro. Normalmente, su empleo se asocia a las comedias cortesanas, la mayoría de tema mitológico; pero también podían aparecer en las comedias de corral, comúnmente en piezas de temática religiosa, donde los descensos de seres celestiales hasta el tablado y el uso de apariciones asombrarían al público. Este es el caso de *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* y de la comedia mariana *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*.

En estas dos obras de Ángela de Acevedo aparecen seres sobrenaturales, para cuyas entradas y salidas al escenario se precisa algún tipo de tramoya. En *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, el ángel protector de Irene aparece en tres

ocasiones. La primera sale a escena como un personaje más, sin la ayuda de aparato escénico, para enfrentarse a Britaldo en el terrero del convento:

(Sale un ángel)

ÁNGEL: Con este humano disfraz
de parte de Dios acudo
de Irene a la defensa,
ángel embajador suyo.
Echar del terrero intento
quien con lisonjero insulto
profana el alto respeto
de aquestos sagrados muros.

(vv. 1173-1180)

Por la acotación, suponemos que el actor iría vestido de ángel o, en todo caso, llevaría alguna prenda distintiva. Sin embargo, lo interesante es observar cómo, a causa de la falta de una entrada espectacular, el personaje necesita hacer uso de la palabra para explicar, nada más salir a escena, que es un ángel. Mientras que sus otras dos apariciones sí se realizarán a través de una tramoya, como se indica en las correspondientes didascalias: "*Baja un ángel*" (v. 136 y v. 3624), para la entrada, y "*Vuela el ángel*" (v. 1441), para señalar su salida. A pesar de que no se especifique en el texto el tipo de aparato, lo habitual era encontrarse en los corrales la canal o pescante, que podía representar una nube. Este tipo de mecanismo se empleaba para los vuelos verticales y consistía en enejar en un

madero grueso, que servía de pie derecho, otro que se deslizaba verticalmente gracias a una cuerda que pasaba por una garrucha colocada en el desván del corral y cuyo movimiento se realizaba a través de un torno situado en el vestuario o foso. En el extremo del segundo madero se encajaría otro perpendicularmente, que constituiría la peana sobre la que se colocaría el actor [Ruano de la Haza, 2000a: 248-250].

Además de la canal o pescante, en esta comedia se utiliza una tramoya más, la perteneciente a la apariencia final. Como afirma José María Ruano de la Haza [2000a: 225], las apariencias, muy comunes en comedias hagiográficas y autos sacramentales, desempeñaban “la doble función de instruir al público y de provocar su admiración mediante la presentación de un lienzo, un cuadro o *tableau vivant* [...]”. A través de ellas se escenificaban “milagros o escenas que el dramaturgo no puede mostrar sobre el tablado, pero que desea dejar impresas, con cierto elemento de sorpresa, en la mente de su público”. De este modo, Ángela de Acevedo se vale de una apariencia para representar el milagro de santa Irene, que consistió en la construcción, por parte de unos ángeles, de un sepulcro en el mismo río para el cuerpo de la monja, que había sido lanzado al Tajo tras ser decapitada. La dramaturga nos ofrece una descripción detalla de la apariencia:

Entran por una puerta, y mientras que vuelven a salir por la otra, se descubre en medio del vestuario una forma de sepulcro, y así de una parte, como de otra, unas como ondas de agua; y sobre el sepulcro Irene difunta, con una señal de sangre en el cuello, y a los lados unos ángeles que cantarán lo siguiente (acot. v. 4084).

Y, más adelante, especifica que: “*Acabando de repetir la música primera copla de la letra, corren las aguas, y encubriendo el sepulcro, se cierra el vestuario*” (acot. v. 4137). Según esto, la apariencia se realizaría en uno de los corredores de la fachada. En el hueco central aparecería el sepulcro e Irene, mientras que los huecos de los extremos estarían ocupados por ángeles, que moverían unas telas azules, a modo de ondas de agua. Una apariencia sencilla, pero con la que se refleja a la perfección el milagro de Santarém.

En *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen* encontramos dos personajes sobrenaturales: el Demonio y la Virgen. Ambos aparecen de una u otra forma a lo largo de la obra: al Demonio lo vemos en escena en tres ocasiones –una por jornada–, mientras que la Virgen está representada por una figura en el oratorio de María, o bien será mencionada en varias ocasiones por los personajes, aunque solo aparecerá en escena al final de la comedia, en el momento de la disputa por el alma de Felisardo.

Cuando el personaje del Demonio haga su aparición en las dos primeras jornadas, cuya única finalidad es realizar sendos

monólogos, simplemente se indica en las respectivas acotaciones que “*Sale el Demonio*” (v. 456 y v. 1502) y “*Vase*” (v. 560 y v. 1584). No así en el tercer acto, cuando interactúe con Felisardo y ambos personajes salgan volando sobre el escenario: “*Cógele el Demonio y vuelan por el aire*” (acot. v. 2873), sin que se especifique de alguna forma si este vuelo debía ser vertical u horizontal. Para el segundo, se podía utilizar un sacabuche –“especie de grúa sobre ruedas que podía sacarse por el corredor sobre el tablado para permitir el descenso de un personaje mediante una polea” [Ruano de la Haza, 2000a: 258]– o un canal con movimiento horizontal. Pero, como ya hemos apuntado, el más frecuente en los corrales es el movimiento vertical, realizado por medio de la canal, y, seguramente, esta es la que se emplearía, aprovechando una o dos de las peanas de la canal doble o triple que debió utilizarse para el cuadro siguiente: “*Bajan de lo alto de una parte Felisardo, de la otra el Demonio y en el medio la Virgen*” (acot. v. 2896).¹¹⁵

¹¹⁵ Ruano de la Haza [2000a: 256-237] informa de la utilización de la canal doble en algunas comedias áureas, en la que podían subir dos personajes en una de sus dos peanas. No obstante, consideramos que lo más apropiado sería unir las dos peanas con un tablón horizontal, como parece ser que se llevó a cabo para la puesta en escena de *El José de las mujeres* [Granja, 1995: 42-43], de esta forma la imagen del descenso de los tres personajes quedaría visualmente bien encuadrada. O, incluso, podría emplearse un pescante triple; es decir, tres canales simples, una en cada extremo del escenario y otra en el centro, como se indica en la acotación.

Además de estos aparatos escénicos para simular el vuelo de los personajes, también se especifica el empleo del escotillón – “puerta o tapa cerradiza en el suelo. Llámase así las aberturas que hay en los tablados donde se representan las comedias” [Aut.]–. Este, que bien se podía utilizar para que el Demonio realizara sus apariciones desde el foso del teatro,¹¹⁶ en la comedia solo se especifica su utilización para su descenso a los infiernos una vez ha sido vencido por la Virgen. Al final del cuadro, vemos cómo el conjunto de la tramoya se emplea para que cada personaje regrese de forma simbólica al lugar que le corresponde: la Virgen ascenderá a los cielos, el Demonio bajará al infierno y Felisardo se quedará en el tablado, símbolo del mundo terrenal: “*Sube la Virgen y húndese el Demonio y queda en el suelo Felisardo de rodillas*” (acot. v. 2948).

La última comedia en la que la tramoya y los efectos visuales cobran gran importancia es *El conde Partinuplés*. De las tres, la más espectacular con diferencia por la presencia de acciones mágicas que forman parte de su argumento. Así pues, ya en el primer cuadro dramático, las visiones de los diferentes pretendientes de Rosaura se reproducirán escénicamente a través del bofetón,

¹¹⁶ Los personajes podían acceder desde el foso al tablado a través del escotillón y empleando, para ello, diferentes medios: una máquina elevadora, un trampolín o unas simples escaleras [Ruano de la Haza, 2000a: 237-244].

tramoya que se forma siempre en un lado de la fachada para ir al medio, la cual se funda sobre un gorrón o quicio como de puerta, y tiene el mismo movimiento de una puerta. Y si hay dos bofetones se mueven como dos medias puertas. En ellos van las figuras unas veces sentadas, otras en pie conforme lo pide la representación [Aut.]

En acotación se indica cómo debían aparecer los cuatro príncipes: *“Vuélvese el teatro, y descúbrense los cuatro de la manera que los nombra”* (v. 339).

Igualmente, el bofetón se empleará en el siguiente cuadro dramático para la transformación maravillosa de un león en la emperatriz Rosaura: *“Sale el conde tras una fiera vestida de pieles, vale a dar y vuélvese una tramoya, y aparece Rosaura como está pintada en el retrato”* (acot. v. 578), que termina por desaparecer ante los ojos de Partinuplés y la mirada de los espectadores por medio del mismo bofetón: *“Desaparece Rosaura”* (acot. v. 634). Y, hacia el final de este mismo cuadro, también veremos volar a la maga Aldora cuando Gaulín esté a punto de darle alcance: *“Vála a coger y vuela, y sale un león y coge a Gaulín, y sale el conde”* (acot. v. 690). A pesar de que no se nos especifique qué tipo de tramoya se utilizaría para reproducir este vuelo, dada la acumulación de acciones que se precisan en la didascalía, creemos que lo apropiado

sería el empleo de “garabatos” –mecanismo poco frecuente en los corrales–, con los que se permitiría mover rápidamente a la actriz.¹¹⁷

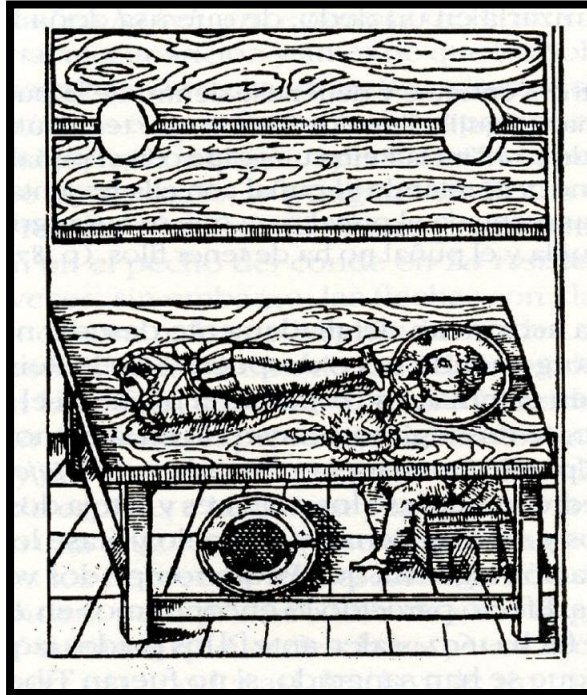
El “garabato”, según el *Diccionario de Autoridades* es un “instrumento de hierro, cuya punta vuelve hacia arriba en semicírculo. Sirve para colgar y sostener algunas cosas, o para asirlas o agarrarlas”. Agustín de la Granja [1989: 108], a propósito de la obra cervantina *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, explica cómo se emplearía esta tramoya en el personaje de Roldán, que:

habría tenido que salir con unos galones de tela reforzada en los hombros (las *hombrillas*), a los que disimuladamente habrían sido enganchados dos bastones finos de hierro invertidos (que se llamaban *garabatos*); una maroma, una polea y un contrapeso de plomo ocultos a la vista del espectador completaban la maquinaria, que subiría entonces al actor “como por fuerza de oculta virtud”.

En la segunda jornada tiene lugar el cuadro dramático con más efectos visuales de la comedia. Se trata del correspondiente a la llegada de Partinuplés y Gaulín al castillo de la emperatriz, donde serán agasajados con una mágica cena. En primer lugar, se indica que “*Saquen una mesa, sin que se vea quien, con mucho aparato, y*

¹¹⁷ Agustín de la Granja [1995: 39-41] distingue entre dos tipos de tramoya para reproducir ascensos: “uno, que llaman ‘de rápido’, con uso de plomadas que equilibran –casi– el peso del actor, y otro, mucho más ceremonioso (con música de chirimías y posibilidad de paradas en el aire), que ya en la época se denominaba la elevación ‘por canal’.” El primero es el correspondiente a los garabatos, también denominado “tramoya de contrapesos” por de la Granja; mientras que al segundo lo califica de “tramoya de torno”.

ponen una silla arrimada al paño” (acot. v. 858). Esta mesa, además de estar ricamente adornada, debía tener un agujero en el tablero y un mantel con que cubrir su parte inferior, donde se colocaría una persona para que, sin ser vista por los espectadores, moviera diferentes objetos y pasara los platos al conde a través del hueco, simulado que aparecían de forma mágica. Así se nos señala en nuevas didascalias: *“Siéntase y quitan la toalla de encima por dentro de la mesa”* (v. 890); *“Canten y coma el conde los platos que le sirven por debajo de la mesa”* (v. 898). Es, en resumen, el mismo ardid que se empleaba para escenificar cabezas parlantes en el teatro de la época, solo que, en lugar de colocar la cabeza de un actor en el agujero, este sirve para sacar platos de comida. Muy clarificador al respecto es el grabado de 1584 con que Ruano de la Haza ilustra su capítulo dedicado a “Los actores en escena” [2000a: 315] y que reproducimos a continuación:



La magia que actúa en este banquete impide que Gaulín disfrute de la cena. En primer lugar, transformando una empanada, apartada a propósito para él: *“Apártele una empana a una esquina de la mesa”* (acot. v. 919), que *“Al tomarla, ábrela y salen cuatro o seis pájaros vivos de ella”* (acot. v. 921). Esta situación provocaría el asombro y la risa entre el público, que iría en aumento al ver cómo, en segundo lugar, una fuerza mágica detiene al gracioso cuando va a comer o beber, agarrándole del brazo y quitándole de las manos el vaso y el plato: *“Bebe el conde y al darle el vaso a Gaulín se lo quitan de la mano”* (acot. v. 930); *“A ir a comer del plato que le aparta el conde, se lo quitan de la mano”* (acot. v. 943); *“Va a tomar un plato y agárranle de la mano, y tiénensela”* (acot. v. 960). Este

último efecto es sencillo de llevar a escena, ya que, como se indica, la mesa debía estar situada junto al paño, por lo que, oculto tras la cortina, estaría un actor que intervendría para simular los mencionados efectos mágicos.

Por último, en el tercer cuadro de la última jornada, descenderá Aldora hasta el tablado por medio de una tramoya: “*Sale Aldora en una apariencia en que subirán con ella los dos al final del paso*” (acot. v. 1855). Esta sería una canal, pues más adelante encontramos una referencia a la lentitud de su ascensión, cuya plataforma debía ser lo suficientemente fuerte y amplia como para que se suban Partinuplés, Gaulín y Aldora. Por ejemplo, podría tratarse de una canal doble con las peanas unidas por una viga, la cual debía estar decorada en forma de nube, tal y como señala Gaulín a través de su intervención de tono escatológico:

(Pónense con ella los dos)

GAULÍN: Diablo eres en mi conciencia

(Va subiendo la tramoya con los tres)

Fuera de abajo, que sube,
y aunque tan espacio y quedo,
puede ser que con mi miedo
vapor granice la nube.

(vv. 1910-1914)¹¹⁸

¹¹⁸ Como afirma Ignacio Arellano [1986: 68]: “En las comedias mitológicas la hipertrofia de la escenografía trae consigo extensiones cómicas de algunos mecanismos y efectos”.

4.2.2.4.- EFECTOS SONOROS

En líneas generales, podemos clasificar los efectos sonoros que acompañan a las comedias en tres tipos: ruidos con una función realista; música o sonidos que se emplea para marcar la entrada y salida de personajes o una determinada situación dramática, normalmente bélica; y canciones con las que se adorna ciertas acciones y se incide en ellas provocando una inflexión en el ritmo dramático de la pieza.

Los primeros siempre suceden “dentro”, es decir, tras el vestuario, fuera de la vista del público, en el “espacio oculto”, y pueden ser intervenciones de los personajes antes de que salgan a escena, o bien sonidos que reproducen ciertos fenómenos atmosféricos, es el caso de los truenos y el viento – *Valor agravio y mujer* (acot. v.1); *El conde Partinuplés* (acot. v. 712)–, que se realizaban con instrumentos creados para este fin, como el barril de truenos, la chapa de tormenta, la cabria de truenos, máquina de viento, la bramadera o zurumba, etc.¹¹⁹

También podemos encontrar referencias a la recreación de un sonido representativo de una actividad concreta, como el “ruido de caza” –*El conde Partinuplés* (acot. v. 433)– o el “ruido de desembarcar” –*Dicha y desdicha del juego...* (acot. v. 920)–. En la

¹¹⁹ Para ver con detalle estos y otros objetos escénicos, consúltese el apartado “La práctica escénica en imágenes” en Ferrer, 2008.

comedia de Ana Caro, además, los sonidos –que bien podrían reproducir disparos– van acompañados de voces, que también se producen “dentro”, comentando la acción que sucede fuera del escenario:

(Vánse, y haya dentro ruido de caza, y luego sale el rey de Francia, Lisbella y el conde Partinuplés, y Gaulín y criados, de caza todos)

(Dentro)

CRIADO 1º: Al arroyo van ligeros.

CRIADO 2º: Por esa otra parte, Henrico,
Julio, Favio, Ludovico.

CONDE: Al valle, al valle, monteros.

(vv. 433-436)

Respecto al “ruido de desembarcar”, Recoules [1975: 118-120] señala que

se oían en los corrales exclamaciones, palabras, votos que solían caracterizar el modo de hablar, ya de los moros, ya de los campesinos, ya de la gente del mar [...] o de una nave que llega al puerto y cuyos marineros desembarcan

Otro de estos sonidos, con una función realista, es el que debe producirse en *La traición en la amistad* (J. III/ C. 3) antes de que la criada Lucía pronuncie el siguiente verso: “abriré la puerta, que están llamando” (v. 2380). De la misma clase resulta el repicar de una campanilla en el espacio dramático del convento en *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* (J. I/ C. 2), sonido

con el que se llama a las religiosas al coro: *“Tocan dentro una campanilla”* (acot. v. 913). Asimismo, detrás del escenario, también se simulaban peleas, cuyo sonido debía llegar hasta los espectadores, como se especifica en las acotaciones: *“Baten dentro” –Dicha y desdicha del juego... (J. II/ C. 1; v. 1323)–; “Ruido de cuchilladas” –El muerto disimulado (J. I/ C. 2; v. 742)–.*

Como apuntamos, el segundo tipo de efecto sonoro es el de la música que marca la entrada o salida de algunos personajes. Al respecto, José María Ruano de la Haza afirma que “la entrada de reyes y emperadores era precedida generalmente por el sonido de cajas y trompetas” [Ruano, 2000a:116]; no obstante, en nuestras comedias, tan solo se especifica en una ocasión este recurso sonoro con dicha función. Concretamente, en el cuarto cuadro de la tercera jornada de *El conde Partinuplés*, cuando aparece en un estrado la emperatriz Rosaura, acompañada de sus damas, dispuesta a presenciar el torneo que se celebrará en su honor: *“Vanse y corren una cortina, y aparece sentada en su estrado con sus damas Rosaura en un balcón bajo con sus gradas, y debajo de juez Emilio, y tocan chirimías, cajas y clarines”* (acot. v. 1943).

En el resto de ocasiones, tan solo se escuchan cajas –y ocasionalmente algún clarín– para marcar la entrada y salida de los personajes en situaciones más o menos bélicas. Así ocurre en el primer cuadro de la comedia caballeresca de Caro, al tocar cajas y

clarines cuando Arcenio y Clauso entren en escena, levantando sus espadas contra la emperatriz (acot. v. 1) y, ante tal amenaza, *“Tocan al arma”* (acot. v. 13) antes de la aparición de Rosaura y Aldora. Más adelante, una vez pacificado el levantamiento, *“Tocan cajas y danza”* (acot. v. 256) y gritan vítores por la emperatriz mientras los vasallos abandonan el escenario. Igualmente, en el segundo cuadro de la tercera jornada *“Salen al son de cajas, Lisbella con espada y sombrero, y soldados”* (acot. v. 1762). Y, en el momento del torneo final, cada uno de los pretendientes saldrá al escenario al son de cajas (acot. v. 1951, 2055, 2056 y 2063)

Asimismo, las cajas son los instrumentos que aparecen en la comedia de Leonor de la Cueva, *La firmeza en el ausencia*, para señalar alguna acción bélica y la entrada o salida de soldados sobre las tablas, como cuando suenan en el campo de batalla para avisar de la inminente llegada del ejército francés (acot. v. 1377); y con las que se da aviso de alarma (acot. v. 1393). También se emplean las cajas para marcar el paso marcial cuando los soldados se encuentren de camino, de regreso a Nápoles: *“Sale un alarde de soldados, que vayan pasando por su orden con caja y bandera, y detrás don Juan con su bastón y Tristán con jineta de capitán, a lo gracioso”* (acot. v. 1613), sonido que igualmente los acompaña cuando abandonan el escenario (acot. v. 1677). Y, del mismo modo tocarán cajas y clarines a la llegada de los soldados a la corte:

“Suenan cajas [...]” (acot. v. 2134) y “Tornen a tocar un clarín, y salgan los más soldados que puedan, muy galanes, y Tristán; y detrás D. Juan con su bastón, muy bizarro, llegue al rey e hínquese de rodillas” (acot. v. 2140).

El tercer caso de efecto sonoro que hallamos en las comedias del Siglo de Oro es el de las canciones. Entre las muchas situaciones en las que se pueden insertar, la más común es durante una escena de balcón, donde el caballero galantea a su amada ofreciéndole una serenata con la que espera ablandar su corazón. Así aparece en *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* (J. I/ C. 5), cuando, en el terrero del convento, los músicos que acompañan a Britaldo entonen, en dos tiempos, la siguiente canción:

De Irene en los ojuelos,
 hechizos de las almas
 tiene amor armas nuevas,
 deja sus viejas armas.
 Al arma, al arma;
 que el amor de tus ojos
 flechas dispara.
 Rendido a sus saetas
 un corazón se abrasa,
 pagado de sus tiros,
 que adora a quien le mata.
 Al arma, al arma;
 que el amor de tus ojos
 flechas dispara.

(vv. 1142-1185)

Esta copla, ideada a propósito por la dramaturga, iba acompañada de música, probablemente de guitarras,¹²⁰ ya que en acotación se indica que los músicos “*empiezan a tocar*” (v. 1138). Con ella se consigue subrayar el sentimiento amoroso de Britaldo al tiempo que resulta ser el detonante del conflicto dramático, pues es el medio con que Britaldo hace público su amor, hasta entonces mantenido en secreto.

Otra escena de balcón aderezada con música es la que sucede en el tercer cuadro de la primera jornada de *La traición en la amistad*. En ella, bajo el balcón de Marcia, Gerardo le dirá a los músicos que canten su pasión (v. 640), a lo que uno de ellos responderán: “Será muy triste canción,/ que en siete años de afición/ no te acabes de cansar” (vv. 641-643). La letra, como en caso anterior, está compuesta expresamente para la comedia y se entona de forma intercalada entre las diferentes intervenciones de los personajes. Con ella, únicamente se incide en la tristeza que sufre Gerardo a causa del desdén de Marcia:

¿Por qué, divina Marcia,
de mis ojos te ausentas
y en tanto desconsuelo

¹²⁰ La vihuela o la guitarra, era, como indica Jack Sage, “el instrumento predilecto en los corrales para acompañar una voz, y coros a dos, tres o cuatro voces” [Ruano de la Haza, 2000a: 114].

triste sin ti me dejas?
Si leona no eres,
si no eres tigre fiera,
duélete, desdén mío,
de mis rabiosas penas.
¡Ay, celoso tormento!
¡Ay, traidora sospecha!
Ya que me olvida Marcia,
¿por qué tú me atormentas?
Amigo pensamiento,
tras esta ingrata vuela,
dulce dueño que el alma
tanta pasión le cuesta.
¡Ay, que a mi ingrata bella
más la endurecen mis rabiosas penas!

(vv. 656-686)

Otra circunstancia dramática que, habitualmente, se utiliza como pretexto para insertar una canción es la de la pena de amor que sufre un personaje, que intentará aliviar su dolor con música, o bien pretenderá recrearse en su propia tristeza, escuchando una letra que le recuerde su mal. Este último caso es el que da inicio a la comedia de *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, en la que Britaldo se nos presenta como un joven recién casado que pena por alguna circunstancia que, hasta el momento, no quiere desvelar. Y, precisamente, el hecho de mantener en secreto la causa de su dolor es el tema de la canción que acompaña las primeras intervenciones del personaje:

El mal que el alma padece
no es dolencia que se explique,
que las heridas del alma,
si se sienten, no se dicen.
No consiente un pecho noble
que la fineza peligre,
por eso siente callando
las pasiones que le afligen.

(vv. 1-44)

En *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen* se da una nueva situación dramática en la que se inserta una canción. En el sexto cuadro de la segunda jornada, los músicos cantan un poema que Fadrique ha compuesto para Violante:

Fuese amor a coger flores,
de Flora a la estancia bella,
y entre todas, por más rica,
quiso escoger la violeta;
que es la flor más brillante
por parecerse mucho con Violante.

(vv. 2341-2346)

Como afirma más tarde Sombrero, “La casa está festival” (2382), con la música y con Fadrique y su criado Tijera vistiendo de gala (acot. v. 2341), lo que resulta inapropiado, pues en la casa se debía estar guardando luto por la reciente muerte del padre de Fadrique, tal y como ocurre al inicio de esta misma jornada, donde

amo y criado salen vestidos de negro (acot. v. 1160) y apenados por el fallecimiento. Y es que entre la acción de uno y otro cuadro tan solo han transcurrido unas horas; es decir, se ha producido rápidamente un cambio en la actitud del personaje, transformación que no solo se observa en sus actos, sino que también se deja patente en este cuadro de ambiente festivo.

Con diferente finalidad aparece una canción en la comedia de *El conde Partinuplés*. Durante la maravillosa cena se entona una canción desde “dentro”, con música de guitarras. Su letra, interpretada por una voz y un coro, subraya el misterio en que se halla inmerso el conde y ayuda a configurar el ambiente mágico del cuadro:

(*Tocan guitarras dentro*)

[...]

CORO: Si me buscas, me hallarás.

UNA VOZ: Si acaso ignoras de amor,
esta enigma venturosa,
en la más dificultosa,
más se conoce el valor;
no te parezca rigor
la duda que viendo estás.

CORO: Si me buscas, me hallarás.

[...]

UNA VOZ: Probé lágrimas vertidas
y enjutos los ojos serenos,
y sé que no cuestan menos,
lloradas que detenidas.

(vv. 895-955)

Asimismo, como afirma Lola Luna en su edición,

el tono lírico contrasta con el diálogo cómico en el que está inserta. El contraste entre el plano material de la comida, alimento material, y el espiritual del amor, la música que llega al alma, sirve para acentuar las diferentes esferas del lenguaje de los personajes [Caro, 1993a: 123-124].

Por último, ciertos efectos sonoros también acompañan a la aparición final de *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*. En primer lugar, se escuchan “voces dentro” que anuncian el milagro (vv. 4072-4074). Y, en segundo lugar, al descorrerse la cortina de la aparición, se indica en acotación que los ángeles que acompañan a Irene “cantarán lo siguiente”:

Venid, venid, zagales,
venid, venid, aprisa,
del ya sagrado Tajo
a ver las maravillas.
Veréis que sus corrientes
las del Jordán imitan,
corriéndose paradas,
parándose corridas.
Veréis que haciendo plaza,
las aguas se retiran,
que hoy sus murmuraciones
se vuelven cortesías.
[...]

Todo esto son aplausos,
todo salvos y vivas,
de quien el Tajo adora
por más graciosa ninfa,
de aquélla que en las aguas
de perlas es envidia,
siendo por la pureza
más cándida y más fina,
aquélla a quien los celos,
cuando la vida quitan,
hacen que fénix trueque
la muerte por la vida.
Esta es Irene hermosa,
que rosa nabantina
del cielo se hizo estrella,
del Tajo margarita.
Venid, etc.

(vv. 4084-4136)

Con la segunda estrofa de la canción se elogia a la santa, mientras que en la primera –que se repite en dos ocasiones– se explica el milagro que los espectadores ven representado en la apariencia. De esta forma, con la música se embellece la escena al tiempo que, a través de su letra, se refuerza el significado de lo representado, haciéndolo más comprensible para el público.

4.2.2.5.- VESTUARIO

Con el vestuario de las comedias auriseculares no se pretendía representar la vida real [Ruano, 2007: 43], pues su

principal característica es la de poseer “una carga semántica compleja y esencial para la comprensión del espectáculo teatral”, que, además “de informar sobre la condición del personaje [...] podía servir para situar el lugar de la acción, el tiempo en que se desarrollaba y otros aspectos similares” [Ruano, 2007: 52].

Pongamos un ejemplo ilustrativo al respecto. En el caso del cuadro inicial de *Valor, agravio y mujer*, lo primero que vería el espectador era el decorado del monte y, a continuación, salir a “*Estela y Lisarda, de cazadoras, con venablos*” (acot. v. 1). De esta forma, solo visualmente, el público era capaz de identificar la situación dramática antes de que las actrices comenzaran a pronunciar el texto.¹²¹ Más adelante, en este mismo cuadro, aparece “*don Juan de Córdoba, muy galán, de camino*” (acot. v. 98), con lo que, de nuevo, a través de las convenciones establecidas alrededor de la indumentaria, el público sabía que don Juan se encontraba de viaje y que, en aquel momento, entraba a formar parte de la historia por pura casualidad.

En otras ocasiones, solo la indumentaria no es suficiente para situar al personaje en una acción concreta. Es lo que ocurre en *La firmeza en el ausencia*, que comienza con don Carlos, también vestido de camino, hablando con don Juan. Pero, esta vez, el

¹²¹ Igualmente, en el segundo cuadro del primer acto de *El conde Partinuplés* se indicará que los personajes deben salir “*de caza*” (acot. v. 433), sin ofrecer más detalles respecto a la indumentaria.

personaje no se encontraba de viaje, sino que acababa de regresar de uno, de ahí que sus primeras palabras resuelvan rápidamente la posible confusión que podía generar su aspecto entre el público: “Pésame de haber venido/ tarde en aquesta ocasión” (vv. 1-2). Y solo unos cuantos versos más tarde, vuelve a hacer hincapié:

Fui con cartas de Su Alteza,
 por la posta, al de Rosano;
 no fue, don Juan, en mi mano
 volver con mayor presteza,
 aunque harto lo procuré;
 mas los negocios de un rey
 son primero, a toda ley.

(vv. 9-15)

Como hemos mencionado, el vestuario teatral respondía a una serie de convenciones. Cada tipo de personaje vestía de una determinada forma, así que, con tan solo verlo salir a escena, el público distinguiría entre damas, caballeros, labradores, criados, etc. Por ello, los dramaturgos áureos no solían ser demasiado explícitos en las descripciones relativas al vestuario en sus obras, tan solo con mencionar el estatus social o el oficio del personaje, el lector –o el autor de comedias– ya sabría cómo debía vestir.¹²² No obstante, en

¹²² “La delegación del tratamiento espectacular del texto por parte del dramaturgo en el director de la compañía, un hecho que imponía la práctica teatral de la época, podría explicar la razón por la que los textos son parcos en acotaciones de vestuario o, cuando las hay, éstas no son detalladas, sino que se muestran

ocasiones, encontramos didascalias que añaden alguna indicación más, aunque también mínima, como la que ya hemos comentado “de camino” o la que hace referencia a la indumentaria “de noche”. Esta última, como es lógico, poseía la función de señalar que la escena era nocturna. Así ocurre en *Valor agravio y mujer* (J. II / C. 3, acot. v. 1302); en *La firmeza en el ausencia* (J. I/ C. 3, acot. v. 537 y acot. v. 685); y en *Dicha y desdicha del juego...* (J. I/ C. 4, acot. v. 13) en la que, además, se indica que Felisardo va “a medio vestir”.

Esta última referencia aparece cuando se quiere simular que los personajes acuden a toda prisa ante una situación inesperada, como en el primer cuadro de *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, donde, además de la ya referida, también se precisa en acotación que el criado Sombrero, igualmente, va “a medio vestir” y “ridículo” (acot. v. 29) por su condición de gracioso. Pero, también, en *El conde Partinuplés* (J. III/ C. 3), su protagonista sale “medio desnudo” (acot. v. 1816) tras ser amenazado de muerte por Aldora. Su desesperación, su locura y su desnudez hacen del conde un nuevo Amadís o, mejor dicho, dado el carácter paródico de la comedia, aparece como un nuevo don Quijote.

altamente codificadas, limitándose a indicaciones del tipo «de camino», «de noche», o estriban en acompañar la entrada del personaje con un recordatorio de su papel, mención que lleva implícita, claro está, una orientación sobre el tipo de vestuario («viejo», «galán», «dama», «criado», «villano», etc.)” [Ferrer, 2007: 64].

El manto es una pieza del vestuario femenino que aparece recurrentemente en las comedias del Siglo de Oro. Con él se señala que la dama se dispone a salir a la calle o que procede de ella, como en el caso de *La traición en la amistad*, donde se precisa que Laura sale con manto cuando llega a casa de Marcia (J. II/ C. 1, acot. v. 891); mientras que, en otro cuadro, Fenisa y su criada Lucía se cubrirán con sendos mantos antes de abandonar su casa (J. III/ C.3, vv. 2455 y 2476); o Rosimunda, de *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* (J. II/ C. 1), que aparece con manto justo antes de dirigirse al convento a ver a Irene.

Asimismo, el manto también puede indicar que la dama se encuentra en un espacio exterior. Y, en este caso, podría ir tapada; es decir, cubriéndose cabeza y rostro con el manto para no ser reconocida y, así, no poner en opinión su honor o, simplemente, para no mostrarse en público como muestra de recato. En *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen* (J. I/ C. 4) es la segunda posibilidad la que lleva a María y a su criada Rosela a taparse al salir de la iglesia. Esto se indica a través de dos referencias, la primera en el propio cuadro, donde se señala que la criada se descubre para hablar con Tijera, y la segunda se produce más adelante, en la segunda jornada, cuando la criada esté rememorando lo acontecido:

Sí, señora, no me olvido,
que saliendo de la iglesia,

dos hombres habemos visto,
y uno de ellos, que esperaba
ver tu rostro peregrino,
que con la nube del manto
cual sol estaba escondido,
te dijo unas palabras
con cortés y amante estilo;

(vv. 1753-1761)

Y si las mujeres se tapaban con el manto, los hombres podían embozarse con la capa, pero, por supuesto, el hecho de que ocultasen su rostro solo podía significar que estaban realizando una acción con la que comprometían su propio honor o el de otro personaje, normalmente una dama. En este sentido, en *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* (J. I/ C. 5), Britaldo aparecerá con rebozo cuando vaya al terrero del convento a rondar a Irene. La referencia se encuentra más adelante, cuando Banán le relate lo ocurrido a Rosimunda:

[...] viendo anoche
que entre sus rebozos tristes
hacía en sonora silva
a sus ricos ojos brindis.

(vv. 1238-1239)

Por otra parte, siempre que una comedia está protagonizada por uno o más personajes travestidos,¹²³ se señala cuando estos toman o dejan el disfraz. Así, en *Valor, agravio y mujer* encontramos dos didascalias con este fin: “Sale D^a Leonor vestida de hombre, bizarra [...]” (acot. v. 464) y “Sale Doña Leonor de dama bizarra” (acot. v. 2700), y una referencia implícita en el texto, donde se apunta que, más adelante, la dama tornará a vestirse de mujer para llevar a cabo una nueva traza: “Sí; y con un vestido mío/ me has de esperar donde sabes,/ porque me importa el vivir” (vv. 1365-1367). Igualmente, en la comedia de *El muerto disimulado*, en la que aparecen dos personajes disfrazados –Lisarda y Clarindo–, se dan cuatro acotaciones al respecto, dos para cada uno, con las que se señalan que salen a escena disfrazados y, ya al final de la obra, en el momento de la anagnórisis, para indicar que retoman sus respectivas identidades: “Sale[n] Lisarda, vestida de hombre, y Papagayo” (acot. v. 545); “Sale Clarindo en hábito de mujer con canastilla en la cabeza” (acot. v. 1685); “Sale Clarindo de hombre”

¹²³ Recordemos que los personajes femeninos con disfraz varonil fue un recurso muy habitual en la dramaturgia aurisecular, ya que agradaba mucho al público. Así lo expresa Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*:

Las damas no desdigan de su nombre,
y si mudaren traje, sea de modo
que pueda perdonarse, porque suele
el disfraz varonil agradar mucho.

(vv. 280-284)

(acot. v. 3448); y “*Sale[n] Lisarda, de mujer, y Papagayo*” (acot. v. 3628).

Además de las ya señaladas, también existen otras referencias a la vestimenta de los personajes de nuestras comedias, aunque, como se ha apuntado, estas sean unas mínimas indicaciones que, las más de las veces, aluden a algún complemento y no al vestuario en sí:

Valor agravio y mujer:

- Bandoleros con gabanes: “*Salen los bandoleros con las damas, y para atarles las manos ponen en el suelo las pistolas y los gabanes [...]*”. Acot. v. 126 (J. I/ C. 1).

El conde Partinuplés

- León vestido con pieles: “*Sale el conde tras una fiera vestida de pieles [...]*”. Acot. v. 578 (J. I/ C. 2).¹²⁴
- Lisbella con espada y sombrero: “*Sale al son de cajas, Lisbella con espada y sombrero, y soldados*”. Acot. v. 1762 (J. III/ C. 2).

¹²⁴ Más adelante se indica que la fiera es un león: “[...] *sale un león y coge a Gaulín [...]*” (acot. v. 690). En el teatro del Siglo de Oro, podía utilizarse leones reales en escena, pero simplemente aparecían o se postraban delante de un personaje, pero este no es el caso. El león de este cuadro estaría representado por un actor cubierto con pieles, como se indica en la acotación, probablemente con garras y la cabeza vaciada del animal [Ruano de la Haza, 2000a: 285-286].

- Pretendientes con celadas en el torneo: “*Tornean, y después entra Eduardo, y hace lo mismo, y lee Aldora, mientras echan las celadas*”. Acot. v. 2060 (J. III/ C. 5).¹²⁵

Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen:

- Fadrique y Tijera de luto: “*Salen don Fadrique y Tijera de luto*”. Acot. v. 1160 (J. II/ C. 1).
- Fadrique y Tijera de gala: “*Salen don Fadrique, Tijera de gala y Música*”. Acot. v. 2341 (J. II/ C. 6).

La firmeza en el ausencia:

- Don Juan con bastón de mando y Tristán con jineta, de forma ridícula: “*Sale [...] don Juan con su bastón y Tristán con jineta de capitán, a lo gracioso*”. Acot. v. 1613 (J. III/ C. 1).¹²⁶

¹²⁵ Como afirma Teresa Ferrer [2007: 67]: “en muchas ocasiones, en los textos cortesanos, aunque las acotaciones no se detengan en la descripción del vestuario específico de un personaje, sí exigen un determinado elemento de *atrezzo* que complementa su caracterización, bien porque resulta funcional de cara a la acción, bien porque sintetiza de manera emblemática lo que el personaje representa. Se trata de elementos de *atrezzo* que, dada la temática que suelen tener la mayor parte de estas obras, aparecen fundamentalmente vinculados al mundo pastoril [...] o caballeresco (espadas, mazas, banderas, petos, celadas, rodela...)”.

¹²⁶ Una de las acepciones de “jineta”, según el *Diccionario de Autoridades*, es la de ‘Cierta especie de lanza corta con el hierro dorado, y una birla por guarnición, que en lo antiguo era insignia y distintivo de los Capitanes de infantería’. En la acotación se indica que Tristán va “a lo gracioso”. “El salir vestido graciosamente servía para caracterizar al personaje y situarlo en un nivel aparte de los otros personajes y, por tanto, más cercano al auditorio” [Ruano: 2000a: 86].

- Soldados galanes y don Juan bizarro: “[...] *salgan los más soldados que puedan, muy galanes, y Tristán; y detrás D. Juan con un bastón, muy bizarro [...]*”. Acot. v. 2140 (J. III/ C.3).

Por último, a pesar de no tener más referencias relativas a la indumentaria de los diferentes personajes que aparecen en nuestras comedias, contamos con otros testimonios –en comedias o documentos de la época– que pueden darnos una idea de su aspecto sobre las tablas. Es el caso del conde Partinuplés que, al ser francés, podemos suponer que vestiría a la francesa. Ruano de la Haza [2000a: 83] cita una descripción de la indumentaria del vestido francés de uno de los inventarios publicados por Vicenta Esquerdo: “un vestit de home a la francesa de setí de color rosa seca, afforrada la capa ab felpa rasa de carmesí bordat de or”, lo que solo nos proporciona información sobre las telas y su color, pero ¿a qué se referirían con un “vestido de hombre a la francesa”? Parece ser que hasta mediados de siglo, el traje masculino francés se diferenciaba, sobre todo, por llevar el jubón acuchillado y muy ajustado al cuerpo, calzones con pliegues y la capa corta;¹²⁷

¹²⁷ “El español del medio cuerpo arriba es ancho y grueso, y del medio abajo es estrecho y delgado. El francés es al revés: del medio cuerpo abajo es ancho, por los innumerables pliegues que lleva en los calzones y del medio arriba es estrecho y delgado, por traer el jubón tan justo. Entre mil españoles no se hallará uno que traiga el vestido acuchillado, y entre mil franceses no habrá uno que le lleve sin acuchillar. No hay franceses que en el verano no lleve abierto el jubón por delante

mientras que, de la segunda mitad del siglo XVII en adelante, el traje francés estaría formado por la casaca (*justacourps*) y la chupa (*veste*), piezas que en el siglo XVIII triunfarían por toda Europa.¹²⁸

En dos de nuestras comedias aparecen seres sobrenaturales. En *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen* salen a escena el Demonio y la Virgen, y en *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* veremos a varios ángeles, bien formando parte de la acción o bien cantando en la aparición final. Acerca del vestuario de estos personajes no se nos indica nada en sus respectivas comedias; no obstante, Ruano de la Haza, apoyado en los testimonios que recoge Vicenta Esquerdo, indica que la indumentaria establecida para los ángeles estaba formada por un traje blanco y capa; mientras que, a partir de varias acotaciones de comedias, podemos determinar que el vestuario del demonio sería

y por detrás, teniendo por gala mostrar la camisa [...] el francés trae los calzones grandemente anchos, y las mangas del jubón estremadamente estrechas [...] Traen los españoles la capa muy grande, y del todo caída, y los franceses muy corta y tan rollada, que casi no se ve della que el cabezón [...]. Hemos transcrito los fragmentos más representativos del capítulo XII “De la contrariedad que tienen los españoles y franceses en el vestir” de la obra de Carlos García, 1622.

¹²⁸ Para la historia del traje a la francesa, véase Redondo, 2008. Por otra parte, estas suposiciones parten de las modas de la época y, como ya hemos mencionado, el vestuario teatral no reflejaba el de la realidad. Por tanto, no podemos afirmar taxativamente que estas prendas fueran las que luciría un personaje francés en una comedia. No obstante, sí poseemos datos acerca del francés entremesil. Este vestiría: “Valona de raso encarnado con cintillas blancas. Jubón de raso o de cuero. Vestidos de tela de nácar o de barragán plateado. Capa de grana agabanada a lo francés” [Rodríguez Cuadros, 2007: 134].

negro, probablemente constituido por una cota y faldón. Para la Virgen, se intentaría reproducir la imagen tradicional, a la manera en que aparecía en las obras pictóricas de la época [Ruano, 2000a: 84-85].

4.3.- TIEMPO DRAMÁTICO¹²⁹

4.3.1.- LAS COMEDIAS DE ANA CARO

4.3.1.1- VALOR, AGRAVIO Y MUJER

La historia de *Valor, agravio y mujer* comienza *in media res* – como ocurre en buena parte de las comedias áureas–. Es decir, el inicio del conflicto dramático se produce en un tiempo anterior al de la representación, conflicto que el público solo conocerá a través de la relación de uno o varios personajes, ya avanzada la comedia. En este caso, encontramos dos versiones de lo sucedido: una desde la perspectiva del traidor don Juan, y la otra desde la de su víctima, la burlada Leonor (vv. 354-463 y vv. 470-504, respectivamente), por las que se nos podrá en antecedentes: un martes, día de la Cruz de Mayo,¹³⁰ don Juan y Leonor se conocieron en una iglesia de Sevilla. Nada más verse se enamoraron. El caballero le da palabra de esposo a la joven, pero rápidamente la aborrece y se marcha de la ciudad sin tan siquiera despedirse de ella. De ahí don Juan fue a Lisboa, después a Francia e Inglaterra hasta llegar a Bruselas, espacio dramático de la comedia.

¹²⁹ Para el análisis del tiempo dramático de cada una de las comedias, hemos atendido a las referencias explícitas e implícitas del texto. En el caso de no hallar ninguna, hemos supuesto que el cuadro se situaba de día, pues, normalmente, las escenas nocturnas suelen indicarse.

¹³⁰ La festividad se celebra el 3 de mayo.

La obra comienza con dos damas –Lisarda y Estela–, atravesando un “inaccesible monte” (v. 2) en plena tormenta,¹³¹ en un primer cuadro, cuya función dramática es la de presentar a los personajes de la corte belga, así como al extranjero don Juan de Córdoba, que aparece ante los ojos del espectador como un auténtico héroe al salvar a las dos mujeres del asalto de unos bandoleros. Aunque, más adelante, cuando en este mismo cuadro se sincere con don Fernando y le explique su historia, se nos

¹³¹ Esta escena nos recuerda a la primera de *La vida es sueño* de Calderón, pues ambas piezas comienzan con dos personajes que caminan de forma accidentada por un paraje montañoso. Además, en las dos encontramos el empleo de la palabra “ceño” para ilustrar la ausencia de luz solar con una imagen basada en una personificación –del monte, en el texto de Calderón, y del cielo, en la comedia de Caro–. Así, Rosaura hace referencia a que estaba atardeciendo cuando indica que el sol solo iluminaba la parte más elevada del monte: “deste monte eminente,/ que arruga el sol el ceño de la frente” (vv. 15-16); mientras que Lisarda alude al cielo nublado cuando habla de su: “negro encapotado ceño” (v. 9). Y, por último, los dos dramaturgos insertan la misma referencia mitológica en los primeros versos de sus respectivas comedias. Se trata de la alusión a Faetón, con la que Rosaura compara su caída a la de su caballo: “¡Quédate en este monte,/ donde tengan los brutos su Faetonte” (vv. 9-10); mientras que el personaje de Estela se refiere al hijo de Clímene cuando describe la violenta tempestad: “y cómo turbado el cielo,/ [...] segunda vez representa/ precipicios de Faetonte?” (vv. 25-28). Con todo, y teniendo en cuenta que *La vida es sueño* se compuso entre 1627-1629 [Ruano de la Haza, 2000b: 8], las anteriores coincidencias entre ambos textos no han sido estudiadas en profundidad por la crítica. Solo Elizabeth J. Ordóñez [1985:10] apunta que “*Valor* opens with a scene of baroque disorientation and dynamic interplay between woman and nature reminiscent of the opening of *La vida es sueño*.”

revelará como un traidor, un hombre sin honor que no cumplió la palabra de matrimonio que le dio a una dama sevillana.

A continuación, se podría inferir un salto temporal indeterminado entre los dos primeros cuadros, pues el paso de uno a otro queda marcado por la salida de don Fernando, don Juan y Tomillo, y la entrada al escenario de Leonor y Ribete. Por un instante, el espacio escénico queda vacío, sin que el espectador sea capaz de colegir si el tiempo dramático es continuo a los hechos que ya ha visto representados. No obstante, avanzada la acción del segundo cuadro, durante la conversación que mantienen don Fernando y el príncipe Ludovico, aparece una referencia temporal que puede pasar desapercibida:

D. FERNANDO: Esto ha pasado.

LUDOVICO: Hame el suceso admirado.

D. FERNANDO: Más pudieras admirarte
 que de su dicha, aunque es tanta,
 de su bizarro valor,
 pues por él goza favor
 en la gracia de la Infanta.
 Su mayordomo, en efecto,
 *don Juan de Córdoba es ya.*¹³²

(vv. 577-585)

El hecho de que don Fernando señale que don Juan “Su mayordomo [...] es ya” nos da cuenta de la presteza con la que el

¹³² El subrayado es nuestro.

extranjero se ha ganado el favor de la infanta. Una rapidez propia de las comedias áureas, donde una simple mirada lleva al amor más profundo, o donde, en cuestión de minutos, se hace y deshace compromisos matrimoniales. Todo sucede y debe suceder muy rápido en pro del ritmo dramático y de la verosimilitud de la trama,¹³³ de ahí que se subraye cómo don Juan ya ha conseguido el favor de Estela. Así pues, a pesar de que no se nos indique de forma precisa el tiempo dramático de este segundo cuadro, deducimos que transcurre a continuación del primero. De modo que la acción del primer acto se desarrolla de forma ininterrumpida.

Entre el primer y el segundo acto suceden seis meses en un tiempo no representado, tal y como apunta Ribete –criado de Leonor– cuando Tomillo –criado de don Juan– le pregunta por el tiempo que lleva en la corte: “TOMILLO: ¿Cuándo vinisteis de allá?/

¹³³ Según Ignacio Arellano [1999: 42 y 43]: “Pese a las rigideces arbitrarias de algunos teóricos, el que las acción dure veinticuatro horas o tres días es irrelevante en el fondo de sus objetivos. Lo que interesa es la función de la unidad de tiempo, que obedece a la verosimilitud. Se trata de adecuar en lo posible el tiempo de la representación al tiempo representado. [...] Esto es exactamente lo que dice Tirso en los *Cigarrales de Toledo* –pasaje siempre citado a estos propósitos–:

Porque si aquellos [los antiguos] establecieron que una comedia no representase sino la acción que moralmente puede suceder en veinte y cuatro horas ¿cuánto mayor inconveniente será que en tan breve tiempo un galán discreto se enamore de una dama cuerda, la solicite, regale y festeje, y que sin pasar siquiera un día la obligue y disponga de suerte sus amores que comenzando a pretenderla por la mañana se case con ella a la noche?”

RIBETE: ¡Bravo chasco! Habrá seis meses” (vv. 1161-1162). Tras este nuevo lapso, la acción del segundo acto se desarrolla en un día. Su división en cuatro cuadros corresponde, claramente, a la mañana (C. 1), tarde (C. 2) y noche (C. 3 y C. 4) de la misma jornada.

Podemos situar la acción del primero de día cuando Estela le pide a Leonor-Leonardo que vaya esa misma noche al terrero de palacio para hablarle (vv. 1074-1078). Además, en el siguiente cuadro, cuyo tiempo dramático es continuo, una nueva referencia pronunciada por don Juan lo confirma a la vez que con ella se insinúa la cercanía de la noche:

Aprisa, luciente coche,
da lugar al de la noche,
que oscuro te sigue ya.

(vv. 1293-1295)

El tercer cuadro se abre con la siguiente acotación: “*Vase, sale D^a Leonor, de noche*” (v. 1302), de modo que tanto el lector como el espectador –a través de la lectura, el primero, por medio del vestuario, el segundo– reconocen de entrada que la acción que está por venir transcurrirá durante la noche. Más concretamente, durante la noche de ese mismo día, ya que la acción se desarrollará en el terrero de palacio, lugar de reunión de las citas acordadas.

Durante el tercer cuadro se producirá el primer encuentro entre Leonor-Leonardo y don Juan, que termina en un

enfrentamiento entre ambos personajes. Mientras que en el cuarto se dan dos escenas de balcón y, con ellas, el enredo a través del juego de identidades de Ludovico, que se hará pasar por Leonardo para hablar con Estela, y de Leonor-Leonardo, que, fingiendo ser Estela, se dirigirá a don Juan para despreciarlo.

De nuevo, entre el segundo y el tercer acto podemos deducir que se produce un salto temporal indeterminado, hecho que únicamente se infiere de las siguientes palabras de don Juan: “Pues, ¿cómo tan enojada/ me hablasteis en el terrero/ la otra noche?” (vv. 1902-1904).

La acción de la última jornada va de la mañana (C. 1 y C. 2) a la tarde (C. 3) del mismo día, tal y como se deduce de las alusiones temporales que pronuncian diversos personajes. Así pues, en el primer cuadro será Estela quien sitúe el tiempo dramático al comentar que desea salir al campo “esta tarde” (v. 2060). Del mismo modo, en el segundo cuadro nos encontrarnos con dos referencias semejantes. La primera por boca del criado Ribete: “Hame ocultado que va/ aquesta tarde a un jardín/ con don Juan, no sé a qué fin” (vv. 2422-2424), la segunda pronunciada por don Juan: “A los jardines de Armindo/ me voy esta tarde un rato” (vv. 2311-2312). Por lo que, al situarse el tercer y último cuadro en los mencionados jardines, y desarrollarse en él las acciones que ya han avanzado distintos personajes en los cuadros anteriores, únicamente podemos

considerar que el tiempo dramático ha transcurrido de forma consecutiva y, por tanto, el desenlace de la comedia sucede por la tarde.

4.3.1.2- EL CONDE PARTINUPLÉS

La comedia de *El conde Partinuplés* comienza de forma abrupta con el alzamiento de los vasallos de Rosaura –emperatriz de Constantinopla–, quienes le reprochan cómo, a causa de su negativa a contraer matrimonio, pone en peligro la corona, ya que, si no se casa, no podrá engendrar un sucesor natural para el imperio, lo que conllevaría la división de sus reinos en varios bandos. Seguidamente, a través de la defensa que de su persona realiza la emperatriz Rosaura, se le ofrece al lector-espectador la información relativa al pasado de la protagonista, que resulta esencial para comprender su actitud frente al matrimonio, así como la cautela y desconfianza que mostrará en adelante.

Estos antecedentes se remontan al instante de su nacimiento, en el que muere su madre al darla a luz, hecho que sume a su padre en una profunda tristeza y preocupación, al entender el fallecimiento de su esposa como un mal augurio relacionado con el destino de su hija. Por este motivo, el emperador consultó a varios astrólogos, y todos coincidieron en el terrible presagio: un hombre le daría palabra

de esposo a Rosaura y después la traicionaría, llegando a poner en peligro tanto la corona como su propia vida (vv. 125-191).

Tras la explicación del pasado de la emperatriz, el primer cuadro dramático continúa con la promesa que esta realiza a sus súbditos de contraer matrimonio antes de cumplirse el plazo de un año y con la visión, a través de la magia de Aldora, de los diversos pretendientes de Rosaura, de entre los que escogerá al conde francés Partinuplés.

En el siguiente cuadro dramático, la acción se ubica repentinamente en Francia. Este giro espacial podría corresponderse con un salto temporal de varios días; no obstante, como en el texto no existe ninguna referencia al respecto y la justificación de la acción maravillosa que se desarrollará en él enlaza con las visiones mágicas promovidas por Aldora, suponemos que la acción del segundo cuadro transcurre en un tiempo continuo al del cuadro anterior, aún de día.

Así pues, el primer acto de la comedia consta de dos cuadros, cuya acción transcurre en una misma mañana, pero en dos lugares diferentes y alejados entre sí –Constantinopla y Francia–. El acto se cierra con Partinuplés y Gaulín –su criado– subiendo a una nave varada en la playa francesa para refugiarse de la tormenta que se les viene encima y, sin que se especifique el transcurso de un determinado intervalo temporal entre ambas jornadas, volvemos a

ver al conde y a su criado al inicio del segundo acto, ya en la playa de Constantinopla, comentando la extraordinaria travesía que –en una embarcación sin palos, velas ni piloto– los ha conducido hasta ese lugar.

Este primer cuadro se sitúa, por tanto, en la playa de Constantinopla, donde ambos personajes se dirigirán hacia un castillo que ven a lo lejos. Una referencia pronunciada por Gaulín en el siguiente cuadro dramático nos ayuda a situar por la tarde la arribada de la nave:

ya es de noche y encerrados
en esta trampa o castillo
estamos, sin luz, sin camas,
por Dios que pierdo el juicio.
¡Parece Señor que adrede,
aún más presto ha anochecido
que otras veces!

(vv. 969-975)

Teniendo en cuenta la intervención de la magia en la travesía no escenificada y que no se halla en el texto una alusión que nos indique lo contrario, consideramos que desde el inicio de la comedia hasta el segundo cuadro de la segunda jornada, el tiempo dramático

se desarrolla de forma lineal y corresponde a un día completo: mañana (J. I / C1 y C.2), tarde (J. II / C. 1) y noche (J. II / C. 2).¹³⁴

A continuación, el segundo acto prosigue con un nuevo cuadro, cuya acción se desarrolla a la mañana siguiente, en la que Rosaura concede audiencia a sus pretendientes. El personaje de Aldora ya nos lo avanza en el segundo cuadro cuando le pregunta a su prima: “Y en fin, ¿mañana has de dar/ a los príncipes audiencia?” (vv. 834-835).

Hasta este momento, todo el tiempo dramático de la obra se ha desarrollado de forma ininterrumpida, por lo que si a esta circunstancia le unimos el hecho de que el último cuadro de la segunda jornada transcurre durante una tarde-noche, podríamos pensar que los dos primeros actos de *El conde Partinuplés* se desarrollan de forma lineal, sin ningún salto temporal. No obstante, una nueva referencia del criado Gaulín nos indica que entre el tercer y el cuarto cuadro del segundo acto suceden varios días:

Guarde Dios cierta Marquesa
que no veo, sin embargo,
que tomó muy a su cargo
las expensas de mi mesa

¹³⁴ No ocurre así en la novela, pues, en el capítulo “Cómo andando perdido el conde Partinuplés por la floresta halló a orillas de la mar una nave muy hermosa, en que entrado, fue llevado al castillo de Cabeçadoire”, se señala en diversas ocasiones que la mágica travesía duró tres días [*Libro del conde Partinuplés*, 1995: 323-325]. Citaré siempre por esta edición.

desde la noche que entramos;

(vv. 1278-1282)

Esta segunda jornada finaliza con la marcha de Partinuplés a Francia, en auxilio de su tío ante la inminente invasión inglesa. De nuevo, el acto se cierra con la noticia del viaje del conde y, como sucedía en el primer entreacto, en un tiempo no representado sucederá tanto el periplo como la batalla contra las tropas inglesas, de la que el conde sale vencedor. De este modo, la última jornada de la comedia se inicia con el regreso de Partinuplés y Gaulín al castillo de Rosaura. Jornada que, como la anterior, también estará formada por cuatro cuadros dramáticos.

La acción del primero transcurrirá de noche, tiempo de los encuentros amorosos entre el conde y la emperatriz. Será en este donde se produzca la traición de Partinuplés y su posterior huida, momento climático de la pieza. Y, como ocurre cada vez que nuestro protagonista emprende un viaje, nos encontramos con otro salto temporal –indefinido–, durante el cual transcurre la muerte del rey de Francia (v. 1797) y la traza de Aldora, con la que promueve la celebración de un torneo entre los pretendientes de Rosaura (vv. 1878-1893), acontecimientos que el lector-espectador tan solo conocerá a través de la relación de los personajes.

Tras este intervalo, se sucederán los tres últimos cuadros de la comedia, bien en un tiempo consecutivo o, incluso, los dos

siguientes, en un tiempo simultáneo, pues, por una parte, desembarca Lisbella en la playa constantinopolitana, decidida a llevarse consigo a Partinuplés (C. 2), mientras que, por otra, el conde –junto a su criado– deambula desesperado hasta que la maga Aldora lo rescata y lo lleva volando hasta la celebración del torneo (C.3),¹³⁵ donde todos los personajes se reencontrarán, dando lugar al desenlace de la comedia (C.4).

En conclusión, Ana Caro estructura de forma diferente sus dos comedias. *Valor, agravio y mujer* posee una mayor organización, a pesar de que no hay una correspondencia simétrica de cuadros en cada uno de los actos. La acción representada se sitúa en tres días no consecutivos –uno por cada jornada–, como se puede apreciar en la siguiente tabla:

¹³⁵ De este modo, a pesar de no encontrar una alusión temporal en el texto, la acción de estos tres cuadros solo puede situarse en una misma mañana. Al respecto, como ya hemos apuntado, gracias a la intervención de la maga Aldora, los desplazamientos espaciales en la comedia se producen de forma casi inmediata y, dado que Lisbella ya se encontraba en la playa de Constantinopla en el segundo cuadro, debemos suponer que el tiempo dramático del torneo es continuo a este.

JORNADA I	C. 1 mañana	Tiempo continuo
	C. 2 mañana	
Entreacto: Salto temporal de seis meses		
JORNADA II	C. 1 mañana	Tiempo continuo (1 día)
	C. 2 tarde	
	C. 3 noche	
	C. 4 noche	
Entreacto: Posible salto temporal indeterminado		
JORNADA III	C. 1 mañana	Tiempo continuo
	C. 2 mañana	
	C. 3 tarde	

La dramaturga se vale de los entreactos para situar en ellos los lapsos que le permiten avanzar en la historia, por lo que el tiempo dramático deviene un elemento fundamental en la estructuración de esta comedia, así como la distribución del espacio dramático –como ya hemos mencionado en el correspondiente apartado–.¹³⁶

Respecto a *El conde Partinuplés*, puede parecer en un primer momento que su estructuración es caótica. Sin embargo, se vislumbra cierta voluntad por parte de la autora de dotar de una mínima organización a su comedia de caballerías, aunque para ello

¹³⁶ Véase la nota 88.

no tome el tiempo ni el espacio como elementos estructuradores de los actos, sino los viajes del conde, es decir, una acción dramática específica, tal y como detallamos a continuación:

JORNADA I	C. 1 mañana	Tiempo continuo (24 h.)
	C. 2 mañana	
Entreacto: travesía Francia-Constantinopla		
JORNADA II	C. 1 tarde	
	C. 2 noche	
	C. 3 mañana	
	Salto temporal indeterminado	
	C. 4 tarde-noche	
Entreacto: viaje Constantinopla-Francia / Francia-Constantinopla		
JORNADA III	C. 1 Noche	
	Salto temporal indeterminado	
	C. 2 mañana	Tiempo continuo (1 mañana)
	C. 3 mañana	
C. 4 mañana		

Si en *Valor, agravio y mujer* los entreactos servían para situar los saltos temporales, en este caso se emplean para ubicar los viajes del conde. Pero, además, encontramos dos lapsos más en *El*

conde Partinuplés, cada uno ubicado en el interior de un acto –en el segundo y el tercero, respectivamente–. Evidentemente, la autora no emplea estas elisiones temporales con una finalidad estructural, son otras sus motivaciones.

En primer lugar, como es lógico, Caro no puede adaptar la historia caballerescas en su conjunto, por lo que prescinde de aquellos capítulos que no le interesa para su comedia, centrada exclusivamente en el conflicto amoroso entre el conde y la emperatriz. De este modo, la autora, al situar un salto temporal entre la segunda y la tercera jornada, elimina la trama argumental de catorce capítulos de la novela, aquellos que narran las aventuras bélicas del conde en Francia. De esta forma no rompe la linealidad de la acción dramática, siempre focalizada en la relación entre Partinuplés y Rosaura. Por este mismo motivo es por lo que sitúa un salto temporal indeterminado en el último acto, entre el primer y el segundo cuadro dramático, con el que también suprime seis episodios novelescos innecesarios para su adaptación.

En segundo lugar, debemos tener en cuenta que, precisamente, por tratarse de una adaptación de una obra anterior, Ana Caro parte con la dificultad de tener que ajustar no solo la historia, sino también el tiempo y los espacios de la novela de caballerías a su comedia. De ahí que el lapso que sitúa entre el tercer cuadro y el cuarto del segundo acto no posea una finalidad

estructural, pues se debe únicamente a un salto temporal que ya se recoge en la novela y que ocupa un único capítulo: “Cómo el conde estuvo en el castillo de Cabeçadoire bien un año servido sin ver a persona del mundo”.¹³⁷ Igualmente, el primer viaje que realiza el conde, ubicado entre el primer acto y el segundo, también ocupa un único capítulo en la novela: “Cómo andando perdido el conde Partinuplés por la floresta halló a orillas de la mar una nave muy hermosa, en que entrado, fue llevado al castillo de Cabeçadoire”, cuyo fin es relatar mínimamente la magia que rodea a la travesía y, sobre todo, señalar que esta duró tres días.

Así pues, el empleo del tiempo dramático en las comedias de la dramaturga sevillana está totalmente condicionado a si la obra procede de su invención –*Valor, agravio y mujer*–, donde sí lo utiliza como elemento estructurador de la trama dramática; o, en cambio, si la historia que teatraliza no es de su propia creación –*El conde Partinuplés*–, donde apenas tiene un mínimo margen de actuación, pues debe ceñirse a unos tiempos y espacios que ya le vienen dados.

¹³⁷ Nótese como en la novela de caballerías siempre se puntualiza el tiempo diegético, no así en la comedia.

4.3.2.- EL TIEMPO DRAMÁTICO EN *LA TRAICIÓN EN LA AMISTAD DE MARÍA DE ZAYAS*

De las siete comedias, solo podemos situar temporalmente, con cierta precisión, *La traición en la amistad* de María de Zayas, cuya acción transcurre durante el mes de septiembre, concretamente durante los días previos al 29 de dicho mes, día de san Miguel. Una referencia textual en boca del gracioso León así lo indica:

¿No quieres que me espante de una dama
moza, gallarda y de tan notables partes,
día de San Miguel,¹³⁸ y sola en casa,
cuando aún las más bobillas toman vuelo?

(vv. 2489-2492)

¹³⁸ ¿Por qué Zayas realiza esta referencia explícita al día san Miguel? ¿Por qué este día y no otro? Quizás estemos frente a una referencia de índole personal, dedicado a su amigo Sebastián Francisco de Medrano, ya que este publicó con fecha de 12 de febrero de 1613 la *Relación de la colocación y fiestas al Santísimo Sacramento en la nueva iglesia de San Miguel de los Octoes*. Además, como ya hemos mencionado, Medrano fue el director de la Academia de Madrid desde 1607, que se reunía en su casa, situada en el distrito de san Miguel, hasta que ingresó el 29 de junio de 1622 en la Congregación de san Pedro de sacerdotes naturales de Madrid, congregación relacionada con la iglesia de san Miguel de los Octoes, pues parece ser que llegó a ser su sede. [La Barrera, 1860: 245-246], [Fernández-Guerra, 1871: 364-368] [King, 1963: 49-57], [Sánchez, 1961: 49-55]. Esto nos lleva a suponer que la referencia al día de san Miguel podría ser un guiño que Zayas le dedica a Medrano, otro dato que sustenta nuestra hipótesis acerca de que la comedia debió escribirse para la Academia de Madrid. (Véanse las páginas 92-103 de este estudio).

La comedia empieza con una relación de Marcia en clave neoplatónica, con la que le narra a su amiga Fenisa cómo ella y Liseo se vieron en el Prado y se enamoraron (vv. 1-24). Este hecho, de gran importancia para la comedia por ser la acción generadora del conflicto, sucede en un tiempo anterior a la representación. Así pues, esta resulta ser la primera de una serie de acciones de gran importancia o fuerza dramática que no serán escenificadas, sino simplemente referidas.

La primera jornada de *La traición en la amistad* se desarrolla durante dos días no consecutivos, dándose un salto temporal entre el tercer y el cuarto cuadro de, como mínimo, un día. Los dos primeros se componen de acciones correlativas y diurnas. En ellos observamos a Marcia decirle a su amiga Fenisa que ama a Liseo, a Fenisa enamorarse del mismo galán a través de un retrato y el desprecio con que esta trata a don Juan (C. 1).

Seguidamente aparece Liseo, junto a su criado León, paseando por la calle de Marcia, desde donde recibirá una carta de manos de Fenisa,¹³⁹ papel con el que le confiesa su amor y le propone una cita (C. 2), y en el que se encuentra la siguiente indicación temporal: “En unos hierros azules/ dadas las doce te

¹³⁹ Respecto a dicha carta, la acción que correspondería a su escritura no aparece representada, aunque se sobrentiende que esta se produce a continuación del primer cuadro, quizá simultáneamente a la escena protagonizada por Liseo y León.

BELISA: Amada prima mía.
MARCIA: ¿Que me vaya deseas?
BELISA: Pues en esto me hablas,
no te vayas; espera.
(Vase Marcia)

(vv. 673-690)

¿Por qué Marcia actúa de este modo? Su reacción, aunque Gerardo no sea de su agrado, parece un tanto exagerada. No obstante, si enmarcamos la acción en el mismo día que el de los anteriores cuadros, la gran irritación de Marcia ante la presencia de Gerardo queda totalmente justificada: es de noche y Marcia espera la llegada de su amado Liseo, que no aparece, pues recordemos que, en ese mismo instante estaría junto a Fenisa –acción desconocida para Marcia y no representada–;¹⁴⁰ en su lugar aparece el “pesado” de Gerardo, quien lleva nada menos que siete años pretendiéndola. Marcia anhela las tiernas y amorosas palabras de su amado, por lo que la presencia y los requiebros de Gerardo le recuerdan la ausencia de Liseo, llegando a molestarse y a enfurecerse aún más cuando su prima la anima a corresponderle.

¹⁴⁰ Liseo, al final del anterior cuadro dramático, anuncia que no va a acudir a la cita con Marcia:

Divina Marcia, perdona
si en no ser leal te ofendo,
que a Fenisa voy a ver,
y aun a engañarla si puedo.
Si no te viere esta noche,
no te enojés, que el que pierdo
soy yo que pierdo tu vista.
(vv. 610-616)

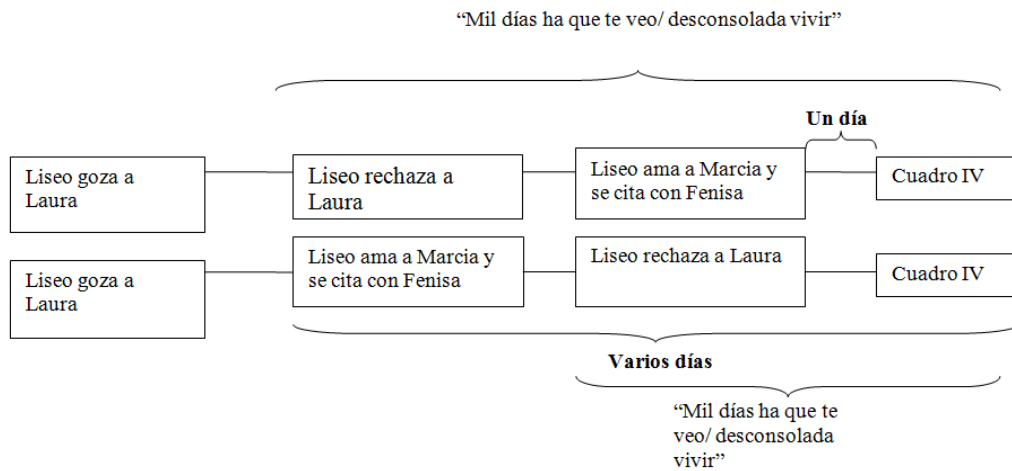
El último cuadro de la primera jornada está protagonizado por Laura, quien le explica a su criado Félix la causa de su pena: Liseo, tras darle palabra de esposo y gozar de ella, ahora la desprecia. De nuevo, en este último cuadro, aparece una acción referida:

Dormido anoche en mis brazos,
con ansia empezó a decir:
“Marcia y Fenisa me adoran”.
¡Oh, amor, y lo que sentí!
y al fin, asiendo sus manos,
llorando, le estremecí,
diciendo: “Amado Liseo,
mira que estás junto a mí;
si a Marcia y Fenisa quieres,
mira, ingrato, que por ti
a mí misma me aborrezco
desde el día que te vi”;
Respondiome airado: “Laura,
ya no te puedo sufrir;
de todo tienes sospechas;
presto quieres ver mi fin”.
Esta noche le aguardaba,
Félix; pues no viene aquí,
alguna dama le tiene,
más dichosa que yo fui.
Estos son, Félix, mis males;
aquesto me tiene así
atormentándome el alma
sin descansar ni dormir.

(vv. 787-810)

Respecto a esta nueva acción narrada, observamos que, en primer lugar, Laura asegura que sucedió “anoche” (v. 787) y, en segundo lugar, que las palabras de Liseo indican que ya ha tenido lugar el encuentro con Fenisa: “Marcia y Fenisa me adoran” (v. 789). Por tanto, se deduce que, como mínimo, esta escena debió ocurrir durante la noche siguiente a la cita entre Liseo y Fenisa. Así pues, aunque no se pueda especificar cuánto tiempo transcurre entre el tercer y el cuarto cuadro, sí sabemos que no es inferior a un día completo –un día con su noche–.

Son dos las interpretaciones posibles en cuanto al tiempo elidido: podemos entender que Liseo, tras gozar a Laura, dejó rápidamente de amarla, siendo posterior su afición por Marcia y Fenisa; o bien que, precisamente, desprecia a Laura por haberse encaprichado de estas dos damas. Por otra parte, durante esta escena, Félix le dice a Laura: “Mil días ha que te veo/ desconsolada vivir” (vv. 743-744). Si se opta por la primera, la acción narrada por Laura se inscribiría en un tiempo elidido breve, el cual podría corresponder al día siguiente de que Liseo se diera cita con Fenisa. No obstante, si se toma la segunda posibilidad, al referir Félix que hace “mil días” que dura la pena de Laura, debemos entender que han sucedido varios días entre el primer encuentro de Liseo con Fenisa y esta escena. Las dos posibles lecturas se pueden reflejar esquemáticamente de la siguiente forma:



Teniendo en cuenta que Liseo se configura como un galán donjuanesco, como se verá en el capítulo correspondiente al análisis de los personajes, me inclino a pensar que, por su modo de actuar, se ajustaría más a la primera posibilidad; es decir, que desdeñaría a Laura tras haberse acostado con ella, siendo posterior su interés por Marcia y Fenisa.

En cuanto a esta última escena, se nos manifiesta que transcurre de noche a través de diversas referencias explícitas: “Esta noche le aguardaba” (v. 803), “sin descansar ni dormir” (v. 810), “las tres de la noche han dado/ mi señora, y no dormís” (vv. 813-814),¹⁴¹ “Suspende tu pena ahora; acuéstate y fía de mí” (vv. 835-836).

¹⁴¹ Este verso pertenece a un romance de Bernal Francés muy conocido en la época, pues también lo encontramos en la comedia *La estafeta del dios Momo* de Salas Barbadillo [LaGrone, 1945: 42], *La niña de plata* y *Amor secreto hasta celos* de Lope de Vega y en una composición de Alonso Castillo Solórzano, recogida en *Donaires del Parnaso. Segunda Parte*. Esto nos demuestra la gran popularidad que llegó a alcanzar dicho romance. Por tanto, en cuanto a la referencia en *La*

En definitiva, durante la primera jornada de *La traición en la amistad*, quedan presentados los personajes principales de la comedia y planteados los conflictos centrales, dándose cinco traiciones: dos de Fenisa –hacia Marcia y don Juan– y tres de Liseo –hacia Laura, Marcia y Fenisa– y, frente a estas, la constancia de Gerardo por conquistar a Marcia. Las acciones representadas transcurren en dos días –uno para los tres primeros cuadros y otro para el cuarto–, sucediendo entre ellos un salto temporal del que desconocemos su extensión.

Entre la primera y segunda jornada nos volvemos a encontrar con una incógnita acerca del tiempo transcurrido entre ellas. Una posible interpretación consistiría en creer que la acción de la segunda es consecutiva al último cuadro de la primera, es decir, que *traición en la amistad*, a pesar de que se nos especifique “las tres de la noche”, no por ello debemos entender que nos indica la hora exacta en que se desarrolla la acción. Félix simplemente menciona los versos de este romance como un guiño, ya que es de noche, como ocurre en el poema, y la situación de Laura es semejante a la descrita en la composición medieval. El romance de Bernal Francés se encuentra en el *Romancero de Barcelona* [Foulché-Delbosc, 1963: 160 nº 84] Se reproducen aquí los primeros versos:

Las tres de la noche han dado,
coraçon, y no dormys;
mis memorias os desvelan,
que desvelar es su fin.
Mal reposa vn agraiado,
mal podra ya mas dormir;
si amastes como discreto
y como onrado sentis,
o verdades de mi alma,
quien os podra encubrir
por no confesar que muero
en los hierros que biui!
Venga la muerte, venga contra mi,
que no es para desdichados el biuir.

se produce al día siguiente, o bien que han sucedido varios días entre una y otra. No obstante, aunque se desconozca el tiempo sucedido entre los dos primeros actos, sí podemos situar cada uno de los cuadros de las dos últimas jornadas en una fecha concreta, pues la referencia ya mencionada al día de san Miguel –29 de septiembre– permite la reconstrucción hacia atrás del tiempo dramático del segundo y tercer acto.

Así pues, la segunda jornada abarca los días del 25 al 27 de septiembre, siendo representadas las acciones de la mañana del 25 y de la tarde-noche del 27. Durante el primer cuadro –día 25– se produce el encuentro de Laura con Marcia y Belisa. Laura llegará a casa de Marcia para explicarle que el galán del que se ha enamorado, Liseo, la deshonró bajo palabra de matrimonio para ahora despreciarla. Asimismo, también le confesará a Marcia que Fenisa ha traicionado su amistad al seducir a Liseo. Inmediatamente después de escucharla, Marcia afirmará que ya ha ingeniado una traza con la que podrán vengarse de Fenisa (vv. 1031-1033).

Del engaño ingeniado por Marcia tan solo se nos revela que, para llevarse a cabo, es indispensable que Laura permanezca oculta en su casa, pues Liseo no debe conocer su paradero. Para ello, Laura decidirá justificar su desaparición escribiéndole al galán una carta, con la que le hará creer que, cansada de sus desdenes, ha

optado por ingresar en un convento.¹⁴² Asimismo, en este cuadro descubrimos que Belisa también desea tomar venganza de Fenisa, ya que esta le había arrebatado a don Juan, su antiguo pretendiente, en un tiempo anterior al de la comedia, y así lo hará al final del cuadro.

De este modo, al inicio de la segunda jornada quedan planteados los conflictos que llevan a Marcia a urdir una traza, sin que los espectadores conozcan de antemano el modo en que finalmente tomará forma –aunque la estrategia de Marcia se nos irá presentando paulatinamente a través de diferentes referencias–, y, además, se constituye una alianza entre las tres damas –Marcia, Laura y Belisa– contra Fenisa.

Tras el primer cuadro nos encontramos con un nuevo salto temporal conformado por la noche del día 25 y por el día, con su respectiva noche, del 26, durante el que sucederán diversas acciones que serán referidas más adelante.

La acción del segundo cuadro se sitúa durante el día 27. A través de una referencia pronunciada por la criada de Fenisa, se nos indica exactamente el momento del día en que se desarrolla. Lucía le explica a su señora que Celia, criada de Marcia, llegó a visitarla

¹⁴² Este engaño es el mismo que emplea doña Juana, protagonista de *Don Gil de las calzas verdes* (1615) de Tirso de Molina, con el idéntico propósito de encubrirle a su galán su verdadero paradero.

mientras ella se encontraba reunida con Liseo, motivo por el que se vio obligada a excusarla con la siguiente invención: “Que dormías/ la siesta y que más tarde te vería” (vv. 1498-1499). Por tanto, se trata exactamente del mediodía del 27 de septiembre.

Este segundo cuadro se abre con Liseo y León comentando la carta de Laura. Por tanto, en este momento, el lector-espectador conoce que en un tiempo no representado ha tenido lugar la escritura del papel y su entrega. Seguidamente aparecerá Fenisa, muy celosa al creer que el papel era de Marcia, por lo que Liseo se verá empujado a explicarle la procedencia de la misiva, así como su contenido. La pareja se reconciliará y Fenisa propondrá un nuevo encuentro nocturno, esta vez en la huerta del duque de Lerma, en el Prado (vv. 1447-1450).

En la siguiente escena, Fenisa se quejará de la ausencia de don Juan, pues habían transcurrido ya dos días sin recibir su visita: “[...] pues ¿cómo no ha venido/ don Juan desde anteanoche?” (vv. 1498-1499), le dirá a su criada. De este modo, nos encontramos con una nueva referencia temporal, pues a través de estas palabras se deduce que, desde la reconquista de don Juan por parte de Belisa (C. 1) hasta esta escena, han transcurrido dos noches –las correspondientes a los días 25 y 26–, durante las cuales don Juan no ha acudido a la casa de Fenisa, manteniéndose así fiel a Belisa.

Respecto al tercer cuadro dramático, este comienza con una escena protagonizada por Marcia, Laura y Belisa, donde, entre referencias a sucesos ya acontecidos –típica técnica teatral, cuyo fin es el de refrescar la memoria del espectador–, Laura se lamenta del comportamiento de Liseo, presentando de soslayo un nuevo dato a través de la siguiente intervención: “Basta, que piensa mi cruel Liseo/ que eres tú, bella Marcia, la que hablas/ cada noche en la reja” (vv. 1625-1627). Con esta afirmación, el lector-espectador conocerá que se han producido varios encuentros nocturnos entre Laura y Liseo, en un tiempo elidido que comprende desde la noche del día 25 –el mismo día en que Marcia se propone castigar a Fenisa– hasta la noche del 26, ya que Laura indica que el encuentro se produce “cada noche”.

Seguidamente, Belisa se encontrará a solas con don Juan. En esta escena el galán relatará una nueva acción transcurrida en un tiempo anterior no representado, concretamente una hora antes. Durante su intervención se podrá situar el tiempo dramático de este último cuadro, pues en ella aparecen las siguientes referencias:

habrá, mi Belisa, una hora
que estando en mi casa, llega
Lucía que de Fenisa
sabes que es fiel mensajera,
a decirme que en el Prado
en medio de su alameda

su señora me aguardaba
[...]
Como ya el señor de Delfos
daba fin a su carrera
y la luna sale tarde,
pude llegarme bien cerca;

(vv. 1680-1703)

Por tanto, la acción representada sucede durante la noche del día 27, una hora después del encuentro entre Fenisa y Liseo, que, como ya hemos visto, se concertó durante el segundo cuadro de esta jornada, es decir, durante la tarde de ese mismo día.

Don Juan explicará que vio en el Prado a Fenisa y a Lauro decirse amorosas palabra y cómo, más tarde, Liseo se unió a ellos. Al saberse engañado por Fenisa, don Juan esperó a que los dos hombres se despidieran de la dama para ir tras ella con intención de matarla, aunque, conteniendo su ira, terminó por reprenderla y propinarle una bofetada. Seguidamente fue tras Liseo, a quien alcanzó e hizo entrar en una iglesia para contarle lo sucedido. Respecto a esta escena no representada, comparto la opinión de Doménech y González Santamera [1994: 39]:

El [...] incidente de la bofetada, si no fuese narrado y, sobre todo, si no ocurriese cuando ya Don Juan ha decidido volver con Belisa, sería el más indicado para dar la vuelta a la acción. Pero este incidente, de tanta fuerza (una bofetada era un deshonor sin paliativos) está desperdiciado.

El cuadro y la jornada terminan con una Belisa feliz al saber que don Juan no solo ha resistido los encantos de Fenisa, sino que también la ha despreciado. Por ello, como recompensa, la dama le dará su mano en señal de matrimonio.

En definitiva, en el segundo acto, los conflictos planteados en el primero se complican, aunque la mayoría de ellos ya quedarán resueltos: Belisa queda vengada de Fenisa al recuperar a don Juan y Marcia decide desposarse con Gerardo. Así pues, solo queda que Laura recupere su honor.

La tercera jornada, a diferencia de las anteriores, no presenta lapsos. Los cuadros dramáticos transcurren de forma correlativa y apenas se mencionan acciones pertenecientes a un tiempo elidido. El primer cuadro tiene lugar al día siguiente –28 de septiembre–, lo que ya se manifiesta desde la primera escena. En ella, Félix le comunica a Laura que Fenisa y Liseo llegaron a desposarse “anoche” (v. 1859), hecho que desmiente Belisa, pues sabe por don Juan lo que realmente sucedió. A continuación llegará Gerardo. Este y Marcia se proferirán mutuo amor, pero serán interrumpidos por Félix, que dirá:

A llamarte me envía,
divina Marcia, Laura mi señora,
porque hablarte quería,
que de venir Liseo es ya la hora.

(vv. 1937-1940)

Ya en el segundo cuadro aparecerá Liseo en la calle de Marcia. En su primera intervención se encuentra una referencia temporal explícita: “El reloj da, doce son;” (v. 1977). Así pues, de este modo se nos desvela que los dos primeros cuadros transcurren durante la noche: el primero, momentos antes de medianoche; el segundo, dadas las doce. Por tanto, entre la segunda y tercera jornada transcurre un tiempo no representado de tan solo una mañana. Asimismo, teniendo en cuenta la ya mencionada referencia de Félix: “que de venir Liseo es ya la hora”, descubrimos que los anteriores encuentros nocturnos –no escenificados– entre Laura y Liseo también sucedieron a medianoche, así como la primera cita entre Fenisa y Liseo en el Prado, que, como ya mencionamos, también tuvo lugar a la misma hora. Así pues, la medianoche se constituye como el tiempo dramático propio de los encuentros amorosos de esta comedia.

En este segundo cuadro se escenifica por primera vez la traza ideada por Marcia. Esta saldrá al balcón junto a Laura; la primera haciéndose pasar por Belisa, y la segunda tomando la identidad de Marcia, desvelándose así la causa del ya mencionado equívoco. Liseo hablará a Laura-Marcia, que, celosa, le reprochará sus amores con Fenisa y abandonará rápidamente la escena. Marcia-Belisa se

quedará a solas con Liseo, momento en que le aconsejará lo siguiente:

si quieres que yo pueda confiada
tratar aquestas paces
y decirla el favor que tú la haces,
promete ser su esposo
y amansarás su rostro desdeñoso,
un papel firmado
en que diga: “Prometo yo, Liseo,
por dejar confirmado
con mi amor y firmeza mi deseo,
ser, señora, tu esposo,
pena de que me llamen alevoso”;
con que podré segura
hacer por ti lo que mi amor procura.
(vv. 2073-2085)

Liseo acepta. Mientras espera a que le abran la puerta de casa de Marcia, donde escribirá el papel, aparecerá León. Criado y señor conformarán una escena sin ningún tipo de incidencia en la acción, cuyo único fin es ralentizar el tempo dramático. Finalmente Belisa le abrirá la puerta a Liseo y juntos entrarán en casa de Marcia. De nuevo, la escritura del papel sucederá en un tiempo no representado.

La acción del tercer cuadro ocurre en casa de Fenisa. Esta se lamenta por haber perdido el favor de don Juan y, refiriéndose a él, nos proporcionará la siguiente referencia temporal: “Cuando

anteanoche le vi/ tan vengativo y furioso” (v. 2285). Fenisa está aludiendo a la escena no representada del Prado, ocurrida durante la noche del 27 –dos noches atrás–, la cual nos fue relatada por don Juan. Por tanto, este cuadro se inscribe en el día 29 de septiembre. Además, a continuación se desarrollará una escena protagonizada por Belisa y León, en la que encontramos la ya mencionada referencia al día de san Miguel, que nos permite fechar los cuadros dramáticos de las dos últimas jornadas. Esta es una nueva escena sin incidencia dramática, con la que se vuelve a detener el ritmo de la jornada.

Por último, la comedia se cierra con la llegada paulatina de todos los personajes –a excepción de Lauro– a casa de Marcia, donde se desvelará la traza ideada por la dama y tendrá lugar el desenlace de la comedia, con el que el orden social quedará finalmente restablecido.

En conclusión, *La traición en la amistad* no es una comedia convencional. Zayas realiza una ruptura en cuanto a la estructura de las típicas comedias de enredo al hacer que todas las acciones que generan el conflicto de la obra sucedan en un tiempo elidido –no escenificado– y, por tanto, invisible para el espectador, que sabrá de ellas por medio de las narraciones que hacen los personajes. De ahí

los lapsos entre los cuadros de una misma jornada. Lo que el espectador ve representado es, por tanto, las reacciones y consecuencias de las acciones sucedidas en estos lapsos no escenificados.

JORNADA I	C. 1 mañana	Tiempo continuo
	C. 2 mañana	
	C. 3 noche	
	Salto temporal (mínimo de un día)	
JORNADA II	C. 4 noche (24 de septiembre)	Tiempo continuo
	C. 1 mañana (25 de septiembre)	
	Salto temporal de un día (26 de septiembre)	
	C. 2 tarde (27 de septiembre)	
	Salto temporal (unas horas)	
	C. 3 noche	
Salto temporal (una mañana)		
JORNADA III	C. 1 noche (28 de septiembre)	Tiempo continuo
	C. 2 noche	
	C. 3 mañana (29 de septiembre)	
	C. 4 mañana	

Asimismo, a diferencia de las típicas comedias de enredo, encontramos que el ritmo dramático es, por lo general, lento, lo que se acentúa mucho más en la tercera jornada. En esta, lo habitual sería encontrarnos con una rápida sucesión de escenas, todas ellas abocadas hacia el desenlace; pero, en su lugar, hallamos una escena totalmente inútil para el desarrollo de la acción –la protagonizada por Belisa y León al inicio del último cuadro–, con la que solo se aumenta el tiempo de espera para el desenlace.

Todo esto hace de esta obra dramática de doña María de Zayas una comedia de enredo nada convencional, como, entre otros críticos, Doménech y González Santamera [1994: 39] ya observaron:

La comedia [...] no es perfecta. Adolece de un desarrollo lento y monótono. Para ser una comedia de enredo le faltan sorpresas, lances “de teatro” que hagan progresar la acción y que aporten sorpresas y nuevas perspectivas.

[...] la autora se explaya en escenas muy descriptivas, graciosas, pero sin interés dramático, como el diálogo entre Belisa y León en el tercer acto, que detiene el desenlace sin motivo aparente para hacer una digresión sobre lo mal que están los tiempos.

Pero, junto con éstos, la obra está llena de momentos felices, monólogos de gran lirismo (hay sonetos magníficos) que, si retardan la acción, lo hacen remansándola.¹⁴³

¹⁴³ Anterior a Doménech y González Santamera, Susan Paun de García [1988: 390] ya se percató del ritmo lento de la comedia: “Hay complicaciones innecesarias; así ¿por qué cuenta Felis a Laura que Liseo se ha casado con

Con todo, como gran parte de la crítica, Doménech y González Santamera siguen calificándola de comedia de enredo, cuando esta es, sin duda, una comedia de tesis.

La comedia de Zayas es atractiva por su contenido ideológico, no tanto por su continente. Y es que a la dramaturga no le interesa la acción propiamente, el tempo, el ritmo de la comedia, ya que invierte todo su ingenio en convertir su obra en el vehículo de transmisión de un mensaje determinado. Por ello, ni el espacio ni el tempo adquieren una clara función estructuradora en la trama de *La traición en la amistad*.

4.3.3.- LAS COMEDIAS DE ÁNGELA DE ACEVEDO

4.3.3.1- *DICHA Y DESDICHA DEL JUEGO Y DEVOCIÓN DE LA VIRGEN*

La comedia *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen* comienza con una escena nocturna. Ya en la primera acotación encontramos la siguiente referencia: “(Salen Felisardo a medio vestir, de noche, con la espada en la mano)”. La obra se inicia de forma abrupta, con los personajes sobresaltados ante lo que, finalmente, se resuelve como una confusión. A continuación tiene lugar el primer monólogo del Demonio, en un tiempo dramático

Fenisa cuando no es necesario reiterar o establecer de nuevo que Laura está celosa? También hay pausas abruptas en la acción, como el desmesurado diálogo entre León y Belisa a fines del acto III, inmediatamente antes del desenlace”.

correlativo, donde el mismo personaje así lo indica al referirse a cómo ha maquinado la anterior confusión en casa de Felisardo y María:

Cada hora me lo dice la experiencia
y ahora me lo muestra el desengaño,
pues pretendiendo yo con mi violencia
a Felisardo maquinar un daño,
y a su hermana, que con gran frecuencia
celan tu devoción, veo mi engaño.

(vv. 512-517)

La acción del tercer cuadro transcurre durante la mañana siguiente. Esto lo sabemos porque, en el primer cuadro, Felisardo, refiriéndose a Violante, dice lo siguiente:

[...] me avisó que su padre
esta mañana dispuesto
tenía de salir fuera
a visitar cierto deudo;
y así, que podía hablarla
en su casa [...]

(vv. 436-441)

Cuestión a la que se volverá a hacer referencia más adelante, ya en casa de la dama:

VIOLANTE: Para eso un billete se hizo.
BELISA: Verbigracia, como ayer
[...]

Será en la segunda jornada cuando se inicie el conflicto dramático: ya en el primer cuadro, la pareja que creíamos formada por Fadrique y María se rompe a causa de la intromisión del padre de Violante. Esta acción la situamos de día al no encontrar ninguna referencia temporal. El segundo cuadro se ubica en un tiempo continuo al anterior, en él vuelve a aparecer el Demonio para pronunciar un nuevo monólogo –escena paralela a la del primer acto–.

El tiempo dramático del tercer cuadro también es correlativo, pues lo sabemos cuando, en el primero, don Nuño anticipa la acción de este al anunciar que irá a su casa para comunicarle a su hija su futura boda con Fadrique (vv. 1425-1428). Asimismo, el tiempo sigue transcurriendo de forma ininterrumpida en los siguientes cuadros. En el cuarto, María confesará sus sentimientos por Fadrique, aunque también descubrirá que va a casarse con Violante. Felisardo será quien cierre el cuadro al manifestar su determinación de ir a hablar con don Nuño para impedir la boda de su amada Violante con el recién llegado indiano. Gracias a esta nueva anticipación sabemos que el siguiente cuadro transcurrirá en un tiempo continuo, pues en él se desarrolla la conversión infructuosa entre Felisardo y el padre de Violante.

Tras la mencionada conversación, don Juan piensa hacerse con la fortuna de su adversario por medio del juego de naipes. De este modo, Acevedo hace uso de la misma técnica para que el lector-espectador pueda situar tanto el tiempo como el espacio que está por venir, ya que, de una forma sencilla, pero eficaz, el cuadro termina con un personaje –Felisardo– anunciando cómo va a actuar a continuación. Así que, cuando aparezca junto a su criado en casa de Fadrique, ya sabremos cuál es la razón de su visita y el tiempo dramático en el que se inscribe. De este modo, justo antes de producirse la partida de cartas, finaliza la segunda jornada de la comedia.

A continuación, volveremos a encontrarnos con un lapso entre el segundo y el tercer acto, donde sucedería el juego entre Felisardo y Fadrique –acción no representada, pero sí referida–. Por tanto, el salto temporal podría ocupar unas pocas horas. El primer cuadro de la última jornada sucede justo después de la partida, así que continúa ubicándose en el mismo día, quizá ya por la tarde.

En el tercer acto no hallamos indicaciones temporales; aun así, sabemos que todas las acciones son consecutivas o simultáneas. Tras la partida de cartas no escenificada se nos relata cómo Felisardo no solo ha quedado arruinado, sino que también se jugó a su propia hermana, a quien ha perdido –momento climático de la comedia–. A partir de este instante se aprecia cómo el

encadenamiento de escenas aumenta el ritmo dramático de la obra. La dramaturga nos presenta de forma correlativa una serie de acciones que, en su conjunto, suceden en un tiempo consecutivo, aunque algunas debemos entenderlas como simultáneas respecto a otras. Es el caso del segundo cuadro, que bien podría suceder durante el mismo tiempo dramático que el primero, pues mientras que en este aparecerá un Felisardo abatido y decidido a vagar por el mundo, en el segundo Violante sabrá por su padre todo lo ocurrido durante la partida de cartas y, cuando don Nuño le anuncie que desea adelantar su boda con Fadrique para el día siguiente, la dama decide fugarse e ir a casa de Felisardo.

El tercer y el cuarto cuadro, no obstante, suceden en un tiempo sucesivo respecto a los anteriores, o al menos al primero. Pues, en el tercero, Felisardo, desesperado, invoca al Demonio para que lo ayude, y en el cuarto tendrá lugar la victoria de la Virgen. A continuación, encontramos dos cuadros consecutivos que bien pueden acontecer en un tiempo simultáneo respecto al tercero y al cuarto. Es decir, mientras tiene lugar la confrontación entre la Virgen y el Demonio por el alma de Felisardo, en el plano terrenal, María mandará a su criada Rosela a que vaya a casa de Fadrique para informarse sobre cómo ha quedado la partida de cartas. Mientras espera noticias de su hermano, la dama se retirará al oratorio.

Seguidamente, en un nuevo cuadro (C. 6), aparece Fadrique decidido a ir a casa de María –su nueva posesión– para gozar de ella. Tijera, acobardado por la vileza de su amo, decide esperarlo en su casa. Pero, por el camino, se encontrará con Rosela, a quien le explica lo sucedido durante el juego y las malas intenciones de su señor. Entonces, ambos criados se dirigirán a casa de María –que ha quedado sola– para auxiliarla. Así, el séptimo y último cuadro de la comedia se ubica en casa de los dos hermanos, en un tiempo correlativo, donde se dará el feliz desenlace, con las consabidas uniones entre los personajes.

4.3.3.2.- EL MUERTO DISIMULADO

La comedia de enredo *El muerto disimulado* también comienza de forma abrupta, con don Rodrigo persiguiendo a su hija Jacinta y amenazándola con matarla si continúa obstinándose en no elegir marido. En este primer cuadro no encontramos ninguna referencia temporal, por lo que lo situamos de mañana. En él, Jacinta nos pondrá en antecedentes cuando le explique a su criada de dónde surge su negativa a casarse.

Esta acción referida, generadora del conflicto dramático, sucede en un tiempo anterior al de la comedia. Concretamente, Jacinta señala que hace un año que conoció y se enamoró de Clarindo, y que rápidamente se dieron palabra de matrimonio, justo

la noche antes de que Clarindo partiera con la armada a Saboya. Noche en la que Jacinta le prometió que lo esperaría e, incluso, que nunca se casaría con otro hombre en el caso de que no regresara con vida del viaje. Durante su ausencia, Jacinta recibirá la noticia de la muerte de su amado.

El segundo cuadro se produce en un tiempo continuo o simultáneo al anterior, pues el espacio dramático será otro completamente diferente: las calles de Lisboa. En este nuevo cuadro se desarrollará la segunda línea argumental de la comedia. En él se nos presenta a Lisarda, una dama vestida de hombre, que llega a la corte en busca del asesino de su hermano Clarindo. Mientras esta pasea junto a su criado Papagayo, escuchan ruido de pelea en una casa y, acto seguido, Lisarda oye el nombre de don Álvaro de Gamboa, el amigo de Clarindo al que andaba buscando para saber de su muerte. Lisarda se decide a subir. Así, el tercer cuadro será consecutivo a este y se ubicará en el interior de la casa de don Álvaro, donde se descubrirá el tercer conflicto dramático de la comedia: don Álvaro se opone a la relación amorosa entre su hermana Beatriz y su primo Alberto.

A continuación, el cuarto cuadro volverá a situarse en el exterior, en un tiempo correlativo o simultáneo al anterior. En él aparecerán por primera vez los personajes de Beatriz y de su criada Hipólita, que se dirigen a casa de Jacinta en busca de amparo y

consuelo tras presenciar la pelea entre Alberto y don Álvaro. De este modo se cierra el primer acto de la comedia.

La segunda jornada de *El muerto disimulado* se inicia en un nuevo espacio dramático: un mesón, en un tiempo continuo al de la primera jornada, pues, en el tercer cuadro de la obra, Lisarda ordena a su criado que vaya a la posada a por sus maletas y las lleve a casa de don Álvaro, donde se hospedarán (vv. 848-864); y ahora, al inicio del segundo acto, aparece Papagayo en la posada, donde se encuentra con Clarindo, que se hace pasar por un alma en pena.

El siguiente cuadro transcurrirá en casa de Jacinta, donde se encuentran Beatriz y su criada. El tiempo, que puede ser simultáneo al del cuadro anterior, es, sin duda, continuo al del último del primer acto, ya que en él quedaba Beatriz huyendo de su hermano, de camino al hogar de Jacinta, y en este ya la vemos junto a su amiga. Además, don Rodrigo le dirá lo siguiente:

Pues yo con vuestra licencia
voy buscar a toda prisa
vuestro hermano y darle parte
de cómo en la casa mía
se queda vuestra persona

(vv. 1597-1601)

Esta intervención nos indica que hace poco que Beatriz ha llegado a la casa y, además, a través de ella, la dramaturga anticipa la acción del próximo cuadro –técnica que ya hemos observado en *Dicha y*

desdicha del juego y devoción de la Virgen—. Por otra parte, en este cuadro se desarrollará la traza ingeniada por Clarindo, con la que pretende comprobar si su amada Jacinta le guarda la palabra dada de no contraer matrimonio con otro hombre. Esta consistirá en disfrazarse de mujer y hacerse pasar por Clara, una vendedora ambulante.

Como ya hemos mencionado, el tercer cuadro se ubica en casa de don Álvaro, en un tiempo correlativo respecto al anterior. En él, don Rodrigo le ofrecerá la mano de Jacinta a don Álvaro a cambio de que case a su hermana con Alberto. Tras esta escena se produce un pequeño salto temporal en la comedia –quizá de unas horas–, pues, por medio del monólogo de Clarindo con que se inicia el cuarto cuadro, descubrimos que, durante una conversación sucedida en un tiempo no representado tras el tercero, Clarindo-Clara ha dado un paso más en su engaño al hacerle creer a Jacinta que don Álvaro fue el hombre que tras darle palabra de esposo la abandonó en Niza.

La acción del cuarto cuadro se desarrolla en el mismo mesón del primer acto, al que ha regresado Clarindo-Clara en busca de sus pertenencias para trasladarse a casa de Jacinta. En esta ocasión, gracias a que Papagayo indica “que ya es hora de comer” (v. 2218), sabemos que la acción transcurre durante el mediodía de la misma jornada. Así pues, los dos primeros actos de *El muerto disimulado* se

ubican en una misma mañana, en un tiempo siempre correlativo, a excepción de un pequeño lapso entre el tercer y el cuarto cuadro del segundo acto.

La tercera jornada comienza en casa de Jacinta. En el primer cuadro no hallamos alusiones temporales explícitas. No obstante, si sumamos que se mencionan las acciones anteriores como no lejanas, que los dos primeros actos se ubican en una misma mañana y que el segundo cuadro del tercer acto, cuya acción es correlativa, transcurre al anochecer, suponemos que el tercer acto sigue ubicándose en un tiempo continuo, en la tarde del mismo día.

De nuevo, se produce un breve lapso, que en esta ocasión se corresponde con el camino de regreso que realiza Papagayo desde casa de don Rodrigo hasta la casa de don Álvaro. En este breve espacio de tiempo, el criado se encontrará con Alberto, que, enfurecido, le comenta sus sospechas acerca de que don Álvaro quiere casar a su hermana con Lisardo. Esta acción no representada será referida en el segundo cuadro, donde Papagayo nos proporciona una nueva alusión temporal relacionada con la hora de comer: “y pues ya la noche avisos/ nos da de horas de cenar,/ agora a los dos convido” (vv. 3109-3111), por lo que podemos situar el tiempo dramático del segundo cuadro –y a partir de este el del primero, como ya hemos mencionado– al anochecer.

Con el tercer cuadro llega la noche. En este, simplemente, se produce un monólogo de Alberto, con el que, además de expresar su incertidumbre ante el aviso que ha recibido de don Rodrigo:

pues don Rodrigo avisóme
de que me hallase mañana
en su casa, que ocasiones
se ofrecen que puede ser
que a mi amor mucho le importen.

(vv. 3163-3167)

termina su discurso subrayando el paso de un día a otro:

Vuela, noche, si eres plazo
de que por dicha logren
mis amorosos cuidados;
llega día, vuela noche.

(vv. 3178-3181)

De este modo, el lector-espectador conoce que ya ha llegado la noche y que, por tanto, la acción que está por venir sucederá a la mañana siguiente, en casa de don Rodrigo. Así es como la dramaturga anticipa tanto el lugar como el tiempo dramático del que será el cuarto y último cuadro de la comedia, el correspondiente al del feliz desenlace.

4.3.3.3- LA MARGARITA DEL TAJO QUE DIO NOMBRE A SANTARÉN

La trama argumental de *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, adaptación teatral de la vida de santa Irene, comienza *in media res*, con Britaldo, noble de Nabancia, muy apenado. Rápidamente, el personaje pondrá en antecedentes al lector-espectador a través de la larga explicación que le da a su criado Etcétera sobre el motivo de su tristeza. Por medio de esta relación de sucesos pasados –acontecidos en un tiempo anterior al de la representación–, conoceremos que hace un año que Britaldo se casó con Rosimunda y que, durante la boda, entraron en el monasterio unas monjas, entre las que se encontraba Irene, de quien quedó enamorado (vv. 193-425).

En este primer cuadro dramático no encontramos referencias temporales, por lo que consideramos que la acción se desarrolla de día. En él, también aparecerá la esposa de Britaldo, Rosimunda, que cree que su marido tiene celos y que, por tanto, su honor está en opinión. Castinaldo, su suegro, la tranquilizará y le aconsejará que vaya a ver a la monja Irene para pedirle que rece por su hijo.

El siguiente cuadro se sitúa durante la tarde, en él se nos presenta a la protagonista de la comedia, que se encuentra leyendo la Biblia en el convento cuando llega Remigio, su mentor. En esta ocasión sí encontramos diferentes indicaciones implícitas en el discurso teatral que nos ayudan a situar la escena por la tarde. Por

Rosimunda sospecha que el malestar de Britaldo se debe a que está enamorado de alguna mujer que no le corresponde, por lo que le pedirá a su criado Banán que lo vigile.

El quinto y último cuadro de la primera jornada se desarrolla en un tiempo correlativo. En él tendrá lugar una atípica escena de balcón, protagonizada por Britaldo y la monja Irene. La noche, la música y el desdoblamiento del espacio escénico –terrero y ventana– son los elementos característicos que se mantienen en esta escena. No así la naturaleza de los personajes –un caballero recién casado, una monja y un ángel–.

El segundo acto de la comedia comienza con un cuadro que, claramente, podemos ubicar en un tiempo consecutivo respecto al anterior: a la mañana siguiente. Este comienza en medio de una conversación entre Rosimunda y Banán, donde el criado le está explicando cómo, la noche anterior, vio a Britaldo en el terrero del convento, galanteando a Irene:

Aquesto colige
mi presunción, viendo anoche
que entre sus rebozos tristes
hacía en sonora silva
a sus ricos ojos brindis.

(vv. 1237-1241)

Rosimunda cree que la monja corresponde en amores a su marido, por lo que, al final del cuadro, afirma que irá a visitarla para

pedirle explicaciones. Con esta intervención de la dama, Acevedo vuelve a emplear la técnica de anticipar la acción dramática, y, por extensión, de adelantar el espacio que vendrá a continuación. Así pues, el siguiente cuadro tendrá lugar en el convento, en un tiempo consecutivo, pues, además, la misma Irene lo indica cuando esté preguntándose por lo ocurrido durante “esta noche” (v. 1303), así como el ángel que acudirá para informarle de lo sucedido “anoche” en el terrero (v. 1406).

A continuación, Britaldo y Etcétera protagonizarán una escena en su casa, en un tiempo dramático consecutivo, pues, por una parte, en este nuevo cuadro, hablarán sobre lo ocurrido “anoche” en el convento (v. 1683) y, por otra, más adelante, Rosimunda le explicará a Castinaldo su encuentro con Irene.

En el cuadro cuarto regresamos al convento, donde Irene le pedirá consejo a Remigio sobre cómo debe actuar con Britaldo, momento en que se hará evidente los sentimientos amorosos que el maestro siente por su pupila. Al no encontrar ninguna referencia temporal, entendemos que la acción es continua o simultánea respecto a la anterior.

Entre este cuadro y el siguiente –el quinto– se produce un salto temporal indefinido de, como mínimo, varios días. Y es que Etcétera se referirá a los acontecimiento sucedidos en el terrero del convento como “aquella noche que fuimos/ al convento [...]” (vv.

2327-2328), con lo que se manifiesta que aquella escena ya forma parte de un pasado más lejano para los personajes, sobre todo si comparamos esta indicación del gracioso con las que hemos ido mencionando: “anoche” o “esta noche”, de los cuadros anteriores. De modo que, sin poder situar temporalmente la acción del quinto cuadro por falta de indicaciones precisas, en él presenciaremos la visita de Irene a Britaldo –quien también se referirá a “aquella noche” (v. 2656)–, con la que el caballero quedará desengañado y más o menos conforme tras hacerle prometer a la santa que nunca otro hombre podrá conseguir de ella lo que él no ha podido. De esta forma se da fin a la segunda jornada.

En un tiempo no representado, emplazado entre el segundo y el tercer acto de la obra, se produce una serie de acontecimientos que el lector-espectador solo conocerá a través de las relaciones que sobre ellos realicen diferentes personajes. Entre ambas jornadas se produce un lapso de un año. En este tiempo, Remigio se aparta de Irene unos días para intentar olvidarla (vv. 2901-2973) y, por otra parte, conoceremos que Nabancia fue sacudida por una epidemia de peste, lo que obligó a Britaldo y a su familia a huir a Scalabís, donde han permanecido desde hace un año. Así lo referirá Rosimunda al hablar de la pena que todavía siente por la muerte de su tío:

habiendo más de un año
que me asiste el dolor de aqueste daño,
que apenas quince días
(huyendo de la peste tiranías)
habría que dejamos
a Nabancia y a Scalabís pasamos,
cuando de aquesta vida
mi tío se partió [...]

(vv. 3316-3323)

En todo el tercer acto apenas encontramos referencias temporales, por lo que inferimos que todos sus cuadros suceden durante el día. El primero transcurre en el convento de Nabancia, lugar donde Remigio le declara a Irene su amor y, tras ser rechazado, decidirá darle a beber un licor que posee la propiedad de hacerle aparentar que está embarazada. Entre este y los siguientes cuadros se produce un salto temporal de unos días, pues, más adelante, un ángel le explicará a Irene que, tras tomar el brebaje, “y pasado pocos días,/ te comenzaste a poner/ de la suerte que te has visto” (vv.3648-3650).

En los siguientes cuadros –dos y tres–, la acción se traslada a la casa de Britaldo y Rosimunda en Scalabís, por lo que podrían desarrollarse simultáneamente entre ellos. El segundo está protagonizado por los criados Etcétera y Lucinda, mientras que en el tercero se da una conversación entre Rosimunda y su suegro. Por tanto, podemos considerar que los tres primeros cuadros del último

acto suceden en un mismo tiempo dramático. Sin embargo, en el tercero, Castinaldo hará referencia a la acción que se desarrollará en el siguiente:

[...] y pues se espera
que de Nabancia venga
Banán para que fin la duda tenga;
veamos si ha venido
o si acaso Britaldo lo ha sabido.
(vv. 3359-3363)

Gracias a esta anticipación, sabemos con seguridad que el tiempo del cuarto cuadro dramático es consecutivo respecto al tercero. En él, Banán llegará a Scalabís con la noticia de que Irene está embarazada. Britaldo, al saberlo, ideará su venganza: le pedirá al criado que regrese a Nabancia para matar a Irene.

En el quinto cuadro, la acción se traslada de nuevo a Nabancia, donde Banán matará a Irene y lanzará su cuerpo al río. A pesar de no encontrar referencias temporales, el viaje de Nabancia a Scalabís se podía realizar en unas horas,¹⁴⁴ por lo que la acción de este cuadro bien podría suceder durante la misma mañana. A

¹⁴⁴ La distancia entre Nabancia (actual ciudad de Tomar) y Scalabís (Santarém) es de unos 68 km. Suponiendo que Banán viajara de una ciudad a otra a caballo y teniendo en cuenta que la velocidad media de un caballo al trote es de unos 15 km/h y al galope puede alcanzar los 70 km/h., el trayecto podría durar entre dos y cuatro horas, dependiendo de factores como el peso que sostiene el animal, si se le da tiempo para descansar, etc.

continuación aparecerá Remigio en un espacio indeterminado de Nabancia, donde, a través de un monólogo, nos descubre su arrepentimiento y su deseo de pedir perdón a Irene.

Por último, en el séptimo cuadro dramático de la comedia, la acción se situará en Scalabís. Remigio, Britaldo y Banán se confesarán culpables de la muerte de Irene al tiempo que se produce la apoteosis final: las aguas del Tajo descubrirán por un momento el sepulcro de Irene, que está custodiado por ángeles. Ante el milagro, los tres hombres asegurarán que harán penitencia viajando a Tierra Santa, mientras que Rosimunda esperará el regreso de su marido recogida en un convento.

En resumen, podemos apreciar a través de cada una de las respectivas tablas, cómo Ángela de Acevedo sí estructura sus comedias teniendo en cuenta el tiempo dramático.

Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen

JORNADA I	C. 1 noche	} Tiempo continuo (tiempo simultáneo)
	C. 2 noche	
	C. 3 mañana	
	C. 4 mañana	
Salto temporal (8 días)		
JORNADA II	C. 1 mañana	} Tiempo continuo (1 mañana)
	C. 2 mañana	
	C. 3 mañana	
	C. 4 mañana	
	C. 5 mañana	
	C. 6 mañana	
Salto temporal (unas horas)		
JORNADA III	C. 1 mañana o tarde	} (tiempo simultáneo)
	C. 2 mañana o tarde	
	C. 3 mañana o tarde	} (tiempo simultáneo)
	C. 4 mañana o tarde	
	C. 5 mañana o tarde	
	C. 6 mañana o tarde	
	C. 7 mañana o tarde	

El muerto disimulado

JORNADA I	C. 1 mañana	} (¿tiempo simultáneo?)	
	C. 2 mañana		
	C. 3 mañana	} (¿tiempo simultáneo?)	
	C. 4 mañana		
JORNADA II	C. 1 mañana	} (¿tiempo simultáneo?)	
	C. 2 mañana		
	C. 3 mañana		
	Salto temporal (unas horas)		
	C. 4 mediodía	Tiempo continuo	
	C. 5 tarde		
JORNADA III	C. 1 tarde	Tiempo continuo	
	Salto temporal (unos minutos)		
	C. 2 anocheecer		
	C. 3 noche		
	C. 4 mañana		

La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén

JORNADA I	C. 1 mañana	} tiempo simultáneo Tiempo continuo (24 h.)	
	C. 2 Tarde		
	C. 3 noche		
	C. 4 noche		
	C. 5 noche		
JORNADA II	C. 1 mañana	} tiempo simultáneo Tiempo continuo (24 h.)	
	C. 2 mañana		
	C. 3 mañana		
	C. 4 mañana		
	Salto temporal: unos días		
C. 5 mañana			
Salto temporal: poco más de un año			
JORNADA III	C. 1 mañana	} tiempo simultáneo Tiempo continuo	
	Salto temporal: unos días		
	C. 2 mañana		
	C. 3 mañana		
	C. 4 mañana		
	C. 5 mañana		
	C. 6 mañana		
	C. 7 mañana		

En *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen* y en *El muerto disimulado*, Ángela de Acevedo sigue la clásica división, haciendo corresponder los tres actos de sus obras con la introducción, el nudo y el desenlace de la trama; aunque, parafraseando los versos del *Arte nuevo* de Lope, la solución del conflicto no lo permite hasta que llega la postrera escena. No ocurre así en *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, donde la dramaturga presenta un primer conflicto dramático en la primera jornada –Britaldo, recién casado, se ha enamorado de la monja Irene–, mientras que en la segunda nos ofrece su desarrollo y, rápidamente, su resolución, dejando para el tercer acto la creación de un nuevo conflicto –Remigio se enamora de Irene y es rechazado–, que resultará el desencadenante de la venganza de Britaldo y de la muerte de la protagonista.

Como ocurría con *El conde Partinuplés* de Ana Caro, la autora parte de una historia que no es de su propia invención. Acevedo debe adaptar la leyenda de santa Irene, por lo que la estructura de la comedia no acaba de ajustarse a la preceptiva teatral de la época. De ahí que encontremos un salto temporal entre el cuarto y quinto cuadro de la segunda jornada, cuando lo habitual es que la dramaturga emplee los entreactos para introducir los lapsos. Así lo hace en esta misma pieza, entre el segundo y el tercer acto, donde inserta un salto temporal de un año; como en *Dicha y desdicha del*

juego y devoción de la Virgen, donde introduce un salto de ocho años entre el primer acto y el segundo.

Al respecto, *El muerto disimulado* no contiene lapsos significantes a lo largo de la trama. Precisamente, la acción de esta comedia comprende tan solo veinticuatro horas –de mañana a mañana–, tal y como proponía Agnolo Segni en *La Retorica e Poetica di Aristotile* (1549). No obstante, Acevedo no tiene presente la preceptiva aristotélica ni a los posteriores traductores y comentaristas italianos –verdaderos artífices de la conocida regla de las tres unidades–. Ángela es hija de su tiempo y, por tanto, continuadora de la comedia nueva fijada por Lope de Vega en su *Arte nuevo*. Pues, si bien nuestra dramaturga condensa el tiempo dramático de *El muerto disimulado*, esta se ciñe a la norma lopesca que establece que la historia debía dividirse en tres actos, “procurando, si puede, en cada uno/ no interrumpir el término de un día” (vv. 213-214).

Del mismo modo, en sus otras dos comedias continúa con esta regla: en *Dicha y desdicha del juego*, la acción del primer acto se desarrolla de noche y a la mañana siguiente, el segundo acto ocupa una mañana y, el tercero, la tarde del mismo día; y en *La margarita del Tajo*, Acevedo sitúa en veinticuatro horas toda la primera jornada y gran parte de la segunda (a excepción del último

cuadro), mientras que la acción del tercer acto ocupa una misma mañana.

Otra peculiaridad de las comedias de Ángela de Acevedo es el aumento del número de cuadros que pueden conformar una jornada en comparación con las otras dramaturgas. Acevedo construye sus actos con un mínimo de cuatro cuadros y un máximo de siete; mientras que las jornadas en la comedia de Zayas poseen de tres a cuatro cuadros, el número en las obras de Ana Caro oscila entre dos y cuatro, y Leonor de la Cueva –como se verá a continuación– estructura cada acto en tres cuadros dramáticos. Esto hace que las piezas de la portuguesa sean más ágiles, más dinámicas. Además, en relación con esta característica, y a diferencia de las anteriores, Acevedo condensa en un mismo tiempo dramático varias escenas, cuyas acciones debemos entender que suceden en un tiempo cronológico simultáneo.

4.3.4.- EL TIEMPO DRAMÁTICO EN LA COMEDIA DE LEONOR DE LA CUEVA, LA FIRMEZA EN EL AUSENCIA

La comedia *La firmeza en el ausencia* se inicia con un cuadro dramático situado en Nápoles, en el palacio del rey Filiberto, cuya acción transcurre por la tarde. El personaje de Carlos es quien nos proporciona la siguiente referencia temporal:

Pues ya el sol
quita el freno de diamantes
a Ecto, Flegón y Piroys,
no te detengas, don Juan,
que se acaba el día.

(vv. 368-372)

En este primer cuadro, la autora ya nos presenta el conflicto dramático: el rey Filiberto se ha enamorado de Armesinda –dama de don Juan–, por lo que decide alejarla de su amado enviando a don Juan a la guerra y, así, tener el terreno libre para poder conquistarla. Ante la noticia de su inminente partida a la frontera para defender Nápoles de la amenaza francesa, don Juan le pide a su amigo Carlos que, durante su ausencia, vigile a Armesinda.

La acción del siguiente cuadro es consecutiva. Ubicado en el mismo palacio napolitano, en él se nos presenta al rey Filiberto enamorado de Armesinda; a esta, desdeñosa con el rey; y a la infanta Celidaura, cómplice de su hermano. A continuación, en el tercer cuadro de la comedia, cuya acción se emplaza en el terrero de palacio, tendrá lugar una típica escena de balcón, protagonizada por la pareja de enamorados. Un encuentro nocturno que será interrumpido por el rey Filiberto, que irá acompañado de don Carlos. Como lectores, la acotación nos indica claramente el tiempo dramático del cuadro: “(Vanse y salen D. Juan y Tristán, de noche)” (v. 537); mientras que, como espectadores, seríamos conscientes de

la nocturnidad por el vestuario de los actores así como por el primer verso que se pronuncia en la escena: “Las doce en punto dio agora” (v. 538). Además, más adelante se nos dará a conocer el tiempo exacto de la acción representada en este cuadro: cuatro horas y medias, a través del siguiente verso: “JUAN: ¿Qué hora es?/ TRISTÁN: Las cuatro y media” (v. 821)

En resumen, en el primer acto de la comedia se nos presenta a todos los personajes, así como la actitud que mantendrán a lo largo de la obra hasta el momento del desenlace. Entre esta primera jornada y la segunda se produce un salto temporal de seis meses, tal y como expresa Armesinda:

Seis meses ha que don Juan
se ausentó de mí a la guerra,
y seis meses que no veo
de su mano ni una letra.

(vv. 985-988)

El segundo acto será el propio del desarrollo de la trama, aunque esta es una comedia sin apenas peripecias, carente de equívocos y enredo. En el primer cuadro no hallamos referencias que nos ayuden a ubicar la acción en un espacio temporal concreto, por lo que deducimos que ocurre durante una mañana. En él, el rey Filiberto le explica a Carlos los continuos desdenes de Armesinda y

cómo ha ingeniado un engaño con el que pretende ablandar el corazón de la dama.

A continuación, la acción se traslada a orillas del río Garello, en el campo de batalla. De nuevo, no hallamos indicaciones temporales en este segundo cuadro, que bien podría suceder en un tiempo continuo o simultáneo respecto al anterior. En él, don Juan recibe cartas de don Carlos y de Armesinda, en las que se confirma la fidelidad de la dama.

Igualmente, la función dramática del tercer cuadro es la de reforzar la actitud de Armesinda, al representarse los continuos desdenes de la dama hacia Filiberto. En este tampoco se encuentran indicaciones temporales, por lo que podemos interpretar que la acción transcurre en un tiempo continuo.

Entre el segundo y el tercer acto vuelve a producirse un lapso, esta vez de un año. El personaje de don Juan es quien nos proporciona el dato con los siguientes versos:

No sé cómo vuelvo vivo,
ni en un año y medio de ausencia
he sufrido con paciencia
el mal de no verla esquivo.

(vv. 1645-1648)

En toda la tercera jornada, tan solo encontramos una referencia temporal en el primer cuadro dramático, donde aparece

don Juan y Tristán, junto a otros soldados, realizando el camino de regreso a la corte. Al final de la escena el criado dirá: “El sol sus rayos inclina,/ escondiendo la luz pura” (vv. 1673-1674), lo que sitúa la acción hacia el anochecer.

Seguidamente, en un tiempo continuo o simultáneo, la acción se centrará en el espacio dramático del palacio napolitano, donde el rey Filiberto recibe carta de don Juan, informándole de su victoria y de su pronto regreso. Ante esta noticia, el monarca decide hacerle creer a Armesinda que don Juan ha muerto.

Finalmente, en un tiempo correlativo al anterior, en el último cuadro,¹⁴⁵ se dará el clímax de la comedia cuando Armesinda se quede dormida y, en ese estado de indefensión, Filiberto intente acercarse a ella. En ese momento, don Carlos saldrá para impedirlo y Filiberto decidirá hacerle creer a Armesinda que don Juan ha

¹⁴⁵ Felicidad González Santamera [2000: 63] afirma que “La comedia está dividida en tres actos y ocho cuadros: tres en el acto primero, tres en el segundo y dos en el tercero”. Según su análisis, González Santamera no observa que al acabar el primer cuadro se produce una escena entre Filiberto y don Carlos, una escena que conforma un nuevo cuadro dramático. En él, Filiberto, antes de abandonar el escenario, le dirá a Carlos –refiriéndose a Armesinda– lo siguiente: “Porque quiebre su entereza,/ a verla voy. Ven conmigo./ Hablaré antes a mi hermana” (vv.1726-1728). Al salir ambos personajes, el escenario quedará vacío hasta que haga su entrada Armesinda y Leonor. Por tanto, aunque se continúe en el interior del palacio, debemos entender que el espacio es otro. Pero, además del escenario vacío –que ya nos apunta el cambio de cuadro dramático–, también el cambio estrófico resulta ser una señal al respecto, ya que en todo este segundo cuadro se emplearán quintillas (vv. 1677-1731), mientras que el primero está escrito en redondillas (vv. 1613-1676).

muerto. La dama, tras recibir la fingida noticia, expresa su deseo de entrar en un convento, pero el monarca intenta tomar su mano por la fuerza hasta que, de pronto, hace su entrada don Juan.

Con la llegada victoriosa del caballero se produce un giro argumental y se precipita el desenlace de la obra al traer consigo un retrato de la infanta francesa, recurso que, como un *deus ex machina*, causa que de repente Filiberto rechace a Armesinda para aceptar como esposa a la dama francesa. De este modo, a pesar de que el desarrollo de los acontecimientos parecía confluír en tragedia, don Juan podrá unirse a su amada, restituyéndose así el orden social de la comedia y dándose un final feliz para todos los personajes.

La única comedia de Leonor de la Cueva y Silva, *La firmeza en el ausencia*, se aleja de las anteriores obras en cuanto a la esquematización de su estructura dramática, que queda bien definida a través del empleo del mismo número de cuadros –tres– por cada jornada. En este sentido, también es la única de las comedias estudiadas en la que se inserta lapsos significativos en los entreactos: seis meses y un año, respectivamente, por lo que el tiempo dramático de la comedia comprende un total de año y medio.

El esquema temporal de la obra queda resumido de la siguiente forma:

JORNADA I	C. 1 tarde	Tiempo continuo
	C. 2 tarde	
	C. 3 noche (cuatro horas y media)	
Salto temporal: seis meses		
JORNADA II	C. 1 mañana	Tiempo continuo?
	C. 2 mañana	
	C. 3 mañana	
Salto temporal: un año		
JORNADA III	C. 1 anocheecer	Tiempo continuo
	C. 2 noche	
	C. 3 noche	

Asimismo, al inicio de la comedia se menciona que Armesinda y don Juan llevan seis años amándose en secreto (v. 382-383; vv. 585-586; 1572-1574). Por tanto, el tiempo diegético de la obra es de siete años y medio.

Por otra parte, parece que nuestra autora tiene una extraña obsesión con el número seis: Armesinda y don Juan se aman desde hace seis años; seis meses ocupa el primer lapso temporal; el segundo, doce meses (seis más seis); incluso, don Carlos, cuando le

da a Armesinda la falsa noticia de las bodas de don Juan, inventa la siguiente excusa ante su supuesto silencio:

Seis días lo he dilatado.
pero viendo que era fuerza
saberlo tú, te lo he dicho
porque de una vez lo sientas,
y sienta también mi agravio.

(vv. 1135-1139)

Con todo, la importancia que adquiere el tiempo dramático en esta comedia no solo es estructural, sino, sobre todo, argumental. Es decir, tal y como expresó Isabelle Rouane “la ausencia se impone como verdadera materia dramática gracias a este tratamiento de la temporalidad [...] la sinceridad de la firmeza se ha de medir por la intensidad de la ausencia”.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Tomo esta cita de la comunicación presentada por Isabelle Rouane Soupault en el XVI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglo de Oro (AITENSO), celebrado del 25 al 27 de septiembre de 2013: “Alternancia temporal y tensión dramática en *La firmeza en la ausencia* de Leonor de la Cueva”. Aprovecho esta nota para agradecer a la autora su gran amabilidad al hacerme llegar tanto este trabajo (actualmente en prensa), como varios de sus estudios publicados en Francia.

4.4.- ESQUEMAS

4.4.1.- VALOR, AGRAVIO Y MUJER

<p>Acción ocurrida en un tiempo no representado, anterior a la acción de</p> <p>Fernando se va de su casa, en Sevilla, cuando su hermana Leonor tan solo tenía seis años (vv. 360-439). Un martes, día de la Cruz de Mayo, en Sevilla, don Juan vio en una iglesia a una mujer preñada. La amó y dio palabra de esposo, pero se cansó de ella y la abandona sin tan solo haberse casado. Juan, se fue a Lisboa, después a Francia e Inglaterra hasta llegar a Bruselas (vv. 360-439).</p>			
<p>JORNADA I</p>			
CUADROS	TIEMPO DRAMÁTICO	ESPACIO DRAMÁTICO	ESPACIO ESCÉNICO-ESCENOGRÁFICO
<p>1 vv. 1-463</p>	<p>Mañana. Nublado por la tormenta. en tanto que los rigores del cielo, menos severos y más piadosos, deponen negro encapotado ceño vv. 6-9</p>	<p>Exterior. Monte en la corte de Bruselas.</p> <p>LISARDA: Por aquí, gallarda Estela, de ese inaccesible monte, de ese gigante soberbio, que a las estrellas se opone, podrás bajar a este valle, vv. 1-5</p>	<p>Del segundo nivel al tablado. <i>(Han de estar a los dos lados del tablado dos escalerillas [...] por la una dellas bajen Estela y Lisarda [...])</i> Acot. v. 1 <i>(Van bajando poco a poco y hablando.)</i> Acot. v. 13 <i>(Acaban de bajar)</i> Acot. v. 61</p>

		<p>¡Qué así me entrase en el bosque! v. 60</p> <p>D. FERNANDO: [...] y si acaso de Bruselas en la corte se ofrece en qué os sirva vv. 219-221</p>	<p><i>(Llévanlas, y baja D. Juan de Córdoba, muy galán, de camino, por el risco opuesto al que bajaron ellas, y dice:)</i> Acot. v. 98.</p> <p><i>(Vaya bajando)</i> Acot. v. 105</p> <p><i>(Tomillo arriba, sin bajar:)</i> Acot. v. 107.</p> <p>Escenografía: <i>(Han de estar a los dos lados del tablado dos escalerillas vestidas de murta, a manera de riscos, que lleguen a lo alto del vestuario: por la una dellas bajen Estela y Lisarda [...])</i> Acot. v. 1</p> <p>A la inclemencia del tiempo, debajo de aquestos robles, nos negaremos, Estela, vv. 61-63</p> <p>Vestuario y utilería: <i>([...] por la una dellas bajen Estela y Lisarda, de cazadoras, con venablos [...])</i> Acot. v. 1</p> <p><i>(Llévanlas, y baja D. Juan de Córdoba, muy galán, de</i></p>	<p>don donc Juan a la de re su h quec llega Este se a quec Fern extra Don casa inclin “algu</p>
--	--	---	--	---

			<p>camino, por el risco opuesto al que bajaron ellas, y dice:) Acot. v. 98.</p> <p>(Salen los bandoleros con las damas, y para atarles las manos ponen en el suelo las pistolas y gabanes, y estáse don Juan retirado.) Acot. v. 126</p> <p>(Póneseles D. Juan delante con la espada desnuda. Tomillo coge en tanto los gabanes y pistolas, y se entra entre los ramos, y ellos se turban.)</p> <p>TIBALDO: Idles quitando las joyas. ESTELA: Tomad las joyas, traidores, y dejadnos. ¡Ay, Lisarda! vv. 141-143</p> <p>Efectos sonoros: [...] Fingiránse truenos y torbellinos al bajar.) Acot. v. 1</p>
--	--	--	---

<p>2 vv. 464-887</p>	<p>Mañana. Tiempo continuo.</p>	<p>Palacio. D. FERNANDO: Aderezad aposento a don Leonardo al momento. [...] En el cuarto de don Juan. FINEO: Voy al punto D. FERNANDO: Entrad, Leonardo. LEONOR: Ya os sigo D. FERNANDO: En el cuarto aguardo de su Alteza. vv. 789-795</p>	<p>Tablado. Vestuario: <i>(Sale D^a. Leonor vestida de hombre, bizarra, y Ribete, lacayo.)</i> Acot. v. 464 Utilería: carta <i>(Dale le pliego)</i> Acot. v. 623 sortija Previno nuestro tío mi jornada, y antes de irme a embarcar, me dio por prenda rica y [esta sortija [estimada de Victoria su hermosa y noble [hija vv. 720-723</p>	<p>Leon expli cómo para la tra mata enco Llega Ludo don la in enan Leon Fern capit quier carta mism en Fern que porta Leon una circu Brus sortij Fern sortij Leon</p>
---------------------------------	--	---	--	---

--	--	--	--

Se produce un salto temporal de seis meses entre la jornada primera y

TOMILLO: ¿Cuándo vinisteis de allá?

RIBETE: ¡Bravo chasco! Habrá **seis meses**.

(vv. 1161-1162)

JORNADA II

<p>1 vv. 889-1182</p>	<p>Mañana. Basta, Leonardo, no más; esta noche en el terrero a solas os quiero hablar por las rejas que al jardín se corresponden. vv. 1074-1078</p>	<p>Interior. Palacio.</p>	<p>Tablado.</p>	<p>Lisard los pre Fernan para sentim don Ju él tam pide preten enam Don Estela Leono citará las rej palaci Queda Leona llega se mu de Es explic declar por la con él pide terrero</p>
----------------------------------	---	--------------------------------------	------------------------	---

<p>2 vv. 1183-1301</p>	<p>Tarde. Tiempo continuo.</p> <p>Aprisa, luciente coche, da lugar al de la noche, que oscuro te sigue ya. vv. 1293-1295</p>	<p>Indeterminado. (Interior de Palacio.)</p>	<p>Tablado. Utilería: papel RIBETE: [...] Mándame que dé a don Juan este papel por de Estela, vv. 1247-1248</p> <p>cadena D. JUAN: Esta cadena os doy, y os quisiera dar un mundo. ¡Dulce papel! vv. 1277-1279</p>
<p>3 vv. 1302-1595</p>	<p>Noche. Tiempo continuo.</p> <p><i>(Vase, y sale D^a Leonor, de noche) Acot. v. 1302</i></p>	<p>Exterior. Terrero de palacio.</p>	<p>Tablado. Vestuario: <i>(Vase, y sale D^a Leonor, de noche) Acot. v. 1302</i></p> <p>Utilería: espadas LEONOR: No hay que repare, pues no reparasteis vos; sacad la espada... vv. 1493-1495</p> <p>Escenografía: El corredor del</p>

			<p>vestuario (segundo nivel) estará decorado a modo de ventanas:</p> <p>RIBETE: Pues ánimo y adelante, que ya estás en el terrero, y aquestas ventanas salen al cuarto de la Condesa, que aquí me habló la otra tarde.</p> <p>LEONOR: Pues, Ribete, donde dije ten prevenidas las llaves que te dio Fineo.</p> <p>RIBETE: Bien: ¿son las que a este cuarto hacen, junto al de Estela, que tiene balcones a esotra parte de Palacio, y ahora está vacío e inhabitable?</p> <p style="text-align: right;">vv. 1352-1364</p>	<p>que se Leono aprove muerte amore Leono luchar Ludov Leona Entra Leona contin contra niega</p>
<p>4 vv. 1596-1838</p>	<p>Noche. Tiempo continuo.</p>	<p>Exterior. Terrero de palacio.</p> <p>Ventanas que dan a la habitación de la condesa y al cuarto contiguo.</p> <p style="text-align: center;">(Vase, y sale Estela a la ventana) Acot. v. 1596</p>	<p>Tablado. Decorado como el del cuadro anterior. Segundo nivel del escenario.</p>	<p>Sale a será fingier otra fingier a don reproc haya matrim Leono aborre</p>

			<p>Vestuario: Leonor de mujer: anteriormente se menciona que la dama tendrá preparado un vestido para llevar a cabo la traza. LEONOR: Sí, y con vestido mío me has de esperar donde sabes, porque me importa el vivir. vv. 1365-1367</p>
--	--	--	--

Se produce un salto temporal indeterminado (varios días) entre la jornada s

Esto se infiere de los siguientes versos:

D. JUAN: Pues, ¿cómo tan enojada
 me hablasteis en el terrero
la otra noche?
 (vv. 1902-1904)

JORNADA III

<p>1 vv. 1839-2345</p>	<p>Mañana.</p> <p>ESTELA: [...] yo quiero salir al campo esta tarde; sigue la carroza. vv. 2059-2061</p>	<p>Interior. Palacio.</p>	<p>Tablado.</p> <p>Utilería: bolsillo ESTELA: Si una verdad me declaras, aqueste bolsillo es tuyo. vv. 1978-1079</p> <p>retrato LEONOR: Si no basta a persuadiros mi verdad, este retrato diga si es objeto digno de mis finezas. [...] vv. 2167-2170</p>	<p>Don Fernan que él no fu sus pasados Juan le pr Estela. La c ese mome existencia d La condesa Tomillo para sevillana. E dinero (bols engaño: le Cantonera”. Llega Leo intercambiar le pedirá qu ella al camp Leonor-Leon solas con c suplica que condesa. Leonor-Leon del mucho a él, su alma p mostrará el otra que ella sorprendido</p>
-----------------------------------	--	----------------------------------	---	---

				adema Brusel sin su con es Don J asegu Leono Leono Juan, Ambos en due
2 vv. 2346-2461	Mañana. Tiempo continuo. RIBETE: Hame ocultado que va aquesta tarde a un jardín con don Juan, no sé a qué fin. vv. 2422-2424	Indeterminado. (Interior de palacio)	Tablado. Utilería: <i>(Vale sacando de las</i> <i>faltriqueras)</i> Acot. v. 2366 Bigotera, lienzo, baraja, libro de oraciones de fray Luis de Granada, tabaco, marañas de seda e hilo y el bolsillo con varios escudos. (vv. 2366-2406)	Tomillo le ha le hac Mientr bolsillo Llega Este ú robado

<p>3 vv.2462-2757</p>	<p>Tarde. Tiempo continuo.</p> <p>Se menciona en una referencia anterior:</p> <p>D. JUAN: A los jardines de Armindo me voy esta tarde un rato; venid, si queréis, conmigo, llevarán espadas negras. vv. 2311-2314</p>	<p>Exterior. Jardines de Armindo.</p>	<p>Tablado. <i>(Ribete a la puerta)</i> Acot. v. 2485</p> <p>Utilería: espadas <i>(Sacan las espadas, y salen D. Fernando y Ludovico)</i> Acot. v. 2527</p> <p>Vestuario: <i>(Sale Doña Leonor de dama bizarra)</i> Acot. v. 2700</p>	<p>Don Juan encuentran comienzan corriendo en para que in señora. Llegan el pr tiempo para Leonardo ex burló don hermana de quien adora vengarse casarse con Al tiempo personajes, descubriendo Leonor que Estela con con Lisarda</p>
----------------------------------	---	---	---	---

4.4.2.- EL CONDE PARTINUPLÉS

Acción anterior al tiempo dramático:				
<p>El emperador de Constantinopla, Aureliano, y la emperatriz Rosimunda concibieron una hija Rosaura. Durante el alumbramiento de la criatura, la emperatriz fallece. Aureliano consultó a su hija. Todos coincidieron en el augurio: un hombre, tras darle palabra de esposo, la traicionara fuera capaz de solucionar el agravio, correría peligro tanto la corona como su propia vida. (vv. 66-70) La emperatriz Rosaura tiene varios pretendientes: el príncipe de Polonia, el de Chipre, Tran...</p>				
JORNADA I				
CUADROS	TIEMPO DRAMÁTICO	ESPACIO DRAMÁTICO	ESPACIO ESCÉNICO- ESCENOGRÁFICO	
1 vv. 1-432	Mañana.	<p>Interior. Palacio de la emperatriz Rosaura, en Constantinopla.¹⁴⁷ (Salón)</p> <p>ROSAURA: [...]</p>	<p>Tablado.</p> <p>Efectos sonoros: <i>(Tocan cajas y clarines, y salen, empuñando las espadas, Arcenio y Clauso, y Emilio, deteniéndolos.)</i> Acot. v. 1</p>	Los amo espe cont emp que cons

¹⁴⁷ La primera referencia a Constantinopla se encuentra en la segunda jornada de la comedia (v. 66-70). El espectador desconoce cuál es el imperio gobernado por Rosaura.

		<p>Pues, ¿cómo de mi palacio el silencio se alborota, la inmunidad se profana, la sacra ley se deroga?</p> <p style="text-align: right;">vv. 19-22</p>	<p><i>(Tocan al arma, salen Rosaura, y Aldora, y en viéndola se turban.)</i> Acot. 13</p> <p><i>(Tocan cajas y danza)</i> Acot. v. 256</p> <p>Utilería: espadas <i>(Tocan cajas y clarines, y salen, empuñando las espadas, Arcenio y Claudio, y Emilio, deteniéndolos.)</i> Acot. v. 1</p> <p>espejo Este que miras, galán que en luna de un espejo traslada las perfecciones del bizarro, airoso cuerpo, es Federico Polonio.</p> <p>libro Aquéste que está leyendo, estudioso y divertido, es Eduardo, del reino de Escocia Príncipe noble</p> <p>insignia Aquél que del limpio acero adorna el pecho gallardo es el valiente Roberto, Príncipe de Transilvania.</p> <p>retrato de Lisbella</p>	<p>a sus va un año pa marido y f Rosaura deseo de pretendier elección. puede mo personas, artes n enseñarle personas” en sus qu Aldora n aparecen Eduardo Transilvan Partinuplé comprom Rosaura Aldora le conquista hará llega</p>
--	--	---	---	--

			<p>El que allí se ve suspenso o entretenido mirando el sol de un retrato bello, es Partinuplés famoso, de Francia noble heredero vv. 341-360</p> <p>Tramoya: bofetón <i>(Vuélvese el teatro, y descúbrense los cuatro de la manera que los nombra)</i> Acot. v. 339 <i>(Vuélvese el teatro como antes, y cúbrese todo)</i> Acot. v. 385</p>	
<p>2 vv. 433-758</p>	<p>Mañana. Tiempo continuo.</p>	<p>Exterior. En Francia.</p>	<p>Tablado.</p> <p>Escenografía: decorado con árboles <i>(Aparécesele Aldora al otro lado, entre unos árboles)</i> Acot. v. 669</p> <p>Vestuario: <i>(Vánse, y haya adentro ruido de caza, y luego sale el rey de Francia, Lisbella y el conde Partinuplés, y Gaulín y criados, de caza todos)</i> Acot. v. 433</p> <p><i>(Sale el conde tras una fiera vestida de pieles [...])</i> Acot. v. 578</p>	<p>El c con Lisb pes han inter Part mue de Lisb Apa tras de Ros decl la</p>

			<p>Efectos sonoros: <i>(Vánse, y haya adentro ruido de caza, y luego sale el rey de Francia, Lisbella y el conde Partinuplés, y Gaulín y criados, de caza todos)</i> Acot. v. 433</p> <p>(Dentro) CRIADO 1º: Al arroyo van ligeros. CRIADO 2º: Por esa otra parte, Henrico, Julio, Fabio, Ludovico. CONDE: Al valle, al valle, monteros. vv. 433-436</p> <p>(Dentro) VOCES: Guarda la fiera. v. 564</p> <p><i>(Suenan truenos)</i> Acot. v. 712</p> <p>Utilería: caja <i>(Salen dos pescadores asidos a una caja)</i> Acot. v. 479</p> <p>retrato de Rosaura con la cifra RA</p>	<p>desaparece Aparece coger, pe tiempo abalanzár conde a desaparece Se desata le propon a refugiar que se en</p>
--	--	--	---	--

			<p>(Rompen la caja y sacan un retrato de Rosaura) Acot. v. 497</p> <p>Señor, una R y una A tiene aquí, ignoro el sentido. vv. 517-518</p> <p>Tramoya: bofetón (Sale el conde tras una fiera vestida de pieles, vale a dar y vuélvese una tramoya, y aparece Rosaura como está pintada en el retrato) Acot. v. 578</p> <p>(Desaparece Rosaura) Acot. v. 634</p> <p>palenque o maroma (Vála a coger y vuela, y sale un león y coge a Gaulín, y sale el conde) Acot. v. 690</p>
--	--	--	--

Acción no representada:
 Entra la jornada primera y la segunda se produce la mágica travesía del conde y su criado, para desembarcar en Constantinopla.

JORNADA II

<p style="text-align: center;">1 vv. 759-839</p>	<p>Tarde. Tiempo continuo respecto a la jornada anterior.</p>	<p>Exterior. Playa.</p> <p>CONDE: ¡Notable navegación! Si no pasa por mí, no creyera tal.</p> <p>GAULÍN: Yo sí, y sin mayor confusión (después de tanto tormento) es ver un navío seguro sin piloto, Palinuro, que sin embate ni viento, tan sosegado tomase puerto en esta playa, caso que ahora parece acaso. vv. 759-769</p> <p>Interior del castillo.</p> <p><i>(Entran en el castillo y salen Aldora y Rosaura)</i> ALDORA: Ya en el castillo le tienes, v. 830</p>	<p>Tablado.</p> <p>Escenografía: pañó con un castillo pintado <i>(Mirando el conde hacia donde estará pintado un castillo)</i> Acot. v. 819</p> <p><i>(Entran en el castillo y salen Aldora y Rosaura)</i> Acot. v. 830.</p>	<p>Parti come estar piloto lugar encu Con desc proxi</p>
---	--	--	--	--

<p>2 vv. 840-1103</p>	<p>Noche. Tiempo continuo.</p> <p>GAULÍN: [...] ya es de noche y encerrados en esta trampa o castillo estamos, sin luz, sin camas, por Dios que pierdo el juicio. ¡Parece Señor que adrede, aún más presto ha anochecido que otras veces! vv. 969-975</p>	<p>Tablado.</p> <p>Utilería: mesa y silla <i>(Saquen una mesa, sin que se vea quien, con mucho aparato, y ponen una silla arrimada al paño)</i> Acot. v. 858</p> <p>irán saliendo de debajo de la mesa platos con comida, vasos...</p> <p>Tramoya y efectos visuales: <i>(Saquen una mesa, sin que se vea quien, con mucho aparato, y ponen una silla arrimada al paño)</i> Acot. v. 858 <i>(Siéntase y quitan la toalla de encima por dentro de la mesa)</i> Acot. v. 890</p> <p><i>(Canten, y coma el conde los platos que le sirven por debajo de la mesa)</i> Acot. v. 898</p> <p><i>(Apártele una empanada a una esquina de la mesa)</i></p>
----------------------------------	--	---

		<p>Acot. v. 919 (Al tomarla, ábrela y salen cuatro o seis pájaros vivos de ella) Acot. v. 921</p> <p>(<i>Bebe el conde y al darle el vaso a Gaulín se lo quitan de la mano</i>) Acot. v. 930</p> <p>(<i>Al ir a comer del plato que le aparta el conde, se lo quitan de la mano</i>) Acot. v. 943</p> <p>(<i>Va a tomar un plato y agárranle de la mano, y tiénensela</i>) Acot. v. 960</p> <p>(<i>Suéltanle, levántase el conde y meten la mesa</i>) Acot. v. 962</p> <p>(<i>Sale un hacha por una puerta y váse por otra, y el conde se va tras ella, y agarra a Gaulín, Aldora antes de entrar</i>) Acot. v. 1076</p> <p>Efectos sonoros: (<i>Tocan guitarras adentro</i>) Acot. v. 895</p> <p>(<i>Canten, y coma el conde los platos que le sirven por debajo de la mesa</i>) Acot. v.</p>
--	--	--

			<p>898</p> <p>(Cantan) CORO: Si me buscas, me hallarás. [...] UNA VOZ: Si acaso ignoras de amor esta enigma venturosa, en la más dificultosa, más se conoce el valor; no te parezca rigor la duda que viendo estás. CORO: Si me buscas, me hallarás. v. 901-912</p> <p>(Vuelven a cantar) [...] UNA VOZ: Probé lágrimas vertidas y enjutos ojos serenos, y sé que nos cuestan menos, lloradas que detenidas. vv. 951-956</p>
<p>3 vv. 1104-1262</p>	<p>Mañana. Día siguiente.</p> <p>Referencia en el cuadro anterior:</p> <p>ALDORA: Y en fin, ¿mañana has de dar a los príncipes audiencia? vv. 834-835</p>	<p>Interior. Palacio de Rosaura. (Estrados)</p>	<p>Tablado. <i>(Van acompañándola hasta la puerta, representando siempre)</i> Acot. v. 1621</p> <p><i>(Vánse la Princesa por su puerta y los demás por otra, y salen el Conde y Gaulin)</i> Acot. v. 1262</p>

			Utilería: sillas <i>(Después de haberse asentado la Infanta, van tomando asiento, diciendo cada uno estos versos, cogiéndola en medio) Acot. v. 1135</i>	
Se produce un salto temporal de varios días:				
GAULÍN: [...] <p> Guarda Dios cierta Marquesa que no veo, sin embargo, que tomó muy a su cargo las expensas de mi mesa desde la noche que entramos; (vv. 1278-1282) </p>				
4 vv. 1262-1505	Tarde-noche. ya la noche se ha llegado v. 1351	Interior. Castillo Rosaura. ROSAURA: [...] En ese puente del río, que este castillo foso de plata guarnece, hallarás armas, caballo y a quien te encamine y lleve	de Tablado.	Parti come desd al conv confi dama todav la no de

		en breve espacio. vv. 1481-1486	
--	--	------------------------------------	--

Acción referida, no representada, sucedida entre la jornada segunda y
En un tiempo no representado, sucede la batalla en París, de la que Patinuplés sale ve

JORNADA III

<p>1 vv. 1506-1761</p>	<p>Noche.</p>	<p>Exterior Castillo de Rosaura.</p> <p>CONDE: Bien la suerte lo dispone, pues llevo al anochecer al castillo.</p> <p>vv. 1553-1555</p> <p>Interior. Castillo de Rosaura. mas escucha, pasos se oyen en esta cuadra,¹⁴⁸ chitón; vv. 1567-1568</p> <p>Estrado. (<i>Siéntanse en unas almohadas de estrado</i>) Acot. v. 1616</p>	<p>Tablado.</p> <p>Utilería: almohadas (<i>Siéntanse en unas almohadas de estrado</i>) Acot. v. 1616</p> <p>vela (<i>Sale Gaulín con una vela</i>) Acot. v. 1671</p>	<p>El co Fran Rosa al en este suce París escu dorm el ocas vela Rosa enfur orde Parti</p>
-----------------------------------	----------------------	--	--	---

¹⁴⁸ 'La sala o pieza de la casa, habitación o edificio', *Aut.*

Acción referida, no representada:

Muere el rey de Francia. (v.1797)

Aldora pone carteles en los que se sustenta que un príncipe es el único merecedor de despojar a quien sospecha que Partinuplés es el mencionado caballero, le pide al resto de sus pretendientes que se presenten a un torneo. (vv. 1878-1893)

<p>2 vv. 1762-1815</p>	<p>Mañana.</p>	<p>Exterior. Playa frente al castillo de Rosaura.</p>	<p>Tablado. Efectos sonoros, utilería y vestuario: <i>(Salen al son de cajas, Lisbella con espada y sombrero, y soldados) Acot. v. 1762</i></p> <p>Escenografía (a modo de barco):</p> <p>LISBELLA: Ya es fuerza heroicos soldados, ya es tiempo vasallos míos, que pruebe Constantinopla vuestros esfuerzos altivos y que en su arenosa playa (a quien llaman los antiguos Nigroponto) echen sus anclas nuestros valientes navíos.</p> <p style="text-align: right;">vv. 1762-1768</p>
<p>3 vv. 1816-1914</p>	<p>Mañana. Tiempo continuo o simultáneo.</p>	<p>Exterior. Espacio indeterminado.</p>	<p>Tablado. <i>(Baja al tablado) Acot. v. 1862</i></p> <p>Nivel superior. Tramoya: nube <i>(Sale Aldora en una apariencia en que</i></p>

			<p><i>subirán con ella los dos al final del paso)</i> Acot. v. 1855</p> <p><i>(En el aire, sin verse)</i> Acot. v. 1858</p> <p><i>(Pónense con ella los dos)</i> GAULÍN: Diablo eres en mi conciencia. <i>(Va subiendo la tramoya con los tres)</i> Fuera de abajo, que sube, y aunque tan espacio y quedo, puede ser que con mi miedo vapor granice la nube. vv. 1910-1914</p> <p>Vestuario: <i>(Vanse, y salen Gaulín y el conde medio desnudo)</i> Acot. v. 1816</p>	suster encub merec emper enfren preter un tor
4 vv. 1915-2110	Mañana. Tiempo continuo.	Exterior. (Terrero de palacio)	<p>Tablado. Balcón.</p> <p>Escenografía: <i>(Escóndese la tramoya, y sale un vejete y otro, con la valla y martillo)</i> Acot. v. 1915</p> <p><i>(Poniendo la valla)</i> Acot. v. 1923</p> <p><i>(Sale Lisbella a caballo, saca un lienzo y hace señas)</i> Acot. v. 1954</p> <p><i>(Apéese, y vaya por el palenque de los que tornean)</i> Acot. v. 2029</p>	Dos “ para e Lisbel para Partin explic pues torneo cuál s sus p Lisbel Comie

			<p>(Vanse y corren una cortina, y aparece sentada en su estrado con sus damas Rosaura en un balcón bajo con gradas, y debajo de juez Emilio [...]) Acot. v. 1943</p> <p>(Sale Aldora, arriba al lado de Rosaura) Acot. v. 2019</p> <p>(Bajan al tablado las damas) Acot. v. 2087</p> <p>Utilería: valla y martillo <i>(Escóndese la tramoya, y sale un vejete y otro, con la valla y martillo)</i> Acot. v. 1915</p> <p>lienzo <i>(Sale Lisbella a caballo, saca un lienzo y hace señas)</i> Acot. v. 1954</p> <p>papeles (motes) <i>(Tocan, hace la entrada Roberto y da la letra)</i> Acot. v. 2056</p> <p><i>(Tornean, y después entra Eduardo, y hace lo mismo, y lee Aldora, mientras echan las celadas)</i> Acot. v. 2060</p> <p>Vestuario: celadas <i>(Tornean, y después entra Eduardo, y hace lo mismo, y lee Aldora, mientras echan las celadas)</i> Acot. v. 2060</p>
--	--	--	---

			<p>Efectos sonoros: <i>([...] y tocan chirimías, cajas y clarines)</i> Acot. v. 1943</p> <p><i>(Tocan al patio cajas)</i> Acot. v. 1951</p> <p><i>(Tocan y callen luego)</i> Acot. v. 2055</p> <p>(Tocan, hace la entrada Roberto y da la letra) Acot. v. 2056</p> <p><i>(Tocan, y entra Federico, y hace los mismo que los demás)</i> Acot. v. 2063</p>	
--	--	--	--	--

4.4.3.- LA TRAICIÓN EN LA AMISTAD

Acción referida, anterior a la comedia: Marcia y Liseo se conocen en el Prado y se enamoran el uno del otro			
JORNADA I			
CUADROS	TIEMPO DRAMÁTICO	ESPACIO DRAMÁTICO	ESPACIO ESCÉNICO-ESCENOGRÁFICO
1 vv. 1-280	Mañana. 22 de septiembre ¹⁴⁹	Casa de Marcia, en Madrid. Vi, como digo, a Liseo en el Prado el otro día vv. 1-2	Segundo nivel. A ver tus ojos subí . v. 179 Utilería: retrato Y para que no prosigas verás en aqueste naipe un hombre donde se cifran todas las gracias del mundo, vv. 84-87

¹⁴⁹ Podemos reconstruir el tiempo dramático, día a día, por las continuas referencias diseminadas a lo largo de la obra, por la mención a la festividad de San Miguel, que aparece en la tercera jornada, en el verso 2491.

<p>2 vv. 281-621</p>	<p>Mañana. Tiempo continuo.</p> <p>vivo a san Ginés, ¡ay, Dios! [...] En unos hierros azules dadas las doce, te espero</p> <p>v. 504-509</p>	<p>Exterior. Calle, frente a la casa de Marcia.</p> <p>Balcón de la casa de Marcia.</p> <p>LISEO: Ya parece, León, que desvarías; pero mira al balcón, ¿es Marcia aquella? LEÓN: No es sino Fenisa, amiga suya. (Sale Fenisa al balcón)</p> <p>vv. 404-406</p>	<p>Tablado.</p> <p>Segundo nivel.</p> <p>Utilería: papel</p> <p>FENISA: [...] de aqueste papel, Liseo, sabrás lo que me preguntas; vv. 449-450</p>	<p>Liseo pasea Apare entreg en el c le p noctur amo a alabar por ha de t Fenisa una interv Liseo intenc de F contin Marcia casars</p>
--------------------------	--	---	--	---

<p>3 vv. 622-734</p>	<p>Noche. Tiempo continuo.</p>	<p>Exterior. Calle, frente a la casa de Marcia.</p> <p>Balcón de la casa de Marcia.</p> <p>(A la <i>ventana</i> Belisa y Marcia) Acot. v. 664</p> <p>En el balcón hay gente; v. 681</p>	<p>Tablado.</p> <p>Segundo nivel.</p> <p>Efectos sonoros: música</p> <p>(Salen Antonio y Fabio, con sus instrumentos) Acot. v. 636</p> <p>(Cantan y Gerardo se pasea) Acot. v. 656</p> <p>(Cantan) Acot. vv. 669, 677, 684</p>
---------------------------------	---	---	--

Acción referida. Se produce un salto temporal de, mínimo, un
Durante la noche del 22 de septiembre (tiempo simultáneo al cuadro anterior), se produce Liseo y Fenisa. A la noche siguiente, estando dormido junto a Laura, Liseo pronunció en su Fenisa (v. 787)

<p>4 vv. 735-862</p>	<p>Noche. 24 de septiembre</p> <p>Esta noche le aguardaba v. 803</p> <p>las tres de la noche han dado v. 813</p>	<p>Interior. Casa de Laura.</p>	<p>Tablado.</p>	<p>Laura Félix ha s Liseo, despu bajo Asimis que l junto sueño Marcia comp</p>
---------------------------------	--	---	------------------------	--

JORNADA II

<p>1 vv. 863-1274</p>	<p>Mañana. 25 de septiembre.</p>	<p>Casa de Marcia.</p> <p>Vamos, mi señora, adentro, que quiero ver a tu prima vv. 1265-1268</p>	<p>Segundo nivel.</p> <p>MARCIA: Pues, Laura, quítate el manto, sosiega y éstrate dentro, que no quiero que te vea que estás conmigo Liseo, y déjame el cargo a mí. vv. 1047-1051</p> <p>Vestuario: Laura con vestido de seda y manto</p> <p>MARCIA: [...] ¿Viene sola?</p>	<p>Ma visi rela alca esp am Des con pro Lise cas rec Lau últi de</p>
----------------------------------	--	--	--	--

			BELISA: Un escudero, una silla, mucho seda vv. 885-886 (Sale Laura con manto) Acot. v. 891
Acción referida. Se produce un lapso de un día: Liseo recibe la carta de Laura.			
FENISA: [...] Pues, ¿cómo no ha venido don Juan desde anteanoche? (vv. 1500-1501)			
2 vv. 1275-1598	Tarde. 27 de septiembre. Esta noche voy al Prado v. 1447 vete, porque la merienda a prevenirla me llama. vv. 1453-1454 LUCÍA: Que dormías la siesta y que más tarde te vería. vv. 1498-1499	Interior. Casa de Fenisa. LUCÍA: Gerardo está allá fuera y quiere [hablarte, y Lauro ha más de una hora que te [aguarda. FENISA: Sean muy bien venidos; di Lucía que entre Gerardo y me aguarde [Lauro vv. 1477-1480	Tablado. Utilería: papel Acaba, y ese papel mira v.1303

				log Fer con pas Leó esc lleg a l Lau se pec de per des apr par est sus Ma
<p>Acción referida, que tiene lugar en un tiempo continuo respecto al del cuadro</p> <p>A las doce de la noche, Don Juan ve en el Prado, en la huerta del duque (vv. 1447-1450), a Fe Descubre que la dama le ha sido infiel, así que decide seguirla hasta la puerta de su casa, donde una bofetada. Después busca a Liseo y le explica los engaños de Fenisa (vv. 1696-1755).</p>				
3 vv. 1599-1797	<p>Noche. Tiempo continuo.</p> <p>BELISA: De don Juan, a lo menos, tú no</p>	Casa de Marcia.	<p>Segundo nivel del tablado.</p> <p>MARCIA: ¿Sabes, prima, que siento y</p>	<p>Belisa le Marcia q a don Ju Marcia, a</p>

	[dudes, que si quiero casarme aquesta [noche ajustará su gusto con el mío. vv. 1609-1611		[que me tiene cuidadosa de ver que no [parece el discreto Gerardo , que te [juro que siento en extremo [descontenta? vv. 1633-1636	Lise Bel Ger con A Jua tod Bel de con
--	---	--	---	--

JORNADA III

Se produce un salto temporal de una mañana.

1 vv. 1798-1944	Noche. 28 de septiembre. que de venir Liseo es ya la hora. v. 1940 Referencia en el siguiente cuadro: El reloj da; doce son v. 1977	Casa de Marcia. GERARDO: ¿Está mi Marcia aquí? BELISA: Señor Gerardo, seáis muy bien venido, vamos, [Laura, y llamaré a mi prima. vv. 1869-1871	Segundo nivel.
2 vv. 1945-2276	Noche. Tiempo continuo.	Exterior. Calle, frente a la casa de Marcia.	Tablado. LISEO: [...]

	El reloj da; doce son v. 1977	Balcón de la casa de Marcia.	<p>mas ya veo en el balcón que mi sol hermoso sale; vv. 1984-1985</p> <p><i>(Sale Belisa a la puerta)</i> Acot. v. 2256</p> <p>Segundo nivel. <i>(Salen a la ventana Marcia y Laura, y Marcia finge ser Belisa)</i> Acot. v. 1989</p>	<p>traició tiempo no h Laura contin con M Segui repres la traz se ase y hacién y Lau Marcia Liseo engañ un lug cual Marcia Liseo, que Marcia que s espos de Ma</p>
<p style="text-align: center;">Acción no representada: Liseo escribe el papel y se lo entrega a Laura, pensando que es Marcia.</p>				

<p>3 vv. 2277-2487</p>	<p>Mañana. 29 de septiembre. Referencia en siguiente cuadro:</p> <p>LEÓN: ¿No quieres que me espante de [una dama moza, gallarda y de tan nobles [partes, día de San Miguel, y sola en casa, cuando aun las más bobillas toman [vuelo? vv. 2489-2492</p> <p>Fenisa, hablando de don Juan dice:</p> <p>Cuando antenoche le vi tan vengativo y furioso v. 2285-2286</p> <p>Y al referirse a Liseo afirma:</p> <p>Tres días ha que Liseo ni me visita, ni me escribe vv. 2301-2302</p>	<p>Interior. Casa de Fenisa. LUCÍA: Lauro te quiere hablar si gustas [de ello; abriré a la puerta, que están [llamando</p> <p>FENISA: Jesús, Lucía, ¿pues a Lauro [niegas la entrada, pues la tiene [ya en mi alma? vv. 2379-2382</p>	<p>Tablado. Efectos sonoros LUCÍA: Lauro te quiere hablar [gustas abriré a la puerta, que [lla</p> <p>vv. 2379-2380</p> <p>Vestuario: mantos FENISA: Dame el manto y no que ya no puedo, Luc sufrir los males presen vv. 245</p> <p>FENISA: Acábate de cubrir; Lucía, pesada eres; vv. 247</p>
-----------------------------------	--	---	--

<p>4 vv. 2488-2914</p>	<p>Mañana. Tiempo continuo.</p>	<p>Interior. Casa de Marcia. Referencia en el cuadro anterior: FENISA: [...] Mas di, Lauro, a qué vienes, y [perdona que no me siento, porque estoy de [paso, que voy a ver a Marcia. vv. 2421-2423</p> <p>FENISA: Traidor, ¿en aquesta casa he de hallarte, cuando dejas mi voluntad ofendida, mi rostro lleno de ofensas? vv. 2749-2752</p>	<p>Tablado?</p> <p>JUAN: Dulce Belisa, ¿aquí estás? BELISA: Aquí estoy, amada prensa, esperando a ver tus ojos. JUAN: Pues ya vengo a que me veas y me mandes como a esclavo. BELISA: ¿Quién es quien queda a la [puerta? JUAN: Gerardo, señora mía. vv. 2733-2739</p>
-----------------------------------	--	---	---

--	--	--

Utilería:

papel

¿esta firma es tuya?

Efectos sonoros:

BELISA:

Espera, ¿qué ruido [es] éste?

[Dentro]¹⁵⁰

LUCÍA:

Camina, señora, allega;
don Juan está con Belisa.
Famosa ocasión es ésta.

FENISA:

Traidor, ¿en aquesta casa
he de hallarte, cuando dejas
mi voluntad ofendida,
mi rostro lleno de ofensas?
¡Vive Dios, que he de quitarte
con estas manos, con éstas
esa infame y falsa vida!

BELISA:

Pasa, Fenisa, está queda

[...]

vv. 274

¹⁵⁰ No se especifica explícitamente que las citadas intervenciones de Lucía y Fenisa se producen de
deja lugar a dudas.

4.4.4.- DICHA Y DESDICHA DEL JUEGO Y DEVOCIÓN DE LA VIRGEN

JORNADA I			
CUADROS	TIEMPO DRAMÁTICO	ESPACIO DRAMÁTICO	ESPACIO ESCÉNICO-ESCENOGRÁFICO
<p>1 vv. 1-455</p>	<p>Noche. (Sale Felisardo a medio vestir, de noche, con la espada en la mano) Acot. v.13</p>	<p>Terrero de la casa de Felisardo y María. FELISARDO: ¿Hay atrevimiento igual? ¿Puede haber más desafuero que perderse a los decoros de aquesta casa el respeto? (vv. 1-4)</p> <p>SOMBRERO: ¡Ladrones en casa, acudan! Traición en casa tenemos; ah, Felisardo, señora, Rosela; ¿Qué a sueño suelto duerman todos, y que yo esté en tal trance despierto? (vv. 15-20)</p> <p>Despierto al fin, y me halláis con mi amo en el terrero. vv. 163-164</p> <p>Situada en la calle de las</p>	<p>Tablado del corral (Entrase por la otra puerta) Acot. v.15</p> <p>Vestuario: (Sale Felisardo a medio vestir, de noche, con la espada en la mano) Acot. v.13</p> <p>Simulando oscuridad (Vuelve a salir Felisardo con la espada en la mano, tentando a una y otra parte, como a oscuras, y de la misma forma Sombrero a medio vestir, ridículo, por la puerta contraria) Acot. v. 29</p> <p>(Dale a Sombrero Rosela</p>

		<p>Flores de Oporto Más adelante se indica la localización concreta:</p> <p>ROSELA: vivimos a la entrada de la calle de las Flores vv.1133-1134</p> <p>en esta ciudad de Oporto v. 1026</p>	<p><i>la luz y vanse las</i> Acot. v. 205</p> <p>Oratorio en el hueco central del vestuario <i>(Salen doña María Rosela cada una con luz, por la puerta de medio, donde habrá oratorio con una imagen de la Virgen)</i> Acot. v. 4</p>
<p>2 vv. 456-559</p>	<p>Noche, a continuación del primer cuadro.</p> <p>Cada hora me lo dice la experiencia y ahora me lo muestra el desengaño, pues pretendiendo yo con mi violencia a Felisardo maquinar un daño, y a su hermana, que con gran frecuencia celan tu devoción, veo mi engaño: vv. 512-517</p>	<p>Lugar indeterminado.</p>	<p>(Tablado del corral)</p>

<p>3 vv. 560-919</p>	<p>Mañana del día siguiente.</p> <p>En el primer cuadro, Felisardo, refiriéndose a Violante, dice:</p> <p>[...] me avisó que su padre esta mañana dispuesto tenía de salir fuera a visitar cierto deudo; y así, que podía hablarla en su casa [...]</p> <p>vv.436-441</p> <p>Cuestión a la que se volverá a hacer referencia en este:</p> <p>VIOLANTE: Para eso un billete se hizo. BELISA: Verbigracia, como ayer [...] VIOLANTE: Le dije, sabiendo que esta mañana iba fuera mi padre, que ocasión era para vernos, queriendo.</p> <p>vv. 652-663</p>	<p>Interior. Casa de don Nuño y Violante.</p>	<p>Tablado del corral (Al pañó Felisardo y Sombbrero) Acot. v. 667</p> <p>(Al pañó don Nuño) Acot. v. 780</p>
---------------------------------	--	--	--

	<p>BELISA: Dicha ha sido soberana ofrecerse esta ocasión, para que sin opresión lograses una mañana; aunque si pensando vas que a las doce ha de volver, te ha el tiempo de parecer que es un instante no más. vv.572-579</p>	<p>BELISA: El año se va y se viene sin que de esta casa salga vv. 568-569</p>	
<p>Espacio y acción referida: Frente a la costa de Oporto, Fadrique y su criado, Tijera, están a punto de morir durante el viaje. El caballero promete a la Virgen que si salva su vida se casará con la mujer más pobre de Oporto y más honrada (vv. 920-998)</p>			
<p>4 vv.920-1159</p>	<p>Mañana. Tiempo simultáneo o continuo.</p>	<p>Exterior. Playa de Oporto. TIJERA: De buena escapado habemos, déjame besar la playa. vv. 920-921</p> <p>FADRIQUE: En esta ciudad de Oporto v. 1026</p> <p>Exterior. A la salida de una iglesia. FADRIQUE: Sígueme, pues, que aquí cerca está su imagen sagrada</p>	<p>Tablado del corral</p> <p>Efectos sonoros <i>(Ruido de desembarcar, sale[n] don Fadrique Tijera) Acot. v. 920</i></p> <p>Vestuario: María y Rosela van tapadas <i>(Descúbrese) Acot. v. 1125</i></p> <p>Más adelante se volverá a hacer referencia:</p> <p>ROSELA:</p>

		<p>en una iglesia que yo muchas veces frecuentaba. vv. 1004-1007</p> <p>FADRIQUE: Que de la iglesia que digo dos mujeres, y una a Palas excediendo en la hermosura, vienen saliendo [...] vv. 1038-1041</p>	<p>que saliendo de la iglesia, dos hombre habemos visto, y uno de ellos, que esperaba ver tu rostro peregrino, que con la nube del manto cual sol estaba escondido, vv. 1754-1759</p>	no pre ell
--	--	--	--	------------------

Acción referida, sucede en un tiempo no representado, entre la Jornada I
Transcurren 8 días. Muere el padre de Fadrique:

TIJERA:
Poco tiempo el pobre viejo
logró las felicidades
de ver su casa tan rica,
hasta aquí tan miserable;
pues apenas **ocho auroras**
abrir pudieron cabales
las ventanas del oriente,
cuando **le volvió cadáver**
la común pensión del hombre.
vv. 1186-1194

JORNADA II

1 vv.1160-1501	Mañana.	Interior. Casa de Fadrique.	<p>Tablado del corral Efecto sonoro: <i>(Baten dentro)</i> FADRIQUE: Dices bien; pero ¿quién bate a esa puerta? vv.1323-1324</p>	Fadrique que don por esp hija y fortuna. a olvidar
--------------------------	----------------	--	--	---

			Vestuario: Fadrique y Tijera de luto <i>(Salen don Fadrique y Tijera de luto) Acot. v. 1160</i>	la Do co en qu
2 vv.1502-1583	Mañana. Tiempo continuo.	Lugar indeterminado.	(Tablado del corral)	Ma
3 vv.1584-1699	Mañana. Tiempo continuo. En el primer cuadro dramático, Nuño anuncia que irá a su casa para comunicarle a su hija su futura boda con Fadrique: <p style="text-align: center;">[...] dejadme que vaya a pedir albricias a Violante, de que alcance un empleo tan dichoso.</p> vv. 1425-1428	Interior. Casa de don Nuño y Violante.	Tablado del corral Utilería: lienzo <i>(Sale[n] Violante con un lienzo en los ojos y Belisa) Acot. v. 1584</i>	Vi de co de po qu Fir gu au Fe su
4 vv. 1700-2056	Mañana, a continuación del cuadro anterior.	Interior Casa de Felisardo y María	Tablado del corral Utilería: puñal	Ma se De

		<p>SOMBRERO: ¿Qué hay, Belisa? ¿En esta casa? ¿Quién por acá te ha traído?</p> <p>BELISA: Traer aqueste papel. vv.1959-1961</p> <p>MARÍA: [...] al oratorio entremos para pedirnos a la Virgen por mi hermano vv.2051-2053</p>	<p>(Sale Felisardo con un puñal en la mano y Sombrero <i>teniéndole</i>) Acot. v. 1859</p> <p>papel BELISA: Traer aqueste papel. v. 1961</p>	<p>noticia casará aparece de su Felisardo determina</p>
<p>5 vv. 2057-2340</p>	<p>Mañana. Tiempo continuo.</p>	<p>Interior. Casa de don Nuño y Violante.</p>	<p>Tablado del corral (<i>Al paño Violante, Belisa y Sombrero</i>) Acot. v. 2110</p> <p>(<i>Salen los del paño</i>) Acot. v. 2192</p>	<p>Felisardo don Nuño compro Fadrique Nuño, m a pesar noble qu que solo lo toma igual de esta ra ganar adversa</p>

<p>6 vv. 2341-2439</p>	<p>Mañana, a continuación del cuadro anterior.</p>	<p>Interior. Casa de Fadrique.</p> <p>SOMBRERO: La casa está festival, entra con el pie derecho, señor, y vuélvela en luto.</p> <p>FELISARDO: ¡O, si lo quisiera el cielo! El parabién vengo a daros (<i>Ap.</i>) mal sabes a lo que vengo) del estado cuyo logro feliz con vuestros deseos se conforme (<i>ap.</i>) Con los míos. vv. 2382-2390</p>	<p>Tablado del corral.</p> <p>Vestuario de gala y música: (<i>Salen don Fadrique, Tijera de gala y Música</i>) Acot. v. 2341</p>	<p>Fe lle pr ca</p>
<p style="text-align: center;">Acción referida, sucede en un tiempo no representado, entre la Jornada 6 y la 7.</p> <p>Partida de cartas entre Fadrique y Felisardo. Este último irá ganando cuando un golpe de suerte le favorezca, incluso a su hermana, a quien también se apostó. El criado Sombrero, al ver que su amo iba perdiendo, se apresura para ir a pedir albricias a Violante, sin saber el desventurado final (vv. 2454-2533).</p>				

JORNADA III

CUADROS	TIEMPO DRAMÁTICO	ESPACIO DRAMÁTICO	ESPACIO ESCÉNICO-ESCENOGRÁFICO	
<p style="text-align: center;">1 vv. 2440-2561</p>	<p>Mañana o tarde, a continuación de la anterior jornada.</p> <p>Al final de la segunda jornada se indica que, inmediatamente, se disponen a jugar:</p> <p>FADRIQUE: [...] Al instante trata, Tijera, de disponernos la mesa para jugar. vv. 2420-2422</p>	<p>Exterior Calle</p> <p>FELISARDO: será vergüenza que viva más en aquesta ciudad. Sombrero, adiós. [...] Voyme por el mundo, adiós. vv. 2555-2558</p>	<p>Tablado del corral</p> <p>Utilería: naipes (Sale[n] Felisardo y Sombrero; y Felisardo rompiendo unos naipes) Acot. v. 2440</p>	<p>Relación tiempo Felisardo por el acompa</p>
<p style="text-align: center;">2 vv.2562-2737</p>	<p>Mañana o tarde. Tiempo simultáneo.</p>	<p>Interior. Casa de don Nuño y Violante.</p> <p>VIOLANTE: Belisa, mis joyas junta que al instante que mi padre salga de aquesta, procura mi intento ponerme en casa de Felisardo. vv.2713-2717</p>	<p>Tablado del corral.</p>	<p>Violante ganado su padre sucedido Escanda decide a hija al d Violante casa de</p>

<p>3 vv.2738-2895</p>	<p>Mañana o tarde, a continuación del cuadro anterior.</p>	<p>Exterior Fuera de la ciudad SOMBRERO: pues ya, señor, tan fuera estamos de la ciudad donde nadie oírnos pueda (si no es que las piedras oyen) vv. 2745-2748</p>	<p>Tablado del corral Tramoya: (<i>Cógele el Demonio y vuelan por el aire.</i>) Acot. v. 2873</p>	<p>Fe pa ha de nie for fe Fe air</p>
<p>4 vv.2896-2971</p>	<p>Mañana o tarde. Tiempo continuo.</p>	<p>Lugar indeterminado Exterior. Fuera de la ciudad ¿Adónde estará Sombrero que en esta estancia misma le he dejado? Mas sin duda se habrá vuelto a casa; a ella me voy, y aquesta ciudad, siendo mi voz pregonera, oirá de la devoción de la Virgen excelencias. vv. 2964-2971</p>	<p>Tramoya: Canal o pescante y escotillón (<i>Bajan de lo alto de una parte Felisardo, de la otra el Demonio y en el medio la Virgen</i>) Acot. v. 2896 (<i>Sube la Virgen y húndese el Demonio y queda en el suelo Felisardo de rodillas</i>) Acot. v. 2948</p>	<p>La se</p>
<p>5 vv. 2972-3019</p>	<p>Mañana o tarde. Tiempo simultáneo o a continuación del cuadro anterior.</p>	<p>Interior. Casa de Felisardo y María.</p>	<p>Tablado del corral.</p>	<p>Ma Fa su es</p>

MARÍA:
Del suceso a informarse a Rosela he enviado [...] Pero mientras no viene,

			me voy al oratorio [...] vv. 3008-3015	
6 vv.3020-3169	Mañana o tarde. Tiempo continuo.	Exterior. Calle. FADRIQUE: Si en el juego perdió Felisardo su hermana hermosa y [bella, y hasta ahora faltó en dármela, a su casa voy por ella vv. 3024-3029 FADRIQUE: Pues vuélvete, gallina, vuélvete a casa ; pues, al punto [vete; solo iré. (Vase) TIJERA: Pues camina, que yo me vuelvo con Dios [...] vv. 3098-3101 ROSELA: De tu casa vengo. TIJERA: [...] yo a casa iba ahora. ROSELA:	Tablado del corral. <i>(Entrase por la puerta de en medio, y salen D. Fadrique y Tijera.)</i> Acot. v. 3020 <i>([Tijera] va a entrarse por la otra puerta, y le sale al encuentro Rosela)</i> Acot. v. 3104	Fadrique María Acobarc amo, Tij cuando, encuent cuenta partida intencion deciden auxiliarla

		A ella me ha enviado mi señora, [...] Pero la casa hallando sola, otra vez a casa me volvía ; vv.3105-3117		
7 vv.3170-3725	Mañana o tarde. Tiempo continuo.	Interior. Oratorio en casa de Felisardo y María. <i>(Descúbrese en el medio del vestuario un oratorio con una imagen de la Virgen, y al pie del altar doña María dormida, y aparece a la puerta D. Fadrique)</i> Acot. v. 3170 FADRIQUE: Mas la casa hasta aquí veo sola; adelante imagino pasar por si hallo camino para cumplir mi deseo. vv.3178-3181 FADRIQUE: ¡Qué oigo! ¿ Oratorio no es [éste? Sí es, y puesta en un altar se e la imagen estar de la Emperatriz celeste vv. 3194-3197	Tablado del corral. <i>(Al paño Tijera y Rosela)</i> Acot. v.3278 <i>(Al paño Violante y Belisa)</i> Acot. v. 3310 <i>(Don Nuño al paño)</i> Acot. v. 3367 Utilería: daga DON NUÑO: Muere, ingrata; infame, [rinde a esta daga tus alientos. vv. 3371-3372	Lle y or ha ev ca cu po pa Al qu ma Vi Nu int Y, tie pe se qu De Fir qu

			Virgen I que to interven entregar Felisard Sombre Rosela.
--	--	--	---

4.4.5.- EL MUERTO DISIMULADO

Acción referida, sucede en un tiempo anterior a la comedia

Hace poco más de un año, Jacinta y Clarindo se vieron en la iglesia de san Antonio. Allí fue su amor a través de un papel y acordaron verse a la noche siguiente en la reja de casa señalados, los enamorados se dan palabra de matrimonio y Clarindo le comunica a Jacinta que se va con la armada a Saboya. La dama le promete que lo esperará y, en el caso de que no regresara se casará con otro hombre. Pasado el tiempo, Jacinta recibe la noticia de que Clarindo ha sido con la armada (vv. 193-416).

Clarindo, al inicio de la segunda jornada, pone en antecedentes al lector-espectador por medio de un monólogo que relata que, estando en Niza, don Álvaro intentó matarlo por envidia de los amores de Jacinta con el hijo de un caballero. Mientras tanto, murió un soldado de su mismo nombre. Tras recuperarse, reanuda la acción (vv. 1346-1391).

JORNADA I			
CUADROS	TIEMPO DRAMÁTICO	ESPACIO DRAMÁTICO	ESPACIO ESCÉNICO- ESCENOGRÁFICO
1 vv. 1-544	Mañana.	Interior. Casa de Rodrigo y Jacinta. En la corte lisboeta. que se hallaron de Lisboa en esta corte, ventaja de las cortes de la Europa vv. 214-216	Tablado del corral. Utilería: daga <i>(Sale Jacinta, como huyendo de don Rodrigo, que viene con una daga en la mano, y Dorotea, teniéndole)</i> Acot. v. 1 carta

			<p><i>(Toma la carta)</i> Yo la abro, pues dice aquí: <i>(Lee)</i></p> <p>v. 476</p>	<p>cómo de C Doro una caba en la el lu cora sosp Álva ases</p>
<p>2 vv. 545-770</p>	<p>Mañana. Tiempo simultáneo o continuo.</p>	<p>Exterior. Calles de Lisboa. Pasan por el terrero de Palacio: Ya en Lisboa estás, y aquéste el terrero es de palacio, vv. 545-546</p> <p>Caminan hacia el barrio de San Pablo: PAPAGAYO:[...] ¿qué barrio es ese, señora? LISARDA: San Pablo me han apuntado. PAPAGAYO: Allá se va por aquí, que aún me acuerdo de estos pasos de otra vez que acá he venido; vv. 635-639</p>	<p>Tablado del corral</p> <p>Vestuario: disfraz de hombre <i>(Sale[n] Lisarda, vestida de hombre, y Papagayo)</i> Acot. v. 545</p> <p>Efecto sonoro: <i>(Ruido de cuchilladas)</i> Acot. v. 742</p> <p><i>(Dentro Alberto)</i> Reparad. <i>(Dentro don Álvaro)</i> Ya no hay reparo si no es de los aceros. [...] vv. 750-760</p>	<p>Lisar acon Papa a la por ases Escu una don amig anda sabe</p>

<p>3 vv. 771-1151</p>	<p>Mañana. Tiempo continuo.</p>	<p>Casa de don Álvaro y Beatriz.</p>	<p>Segundo nivel del escenario LISARDA: Subamos, pues, la puerta está abierta, a ver lo que es. vv. 746-748</p> <p>PAPAGAYO: [...] paseándonos los dos por esta calle, escuchamos cuchilladas acá dentro, y la puerta abierta hallando, por esa escalera arriba subimos; éste es el caso. vv. 837-842</p> <p>Utilería: espadas (Salen don Álvaro y Alberto, riñendo.) Acot. v. 771</p> <p>ÁLVARO: ¿Qué engaño, aleve? Mi acero te hará el desengaño claro. vv. 777-778</p> <p>LISARDA: Caballeros, reportaos, Y de los aceros vuestros Reprimid los golpes bravos. vv. 780-782</p> <p>LISARDA: Sinrazón es, que mi acero Sabrá rebatir. vv. 805-806</p>
----------------------------------	--	---	--

			<p>carta DOROTEA: Esta carta traigo, señor, para vos. vv. 923-924</p> <p>sortija ÁLVARO: [...] yo responderé, y por porte de carta tan estimada de mi afecto, por mi vida de esta sortija te paga. vv. 960-963</p> <p>Efecto sonoro: (Don Álvaro <i>dentro</i>.) Beatriz, Hipólita, hermana. v. 869</p>	Lisa quier por c Lisar don perd qué de c cons él e para Álva Jacin anun ideal impe conti decid prim así, Lisar
4 vv. 1152- 1222	Mañana. Tiempo continuo o simultáneo.	Exterior. Calle. BEATRIZ: ¿No se va por aquí de Jacinta a casa? vv. 1208-1209	Tablado del corral.	Hipó dirig

JORNADA II

<p>1 vv. 1223-1431</p>	<p>Mañana. Tiempo continuo respecto a la primera jornada.</p> <p>Referencia en el tercer cuadro: PAPAGAYO: [...] cual es un mesón; me parto a conducir las maletas.</p> <p>LISARDA: Eso no; aunque obligado quedo a vuestra cortesía, señor, no quisiera daros tanta molestia.</p> <p>ÁLVARO: Lisonja me hacéis grande, y así pagaos de este deseo.</p> <p>LISARDA: Los míos ya a vuestro servicio allano; ve por las maletas pues, Papagayo.</p> <p>PAPAGAYO: Voy de un salto. vv. 850-864</p>	<p>Exterior. En la puerta de un mesón.</p> <p>PAPAGAYO: ¿Purgatorio? Poco has dicho; mejor dijeras infierno, porque es desesperación un mesón de los dineros; ¿más por qué en este lugar penando estás? vv. 1246-1251</p>	<p>Tablado del corral.</p> <p>Utilería: maletas <i>(Sale Papagayo con unas maletas, como huyendo de Clarindo, que le va siguiendo)</i> Acot. v. 1222</p>
-----------------------------------	---	--	---

<p>2 vv. 1432-1954</p>	<p>Mañana. Tiempo continuo o simultáneo.</p>	<p>Interior. Casa de Jacinta.</p> <p>RODRIGO: Pues yo con vuestra licencia voy buscar a toda prisa vuestro hermano y darle parte de cómo en la casa mía se queda vuestra persona</p> <p>vv. 1597-1601</p>	<p>Tablado del corral. <i>(Llega Dorotea al paño)</i> Acot. v. 1665</p> <p>Utilería: sortija <i>(Enséñale el anillo)</i> Acot. v. 1482 canastilla <i>(Sale Clarindo en hábito de mujer con una canastilla en la cabeza)</i> Acot. v. 1685</p> <p>Objetos dentro de la canastilla: guantes, espejos, sortijas, medias, abanicos, bolsillos, cintas. vv. 1717-1744</p> <p>Vestuario: Clarindo irá disfrazado de mujer <i>(Sale Clarindo en hábito de mujer con una canastilla en la cabeza)</i> Acot. v. 1685</p> <p>Caracterización: Clarindo es imberbe Ya Jacinta cuidadosa en mí repara; amor rija bien mis disimulaciones a que en tal traje me anima</p>	<p>Las Beatriz culpa robado don Álvaro entrar pelea ambas sortija Clarindo armad guarda traición Don inform su he están que v Álvaro casar para fácilme su hija Llega chuch Clarindo mujer, invent para s</p>
-----------------------------------	---	--	--	---

			<p>mi edad, que aún le faltan [señas por do el hombre se divisa.</p> <p>vv. 1697-1702</p> <p>Efecto sonoro: (<i>Dentro Clarindo</i>) ¿Quién quiere algo de la tienda, que traigo cosas muy lindas de Génova, de Venecia, de Alemania y de las Indias?</p> <p>vv. 1661-1664</p> <p>(<i>Dentro Alberto</i>) Me permita, don Rodrigo, mi señor, licencia, Vueseñoría, para besarle la mano</p> <p>vv. 1834-1837</p>
<p>3 vv. 1955-2074</p>	<p>Mañana. Tiempo continuo.</p> <p>Referencia en el cuadro anterior. Don Rodrigo le dice a Beatriz:</p>	<p>Interior. Casa de don Álvaro.</p>	<p>Segundo nivel¹⁵¹</p> <p>Utilería: papel (<i>Dale un papel y lee para sí don Rodrigo</i>) Acot. v. 2026</p>

¹⁵¹Por coherencia, situamos el espacio escénico de la casa de don Álvaro en el segundo nivel del esce

	<p>Pues yo con vuestra licencia voy buscar a toda prisa vuestro hermano y darle parte de cómo en la casa mía se queda vuestra persona vv. 1597-1601</p>		<p>la can forma, viejo única opinio hija co él le d de C asegu</p>
--	--	--	--

Acción referida, sucedida en un tiempo no representado entre el cuadro 3

Clarindo-Clara le ha hecho creer a Jacinta que don Álvaro fue el hombre que la abandonó. Jacinta hospede en su casa, de este modo, cuando quieran casarla con don Álvaro, podrá negarse y demostrar de esposo a otra mujer.

<p>4 vv. 2075-2237</p>	<p>Mediodía. Tiempo continuo. y dejemos la contienda, que ya es hora de comer vv. 2217-2218</p>	<p>Exterior. En la puerta del mesón.¹⁵² CLARINDO: [...] que a mí Jacinta me ruega a que me quede en su casa,</p>	<p>Tablado.</p>	<p>Clarindo busca traslac Jacinta Lisard Los pe observ</p>
------------------------------------	---	--	------------------------	--

¹⁵² Por coherencia dramática con el primer cuadro de esta jornada.

		obligándome a que venga buscar a aquesta posada mis ropas, que aquí se albergan, vv. 2080-2084	
5 vv. 2238-2353	Mediodía. Tiempo simultáneo.	Interior. Casa de Jacinta.	Tablado.
JORNADA III			
1 vv. 2354-2841	Tarde. Tiempo continuo a la jornada anterior.	Interior. Casa de Jacinta.	Tablado. <i>(Salen Jacinta y Clarindo, cada uno por su parte, sin verse)</i> Acot. v. 2354 Utilería: sortija

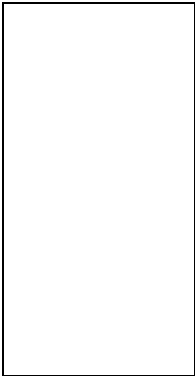
			<p>JACINTA: Pues que fue de mis daños el autor, fuera de otros [desengaños, este anillo lo muestra <i>(Enséñale un anillo)</i> vv. 2462-2464</p>	<p>matar Beatric herma Alberto conve Papag Rodrig en su Clarinc lo cita que le su hija</p>
--	--	--	--	---

Acción referida, no escenificada, que tiene lugar en la calle:

De regreso a casa de don Álvaro, Papagayo se encuentra con Alberto, que le comenta sus so
Álvaro quiere casar a su hermana con Lisardo y le asegura que lo matará antes de verlo casado co
para que recuerde el mensaje que debe hacerle llegar a don Álvaro, Alberto le propina una bofetad

<p>2 vv. 2842-3135</p>	<p>Tarde - Noche. Tiempo continuo.</p> <p>PAPAGAYO: [...] y pues ya la noche avisos nos da de horas de cenar, ahora a los dos convido a que conmigo cenéis; que pues la comida os guiso, soy de esta casa el patrón; vamos pues.</p> <p>vv. 3109-3115</p>	<p>Interior. Casa de don Álvaro</p>	<p>Segundo nivel del escenario.</p>
<p>3 vv. 3136-3181</p>	<p>Noche. Tiempo continuo. Vuela, noche, si eres plazo de que por dicha logren mis amorosos cuidados; llega día, vuela noche. vv. 3178-3181</p>	<p>Indeterminado. (Calle)</p>	<p>Tablado.</p>

<p>4 vv. 3182-3808</p>	<p>Mañana. Día siguiente.</p> <p>Referencias en los cuadros anteriores: LISARDA: Para mañana remito de mi afición el avance o de mi agravio el castigo vv. 3117-3129</p>	<p>Interior. Casa de Jacinta.</p> <p>ALBERTO: [...] pues Rodrigo avisome de que me hallase mañana en su casa, que ocasiones se ofrecen que puede ser que a mi amor mucho le importen. vv. 3163-3166</p> <p>BEATRIZ: [...] Pero Jacinta aquí está, y aguarda sin duda aquí a que le venga mi hermano poner a sus dudas fin: que esta es, poco más o menos, la hora que oí decir se ajustó para apuntarle el que llegó a delinquir en la muerte de su amante, vv. 3250-3258</p>	<p>Tablado. (<i>Don Rodrigo y Alberto al paño</i>) Acot. v. 3288 (<i>Al paño Clarindo</i>) Acot. v. 3345</p> <p>Utilería: ropas (<i>Salen don Álvaro, Lisarda y Papagayo con unas ropas debajo de la capa.</i>) Acot. v. 3322.</p> <p>sortija (<i>Saca el anillo</i>) Acot. v. 3391</p> <p>espadas (<i>Saca la espada</i>) Acot. v. 3585 (<i>Saca Lisarda la espada</i>) Acot. v. 3586</p> <p>Vestuario: (<i>Salen don Álvaro, Lisarda y Papagayo con unas ropas debajo de la capa.</i>) Acot. v. 3322.</p> <p>Clarindo y Lisarda se</p>	<p>Llegar Jacinta a Lisarda asesin muestr que e Álvaro regaló de Ante t Clara se ma la jove una p don Á Sale C y en explica que p termin matar Lisard inmed volver Lisard</p>
-----------------------------------	--	--	--	---



visten de acuerdo a su verdadera identidad:
(Sale Clarindo de hombre) Acot. v. 3448
(Sale[n] Lisarda, de mujer, y Papagayo) Acot. v. 3628



4.4.6.- LA MARGARITA DEL TAJO QUE DIO NOMBRE A SANTARÉN

Acción referida, sucede en un tiempo no representado, anterior a la obra.
 Hace un año que Britaldo se casó con Rosimunda. El mismo día de su boda entraron en el monasterio Benito, entre las que se encontraba Irene. Britaldo, nada más ver a Irene, se enamoró de ella (vv. 1-10).

JORNADA I

CUADROS	TIEMPO DRAMÁTICO	ESPACIO DRAMÁTICO	ESPACIO ESCÉNICO-ESCENOGRÁFICO
1 vv.1-741	Mañana.	<p>Interior. Casa de Britaldo, en Nabancia.</p> <p>BRITALDO: Despejadme este cuarto. vv. 56-57</p> <p>BRITALDO: que un mozo de prendas mías, rico, galán y al gobierno de Nabancia sucesor vv.269-271</p>	<p>Tablado del corral. Música: <i>(Salen[n] Britaldo, Etcétera y músicos)</i> Acot. v. 1</p> <p>BRITALDO: No cantéis más, y dejadme v. 53</p> <p>Utilería: vaso de agua <i>(Tiénela Castinaldo y va Lucinda a por agua)</i> Acot. v. 673</p> <p>CASTINALDO: ¡Qué mal! Lucinda, vé presto, trae agua, ¡válgame Dios! vv. 673-674 <i>(Sale Lucinda con el agua)</i> Acot. v. 683</p>

<p>2 vv. 742-933</p>	<p>Tarde. Tiempo continuo. IRENE: que constantes las flores no sienten de la tarde los horrores. vv. 752-753</p> <p>REMIGIO: y aunque por ocupado esta tarde asistiría no podía, no dejó mi cuidado sin primero la ver pasar el día. vv. 838-841</p>	<p>Interior. Convento. En esta estancia rica, retrato de los cielos soberanos, [...] en este prado hermoso de racionales plantas guarnecido, que apacible y pomposo, contra el tiempo se ve siempre [florecido [...] Cárcel donde se prenden con gustosa prisión las libertades. vv. 742-755</p>	<p>Tablado del corral.</p> <p>Utilería: Biblia (Sale Irene con un libro en mano) Acot. v. 742</p> <p>REMIGIO: Con la Biblia en la mano allí la veo estar, [...] vv. 844-8</p> <p>Efecto sonoro: (Tocan dentro u campanilla) Acot. v.913</p>
<p>3 vv. 934-1021</p>	<p>Noche. Tiempo continuo. ETCÉTERA: Yo me ahogo por servirte, y ahora que me faltó poco porque a cenar empezaba cuando que me llamas oigo; [...] Vengo, y a la calle me sacas sin saber por qué ni cómo me llevas, siendo de noche; vv. 976-992</p>	<p>Exterior. Calle.</p>	<p>Tablado del corral</p>
<p>4 vv. 1022-1085</p>	<p>Noche, Tiempo continuo o</p>	<p>Interior. Casa de Britaldo y</p>	<p>Tablado del corral.</p>

	simultáneo.	Rosimunda. ROSIMUNDA: que haber ahora salido de casa entre los rebozos de la noche , a mi cuidado da ocasión de sospechoso vv.1026-1029		m a es ex pi
5 vv. 1086-1228	Noche , a continuación del cuadro anterior.	Interior. Celda de Irene. ETCÉTERA: vienes a inquietar un ángel, que a estas horas (no lo dudo) en su celda en oración estará [...] vv.1100-1103 Exterior. Terrero del convento. BRITALDO: Ya estamos en el terrero del convento [...] vv.1095-1096 ÁNGEL: Echar del terrero intento quien con lisonjero insulto profana el alto respeto de aquestos sagrados muros . vv.1177-1180	Segundo nivel: celda (Aparece en lo alto junto a una reja Irene en oración) Acot. v. 1086 Tablado del corral: terrero Música: (Sale[n] Britaldo, Etcétera y músicos) Acot. v. 1094 (Empiezan a tocar) Acot. v. 1138 (Cantan) Acot. v. 1142 IRENE: ¿Qué música es ésta, cielos v. 1149 Vestuario: ÁNGEL: Con este humano disfraz de parte de Dios acudo	E er m E su ay es B y R ár Ire B

			<p>vv. 1174-11</p> <p>Al inicio de la siguiente jornada, Banán ha referencia a esta noche Britaldo iba rebozado:</p> <p>Aquesto colige mi presunción, viendo anoche que entre sus rebozos tristes hacía en sonora silva a sus ricos ojos brindis. vv. 1237-12</p> <p>Utilería: espadas ETCÉTERA: ¡Oh, como de mala gana, acero mío, os desnudo! vv. 1196-11</p> <p><i>(Riñen y valos metiendo dent a cuchilladas)</i> Acot. v. 1198</p>
<p>Acción referida, sucede en un tiempo no representado, entre la Jornada I y la II. Banán le explica lo sucedido durante la noche anterior a Rosimunda. La acción de la segunda jornada se refiere a esta conversación.</p>			
<p style="text-align: center;">JORNADA II</p>			

<p>1 vv. 1230-1297</p>	<p>Mañana. Día siguiente.</p> <p>BANÁN: Aquesto colige mi presunción, viendo anoche que entre sus rebozos tristes hacia en sonora silva a sus ricos ojos brindis. vv. 1237-1241</p>	<p>Indeterminado. (Casa de Britaldo y Rosimunda / calle)¹⁵³</p> <p>(Sale[n] Rosimunda con manto y Banán) Acot. v. 1230</p>	<p>Tablado del corral. Vestuario:</p>
<p>2 vv. 1298-1679</p>	<p>Mañana, a continuación del anterior.</p> <p>IRENE: Desde que esta noche (¡cielos), vi que en acentos civiles a mi nombre aclamaciones lisonjeras se aperciben; vv.1302-1305</p> <p>ÁNGEL: Anoche al terrero vino v. 1406</p>	<p>Impreciso. (Jardín del convento).</p> <p>IRENE: Si al lugar de esta clausura [...] si en este retiro santo vv.1338-1342</p> <p>En el cuadro anterior, Rosimunda afirma que se dirige a ver a Irene:</p> <p>Tras mis escrúpulos voy; al convento voy a refiñrle vv. 1290-1291</p>	<p>Tablado del corral (Banán al paño) Acot. v. 1474</p> <p>Tramoya: (Baja un ángel) Acot. v. 136 (Vuela el ángel) Acot. v. 1441</p> <p>Efectos sonoros: Irene: ¿puede haber quien obligado de una persona tan humilde en aras de amor profano obsequios me sacrifique? (Dentro) Sí [...] Mas si esto es así, mi Dios, ¿será porque me castigue vuestra justicia, atendiendo lo que esta esposa delinque?</p>

¹⁵³ Ya que se explicita que Rosimunda va con manto, podríamos pensar que se encuentra en la calle o bien en el punto de salir.

			<p>(Dentro) No Irene: ¡Qué escucho! Otra voz vuelv mis dudas a decirme, si no es que soñando estoy; vv. 1346-13</p>
<p>3 vv. 1680-2071</p>	<p>Mañana. Tiempo continuo al anterior</p> <p>ETCÉTERA: Yo lo creo, que a ser gallo me temiera aquel león que anoche nos dio el asalto; vv. 1681-1683</p>	<p>Interior. Casa de Britaldo y Rosimunda.</p>	<p>Tablado. (Al paño Castinaldo y Rosimunda) Acot. v. 1859</p>
<p>4 vv. 2072-2175</p>	<p>Mañana. Tiempo continuo.</p>	<p>Lugar Impreciso del convento.</p>	<p>Tablado.</p>

Sucede un salto temporal indefinido, de varios días:
 “aquella noche que fuimos/ al convento [...]” (vv. 2327-2328)

5 vv. 2176-2743	Mañana.	Interior. Casa de Britaldo y Rosimunda. IRENE: La caridad, señor mío, me ha conocido obligada, sintiendo los males vuestros, a veros en vuestra casa vv. 2456-2459	Tablado. ¹⁵⁴	Etcéte Lucindo regalo Britaldo busqu pedirle Irene. regres
---------------------------	----------------	---	--------------------------------	---

¹⁵⁴ A pesar de la referencia a la posición elevada del espacio dramático, no hay elementos textuales que indiquen una división del espacio escénico con la típica división tablado-calle, segundo nivel-casa (normalmente, balcón o ventanilla). Irene está subiendo las escaleras de acceso a la sala, acción que queda fuera de la mirada del espectador. El personaje de la religiosa una vez ya ha entrado en el espacio que ocupa Britaldo, sin que haya una transición dramática. Además, en esta obra, se dejarán los niveles superiores como el propio del los personajes de proscenio.

		<p>ETCÉTERA: [...] que ya Irene te viene a ver [...] No es burla que ahora acaba de subir las escaleras vv. 2394-2398</p> <p>IRENE: Hasta aquí nadie me ha visto, y él es el que está en la sala; vv. 2418-2419</p>
--	--	---

Acción referida, que ocurre en un tiempo no representado, entre la jornada p
Pasa un año entre ambas jornadas. En este tiempo, Remigio, enamorado de Irene, se aparta de ella para no olvidarla (vv. 2901-2973). Por otra parte, Nabancia es sacudida por una epidemia de peste y su familia a huir a Scalabís, donde han permanecido un año (vv. 3180-3191).

Jornada II			
<p>1 vv. 2744-3155</p>	<p>Mañana.</p>	<p>Interior del convento en Nabancia.</p> <p>IRENE: ¿Mi maestro? REMIGIO: ¿Hija Irene? IRENE: ¿Cómo así os olvidastes</p>	<p>Tablado.</p>

		de verme aquestos días? vv. 2900-2902	
2 vv. 3156-3271	Mañana. Tiempo simultáneo.	Indeterminado. En Scalabís. Después que se retiraron para este noble país de Scalabís nuestros amos vv. 3180-3182	Tablado.
3 vv. 3272-3365	Mañana. Tiempo simultáneo.	Interior. Casa de Britaldo y Rosimunda en Scalabís. CASTINALDO: Ya, Rosimunda hermosa aquella tempestad tan rigurosa, que la prolija suerte trujo a Nabancia en el contagio [fuerte, siendo con tanta instancia bravo azote la peste de Nabancia, según me han avisado, (gracias s Dios) de todo se ha [acabado. vv. 3272-3279	Tablado.

<p>4 vv. 3366-3553</p>	<p>Mañana. Tiempo continuo.</p> <p>En el cuadro anterior: CASTINALDO: [...] y pues se espera que de Nabancia venga Banán para que fin la duda tenga; veamos si ha venido o si acaso Britaldo lo ha sabido. (vv. 3359-3363)</p> <p>La acción se retoma en este cuadro: CASTINALDO: Sabiedo de la venida de Banán, vengo a saber de Nabancia las noticias (vv. 3509-3511)</p>	<p>Interior. Casa de Britaldo y Rosimunda en Scalabís.</p> <p>(Estancia diferente a la del cuadro anterior).</p>	<p>Tablado.</p>
<p>5 vv.3554-3784</p>	<p>Mañana. Tiempo continuo.</p>	<p>Exterior. Orilla del río en Nabancia.</p> <p>Aquí cerca del convento, junto al río, [...] vv. 3598-3599</p>	<p>Tablado. <i>(Úntase junto al pa Acot. v. 3602</i></p> <p>Vestuario: pañuelo <i>(Vanse y sale Irene llorosa, aplicando un pañuelo a los ojos [.] v. 3554</i></p>

		<p>Efectos sonoros: <i>([...] habiendo dicho dentro muchas voces la copla siguiente.)</i> Échese de la clausura, porque no es justo que este con religiosas aquella que el honor llegó a perder vv. 3554-3555</p> <p>La escena de la muerte se produce dentro, fuera de la vista del espectador.</p> <p><i>(Vase huyendo. Banán traspasa la puerta de la casa de ella.)</i> BANÁN: Muere ingrata.</p> <p>(Dentro Irene) IRENE: Mi honor, señor, defendido aunque se pierda la vida, que no hay vida como él es. BANÁN: El honor ya le perdiste, y así perderás también la vida. IRENE: El alma, mi Dios, me doy que dado me habéis. BANÁN: Así acaba una liviana. (Sale con la espada ensangrentada.) vv. 3755-3756</p> <p>Utilería:</p>
--	--	---

			espada (Sale con la ensangrentada.) 3764
6 vv. 3785-3819	Mañana. Tiempo continuo.	Lugar indeterminado. Nabancia.	Tablado.
7 vv. 3820-4192	Mañana. Tiempo continuo.	Interior. Casa de Britaldo y Rosimunda en Scalabís, situada junto al río. BRITALDO: Aquí junto al claro Tajo [...] de placer en esta casa , que a sus olas siempre opuesta con noble exención rebate [...] puedes, Rosimunda bella, despidiéndote del río que a Scalabís hermosea , divertida entretenerte mientras no hacemos la vuelta para Nabancia. ROSIMUNDA: Te afirmo, señor, que el alma se alegra en todas las ocasiones que a mirar los ojos llegan aquesta apacible estancia ;	Tablado. (Llegue Etcétera al p Acot. v. 3883 Efectos sonoro (Voces dentro) Gran prodigio, gran CASTINALDO: ¿Pero qué voces so Voces: Al río, al Tajo. vv. 4 Apariencia y m (Entran por una p mientras que vuelv por la otra, se des medio del vestua forma de sepulcro, una parte, como unas como ondas d sobre el sepulcro difunta, con una sangre en el cuello

		vv. 3820-3838	<i>lados unos ángeles q cantarán lo siguiente.) Ac v. 4084</i> <i>(Acabando de repetir música primera copla de letra, corren las aguas, encubriendo el sepulcro, cierra el vestuario.) Acot. 4137</i>
--	--	---------------	--

4.4.7.- LA FIRMEZA EN EL AUSENCIA

Acción referida a lo largo de la obra, anterior a la historia representada. Armesinda queda huérfana siendo una niña. Por ello llega a palacio, como dama de compañía de don Juan. La pareja lleva seis años amándose en secreto, con honesto amor. Se ha celebrado un torneo para celebrar el décimo octavo cumpleaños del rey Filiberto. Don Juan descubrió que el rey pretendía a Armesinda. Al acercarse Filiberto a ella, solo obtiene el dinte de Filiberto le hace llegar una cinta azul –color de los celos– con un diamante.

JORNADA I			
CUADROS	TIEMPO DRAMÁTICO	ESPACIO DRAMÁTICO	ESPACIO ESCÉNICO-ESCENOGRÁFICO
1 vv. 1-376	Tarde. CARLOS: Pues ya el sol quita el freno de diamantes a Ecto, Flegón y Piroys, no te detengas, don Juan, que se acaba el día. 368-372	Interior. Palacio del rey Filiberto en Nápoles. ¹⁵⁵ CARLOS: Pésame de haber venido tarde en aquesta ocasión. JUAN: Y con muy justa razón, porque habéis, Carlos, perdido	Tablado. Vestuario: <i>(Salen D. Carlos, caballero, de camino, y D. Juan, su amigo, y Tristán, lacayo)</i> Acot. v. 1 Utilería: papel <i>(Vase, y sale Leonelo,</i>

¹⁵⁵ Felicidad González Santamera [2000: 63] especifica lo siguiente: “Parece la antecámara del salón de Leonelo con un mensaje del rey. En todo caso, es uno de esos lugares por donde pueden pasar sorpresas”.

		<p>una fiesta, la mejor que vio Nápoles famosa</p> <p style="text-align: right;">1-6</p> <p style="text-align: right;"><i>criado del rey, con un papel</i>) Acot. v. 148.</p> <p>recado de escribir bufete silla</p> <p style="text-align: center;"><i>(Sale Tristán con recado de escribir; llegue un bufete y silla) Acot. v. 209</i></p>		<p>para c amen Don escrib Carlos don J rey, c guerra conqu Juan que, vigile prom</p>
<p>2 vv. 377-536</p>	<p>Tarde. Acción inmediata a la anterior.</p>	<p>Interior. Palacio en Nápoles.</p>	<p>Tablado. Utilería: papel <i>(Vanse, y salen Armesinda, dama, y Leonor, criada, con un papel) Acot. v. 377</i></p>	<p>Armes carta Celida a Arm no le penas llegad rehúye que ha El re herma pasión Armes enviar Filiber abland</p>

<p>3 vv. 537-824</p>	<p>Noche. De las doce a las cuatro y media. Tiempo continuo.</p> <p><i>(Vanse y salen D. Juan y Tristán, de noche)</i> Acot. v. 537</p> <p>Las doce en punto dio agora v. 538</p> <p>JUAN: ¿Qué hora es?</p> <p>TRISTÁN: Las cuatro y media v. 821</p>	<p>Exterior. Terrero de palacio.</p> <p>Bien desocupado está el terrero de palacio vv. 547-548</p> <p><i>(Salen Armesinda y Leonor a la ventana.)</i> Acot. v. 551</p>	<p>Tablado.</p> <p>Segundo nivel.</p> <p>Vestuario: <i>(Vanse y salen D. Juan y Tristán, de noche)</i> Acot. v. 537</p> <p><i>(Quítase de la ventana Leonor, y salen el rey, D. Carlos y Leonelo, de noche; embózanse D. Juan y Tristán)</i> Acot. v. 685.</p>

Acción referida, sucede en un tiempo no representado entre la jornada primera.
Han pasado seis meses desde que don Juan se fue a la guerra. Durante este tiempo, Armesinda se casa con el rey (vv. 985-988).

JORNADA II

<p>1 vv. 825-1212</p>	<p>Mañana.</p>	<p>Interior. Palacio en Nápoles.</p> <p>Carlos: De sentimientos te deja, y quédate, porque voy a ver al rey, que me espera para salir de palacio, y es acompañarle fuerza. 1154-1158</p>	<p>Tablado. <i>(Vase por una puerta, y salen por la otra D. Juan y tres soldados)</i> Acot. v. 1213</p>	<p>El rey los c Armes ingeni conqu don J otra d Carlos diga creerá Juan. C amigo Finalm aprove compr Armes La d explica falta d Mome caballo que se la no mostr</p>
<p>2 vv. 1213-1392</p>	<p>Mañana. (Tiempo continuo)</p>	<p>Exterior. Campo de batalla, junto al río Garellano.</p>	<p>Tablado. <i>(Vase por una puerta, y salen por la otra D. Juan y</i></p>	<p>Don J haber france</p>

		<p>TRISTÁN: Que el rey de Francia ha llegado, y su arrogancia pasar quiere el Garellano. vv. 1386-1388</p>	<p>tres soldados) Acot. v. 1213</p> <p>Utilería: cartas (Sale <i>Tristán</i> con un pliego) Acot. v. 1305</p> <p>Estas cartas lo dirán 1307</p> <p>Efectos sonoros: (<i>Tocan una caja dentro</i>) Acot. v. 1377</p> <p>(<i>Entrase con ruido de cajas, y salen por el otro lado la infanta y Armesinda y Leonor</i>) Acot. v. 1393</p>
<p>3 vv. 1393-1612</p>	<p>Mañana. (Tiempo continuo)</p>	<p>Interior. Palacio.</p>	<p>Tablado. (<i>Entrase con ruido de cajas, y salen por el otro lado la infanta y Armesinda y Leonor</i>) Acot. v. 1393</p>
<p>Se produce un salto temporal de un año entre la jornada segunda y la tercera</p>			

JORNADA III

1 vv. 1613-1676	<p>Anochecer.</p> <p>El sol sus rayos inclina, escondiendo la luz pura vv. 1673-1674</p>	<p>Exterior. De camino a Nápoles.</p> <p>JUAN: Marchen todos con buen orden [...] TRISTÁN: ¡Ea, a caminar soldados! [...] JUAN: Si no son desdichas mías, dentro de dos o tres días en Nápoles he de entrar 1613-1628</p>	<p>Tablado. Utilería, vestuario y efectos sonoros:</p> <p><i>(Sale un alarde de soldados con caja y bandera, y detrás don Juan con su bastón y Tristán con jineta de capitán, a lo gracioso)</i> Acot. v. 1613</p>	<p>Don J batalla soldado dudando Armes las ca le ase</p>
2 vv. 1677-1731	<p>Noche. Tiempo continuo.</p>	<p>Interior. Palacio.</p>	<p>Tablado.</p> <p>Efcetos sonoros y utilería:</p> <p><i>(Tornen a tocar las cajas, y éntrense por una y salgan por la otra el rey, con una carta, y D. Carlos)</i> Acot. v. 1677</p>	<p>Filiberto Juan, su vi regres Carlos Armes muerte avisar malas</p>
3 vv. 1732-2433	<p>Noche. Tiempo continuo.</p>	<p>Interior. Palacio.</p>	<p>Tablado.</p> <p><i>(Vase Leonor. Sale D. Carlos al paño)</i> Acot. v. 1837</p>	<p>Armes olvido queda aprove</p>

			<p>Utilería:</p> <p>silla (Llega Leonor una silla) Acot. v. 1814</p> <p>retrato (Da al rey un retrato, y él lo mira atento) Acot. v. 2364</p> <p>Vestuario: (Levántase con el lienzo a los ojos) Acot. v. 2110</p> <p>(Tornen a tocar un clarín y salgan los más soldados que puedan, muy galanes, y Tristán; y detrás D. Juan con un bastón, muy bizarro, llegue al rey e hínquese de rodillas) Acot. v. 2140</p> <p>Efectos sonoros: (Suenan cajas, y sale Leonelo corriendo) Acot. v. 2134</p> <p>(Tornen a tocar un clarín [...]) Acot. v. 2140</p>
--	--	--	--

				retrato a don que d la m Filiber gratitu enam Tristán Leon
--	--	--	--	--

EL DESARROLLO DE LA ACCIÓN: LOS PERSONAJES

5.1.- LAS DAMAS: EL SEXO FUERTE EN LA FICCIÓN TEATRAL

“Los personajes se definen dramáticamente por su relación con los otros, no sólo en sus palabras”. Teniendo en cuenta esta afirmación de Ignacio Arellano [2002: 115], para el análisis de los personajes de las siete comedias de nuestro estudio no se ha tratado a cada una de las figuras de forma independiente, sino teniendo en cuenta la interacción entre ellas. De otra forma no podríamos llegar a entenderlas.

Antes de comenzar el análisis de los personajes principales de las comedias, debemos aclarar que “hablamos de los protagonistas en tanto que personajes principales de una obra, aquellos que están en el núcleo de la acción y de los conflictos.” [Pavis, 1998: 360]. Según esta definición, claramente podemos reconocer las figuras protagonistas de las obras teatrales, independientemente del número de sus intervenciones, pues no siempre el protagonismo viene dado por la cantidad de apariciones en escena o el tiempo que el personaje permanece sobre las tablas.

Al respecto, Cristina Santolaria [1998: 1483, n. 14] sumó el total de intervenciones de los principales personajes de *La traición*

en la amistad para demostrar la importancia de la colectividad femenina –con 299 intervenciones frente a las 151 de los personajes masculinos–, de entre la que destacaba el personaje de Marcia, la verdadera protagonista de la comedia que, con tan solo 72 intervenciones frente a las 78 de Liseo o las 94 de Fenisa, se erige la líder de un grupo de damas, convirtiéndose, así, en el motor de la acción teatral. Y si bien el número de intervenciones –que pueden estar conformadas por un verso o por decenas– no es indicativo para determinar el protagonismo de un personaje, hemos sumado el número de versos pronunciado por cada una de las principales figuras de las comedias de nuestro estudio para observar si existe cierta correspondencia.¹⁵⁶

¹⁵⁶ *Valor, agravio y mujer.*

Leonor: 928 vv. (J. I: 264 vv./ J. II: 370 vv./ J. III: 294 vv.)

Don Juan: 800 vv. (J. I: 216 vv./ J. II: 289 vv./ J. III: 295 vv.)

El conde Partinuplés.

Rosaura: 604 vv. (J. I: 279 vv./ J. II: 201 vv./ J. III: 124 vv.)

Partinuplés: 493 vv. (J. I: 116 vv./ J. II: 205 vv./ J. III: 172 vv.)

La traición en la amistad.

Fenisa: 479 vv. (J. I: 205 vv./ J. II: 122 vv./ J. III: 152 vv.)

Marcia: 338 vv. (J. I: 98 vv./ J. II: 124 vv./ J. III: 116 vv.)

Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen.

Felisardo: 719 vv. (J. I: 298 vv./ J. II: 243 vv./ J. III: 177 vv.)

Fadrique: 423 vv. (J. I: 82 vv./ J. II: 142 vv./ J. III: 199 vv.)

Violante: 313 vv. (J. I: 79 vv./ J. II: 115 vv./ J. III: 119 vv.)

María: 249 vv. (J. I: 39 vv./ J. II: 102 vv./ J. III: 108 vv.)

El muerto disimulado.

Jacinta: 687 vv. (J. I: 339 vv./ J. II: 108 vv./ J. III: 240 vv.)

Clarindo: 658 vv. (J. I: no interviene/ J. II: 339 vv./ J. III: 319 vv.)

A partir de este cómputo, podemos determinar que, por norma general, sí hay una relación directa entre la cantidad de versos que pronuncia un personaje a lo largo de la obra y su papel preeminente. Así ocurre en *Valor, agravio y mujer* –en la que Leonor es la protagonista–; *El conde Partinuplés* –donde, a pesar del título, no es el conde la figura relevante, sino la emperatriz Rosaura–;¹⁵⁷ *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen* –comedia coral, en la que el personaje más destacado es Felisardo– y *El muerto disimulado* –cuya protagonista es Jacinta–.

Incluso, en aquellas comedias que, a simple vista, por la suma total de versos, pueda parecernos que no se cumpla dicha relación, cuando nos detenemos en ellas observamos que la disminución del número de versos de su protagonista en comparación con otros personajes se debe a circunstancias concretas de la trama. Es el

La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén.

Britaldo:	927 vv. (J. I: 78 vv./ J. II: 332 vv./ J. III: 517 vv.)
Irene:	747 vv. (J. I: 170 vv./ J. II: 402 vv./ J. III: 175 vv.)
Remigio:	614 vv. (J. I: 48 vv./ J. II: 68 vv./ J. III: 498 vv.)

La firmeza en el ausencia.

Don Juan:	847 vv. (J. I: 462 vv./ J. II: 118 vv./ J. III: 267 vv.)
Armesinda:	761 vv. (J. I: 144 vv./ J. II: 328 vv./ J. III: 289 vv.)
Filiberto:	321 vv. (J. I: 65 vv./ J. II: 116 vv./ J. III: 140 vv.)

¹⁵⁷ Como afirma Lola Luna [1993a: 26]: “El Conde deja de ser el héroe o sujeto protagonista y cede esa función a Rosaura. Pero, desde el punto de vista del mito de Psiquis y Cupido intercalado en la novela, Partinuplés sustituye a Psiquis, por tanto Partinuplés es el héroe del mito porque tendrá que realizar hazañas (vencer en el torneo) para conseguir el objeto perdido (amor de Rosaura).”

caso de *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, donde, sin lugar a dudas, la figura principal es Irene, pues es una comedia sobre su vida; no obstante, Britaldo es quien pronuncia más versos – 927 frente a los 474 de Irene–. Pero, si fijamos nuestra atención en cada una de las jornadas, observamos que la cantidad de versos proferidos por la protagonista en las dos primeras es mayor en comparación con el resto. El número se reduce considerablemente en el tercer acto, pues, en él, primarán las acciones ejercidas por el resto de personajes –en especial por Britaldo, Remigio y Banán–, que derivarán en la muerte de Irene, hacia la mitad de la jornada, y en la apoteosis final.

Del mismo modo, en *La firmeza en el ausencia*, de Leonor de la Cueva, parece no existir correspondencia entre el protagonismo de Armesinda –la dama que se muestra firme durante la ausencia de su amado don Juan– y la cantidad de versos que pronuncia. Don Juan tiene un total de 847 versos y Armesinda, de 761. Pero, si tenemos en cuenta el número de versos pronunciados en cada una de las jornadas, observamos que don Juan tan solo supera a Armesinda en la primera. Este hecho también se debe –como en el caso anterior– a la trama, pues es en el primer acto donde tiene lugar el conflicto dramático, donde don Juan destaca sobre el resto de personajes por convertirse en la causa y el blanco de los celos del rey Filiberto; mientras que en las siguientes jornadas –ya con

don Juan alejado de la corte— la acción dramática se centra en cómo la dama soporta los continuos envites amorosos del monarca.

Así pues, *La traición en la amistad* es la única de las siete comedias en la que no existe esta relación entre el protagonismo de la figura principal —Marcia— y la cantidad de versos que profiere sobre las tablas, tanto en el cómputo final como en el correspondiente a cada uno de los actos. Y es que será la antagonista —Fenisa— quien pronuncie más versos a lo largo de la obra por ser la gran traidora de la comedia —el mismo título de la pieza hace referencia a ella—.

Por otra parte, en todas estas obras, los papeles femeninos adquieren una mayor relevancia frente a los masculinos, pues las damas —a excepción de Fenisa— representan una serie de valores y virtudes, siempre en clara oposición a los defectos que encarnarán las principales figuras masculinas. En este sentido, desde una perspectiva histórica, las doncellas —término para designar a las mujeres solteras— debían mostrar un comportamiento modélico basado en “la obediencia, la humildad, la modestia, la discreción, la vergüenza, el retraimiento, etc.” [Vigil, 1986: 18].¹⁵⁸ Para garantizar la virtud y salvaguardar la honra de las doncellas de cierta posición social —y con ello proteger el honor familiar—, lo adecuado era

¹⁵⁸ Para comprender la vida de las mujeres en el siglo XVI y XVII, resulta fundamental el citado trabajo de Mariló Vigil, en el que le dedica un capítulo a cada uno de los estados femeninos: “La doncella”, “La casada”, “La viuda” y “La monja”.

encerrarlas en casa, tal y como recomendaban los moralistas de la época. Pero, el teatro, a pesar de ser “espejo de costumbres”, no refleja exactamente esta realidad, sino todo lo contrario, y más aún las comedias de enredo o de capa y espada del teatro áureo, donde

La misma mecanización extrema de ciertos recursos (llegada imprevista del padre o hermano que sorprende a los amantes, el esconderse el galán, el trueque de nombres e identidades, los apartes, la confusión por los mantos en las tapadas, los disfraces varoniles, etc.) supone una convencionalización inverosímilmente exagerada [Arellano, 1999: 52].

En otras palabras, la ficción teatral debía buscar la sorpresa del público, lo que se conseguía a través de intrigas protagonizadas por personajes que trasgredían las normas sociales, impensables en la vida real o, en todo caso, poco frecuentes.¹⁵⁹ Lope, en su *Arte nuevo*, trata sobre esta cuestión cuando aconseja que el poeta: “Engañe siempre el gusto, y donde vea/ que se deja entender alguna

¹⁵⁹ Tampoco debemos creer que todas las mujeres seguían estas normas de conducta o que todas eran enclaustradas en sus hogares o en conventos. Ni todas eran santas, ni estaban tan encerradas. Como afirma Mariló Vigil [1986, 31]: “Es indudable que el conjunto de libertades que correspondían a cada una en su vida cotidiana dependía: de la clase social (desde este punto de vista las peores situadas eran las mujeres de clase media) y del hábitat (desde esta perspectiva las zonas menos favorables eran las villas y ciudades pequeñas).” Asimismo, tenemos constancia histórica de la vida extraordinaria de ciertas mujeres. Es el caso de Catalina de Erauso, la llamada “monja alférez”, que corrió diversas aventuras tanto en España como en Las Américas haciéndose pasar por un hombre, tal y como se recoge en su biografía: Erauso, 2002.

cosa,/ dé muy lejos de aquello que promete” (vv. 302-304). Por tanto, para crear asombro, las comedias solían presentar damas que, para nada, cumplían con los modelos de conducta establecidos en la época. Ahora bien, cabe preguntarse cómo las dramaturgas presentan a sus protagonistas, si, por el hecho de ser mujeres, de algún modo hacen que sus damas se comporten de forma diferente a las ideadas por sus contemporáneos varones o si, por el contrario, siguen su ejemplo.

A pesar de que las siete comedias de nuestro estudio pertenecen a géneros dramáticos diferentes, todas ellas comparten el hecho de que sus protagonistas se convierten ante los ojos del espectador en damas ejemplares. Sin embargo, su comportamiento ante las dificultades será muy diferente. En este sentido, podemos clasificarlas en dos grupos: 1).- Damas varoniles,¹⁶⁰ caracterizadas por su fortaleza y su actitud combativa y racional: Leonor (*Valor, agravio y mujer*), Rosaura (*El conde Partinuplés*) y Marcia (*La traición en la amistad*); 2).- Mujeres pasivas, víctimas de pasiones ajenas, pero virtuosas, ya que se muestran inamovibles en sus convicciones: María (*Dicha y desdicha del juego y devoción de la*

¹⁶⁰ “For by *mujer varonil* is meant here the woman who in any significant way from the feminine norm of the sixteenth and seventeenth centuries. She can take the form of the *mujer esquiva* who shuns love and marriage, the learned woman, the career woman, the female bandit, the female leader and warrior, the usurper of man’s social role, the woman who wears masculine dress or the woman who indulges in masculine pursuits.” [Mckendrick, 1974: IX].

Virgen), Jacinta (*El muerto disimulado*), Irene (*La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*) y Armesinda (*La firmeza en el ausencia*).

5.1.1.- COMBATIVAS Y RACIONALES

Valor, agravio y mujer, *El conde Partinuplés* y *La traición en la amistad* comparten un mismo tipo de protagonista, fuerte, combativa y racional. En ocasiones, estas damas pueden dejarse llevar por sus pasiones –especialmente al inicio de las comedias, pues los conflictos dramáticos proceden de actos o actitudes pasionales (amor, celos, venganza...), pero rápidamente se harán con el control de la situación cuando decidan enfrentarse ellas mismas – solas o bien ayudadas por alguna amiga– a sus problemas desde una postura racional, con lo que conseguirán vencer las dificultades y obtener aquello que se habían propuesto.¹⁶¹

En un inicio, estas damas tracistas nos pueden resultar similares a las de otras comedias escritas por dramaturgos. Pero, si

¹⁶¹ Según manifiesta Aristóteles en su *Ética Nicomáquea* [1985: 292 y 293]: “La continencia y la resistencia se tienen por buenas y laudables, mientras que la incontinencia y la blandura por malas y censurables; también se admite que una misma persona pueda ser a la vez continente y dispuesta a atenerse a su razón, o, por el contrario, incontinente y dispuesta a apartarse de ella. El incontinente sabe que obra mal movido por la pasión, y el continente, sabiendo que las pasiones son malas, no las sigue a causa de la razón”. Esta oposición razón-pasión es la que se nos muestra de forma muy marcada en las comedias de Caro y Zayas.

nos detenemos en el análisis de sus palabras y sus acciones, observaremos en ellas importantes diferencias.

5.1.1.1.- PRIMERAS DECISIONES

5.1.1.1.1.- LEONOR: LA METAMORFOSIS DE UNA MUJER AGRAVIADA

En *Valor, agravio y mujer*, Leonor, en un inicio, se nos presenta como la típica dama burlada que toma el disfraz varonil para ir en busca del traidor que la deshonoró. Nada nuevo si tenemos en cuenta la multitud de comedias áureas que presentan este recurso.¹⁶² No obstante, en este caso nos encontramos, en palabras

¹⁶² El recurso del disfraz masculino procede de la comedia erudita italiana. El primer dramaturgo español en utilizarlo fue Lope de Rueda en *Los engaños* (ca. 1538), obra inspirada en la obra anónima *Gl'Ingannati*, nacida en la Academia de los "Intronati" de Siena [Arróniz, 1969: 73-89]. Lope de Vega, en su *Arte Nuevo de hacer comedias* dice al respecto de los disfraces varoniles en las damas: "y si mudaren traje, sea de modo/ que pueda perdonarse, porque suele/ el disfraz varonil agrandar mucho" (vv. 280-83). Son muchas las comedias áureas que poseen por argumento la historia de una joven que, tras ser engañada, se disfraza de hombre para ir en busca de su ofensor, a pesar de las múltiples críticas y prohibiciones que recibió el recurso del disfraz varonil a lo largo del siglo XVII, recogidas por Emilio Cotarelo y Mori en su *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro* [1904]. Como dato significativo, Homero Arjona [1937] examinó cuatrocientas obras de Lope de Vega, hallando de entre ellas un total de ciento trece donde se emplea el disfraz varonil. Véanse los listados de comedias protagonizadas por mujeres con disfraz varonil recogidos por José Homero Arjona a lo largo del citado estudio, así como el libro de Carmen Bravo Villasante, 1976. Por otra parte, diferentes estudios han contrastado el personaje de Leonor con el de Rosaura de *La vida es sueño*, es el caso del de Ordóñez [1985], donde la autora tan solo dedica unos breves apuntes al respecto, y el artículo de Beatriz Cortez [1998], centrado exclusivamente en esta cuestión. Un estudio interesante,

de Lola Luna, con “una adaptación en forma de parodia dramática de un *Don Juan* engañado y burlado por una de sus seducidas amantes” [Luna, 1993b: 17]. Son continuas las referencias y paralelismos con la comedia tirsiana que van desde aspectos generales como el nombre compartido del burlador o el hecho de que la protagonista ideada por Caro, Leonor, sea una dama sevillana, hasta cuestiones menos obvias, pequeños guiños que la

este último, a pesar de que no comparto completamente su tesis de partida cuando la autora afirma que “es importante subrayar el papel fundamental que el travestismo desempeña en el cuestionamiento de la construcción binaria del género que el patriarcado intenta perpetuar. Este cuestionamiento se debe a que el travestismo permite la experimentación con diversidad de roles e identidades que no tienen cabida en el modelo patriarcal” [Cortez, 1998: 383]; pues, si bien es cierto que el disfraz, como recurso dramático, le permite al dramaturgo crear situaciones sorprendentes, alejadas de la realidad social de los espectadores, no creemos que todo personaje travestido –ya sea ideado por un autor o por una autora–, por el simple hecho de adoptar un disfraz, lleve al público del siglo XVII a cuestionarse la imposición social binaria del género. Al respecto, compartimos la postura conciliadora que adopta Lola Luna al cuestionarse tanto las extremas lecturas sobre la función político-social del teatro aurisecular como aquellas que únicamente lo conciben como pura comunicación literaria. Según las primeras, afirma que “parece difícil que [el teatro áureo] este instrumento de acción sobre las masas pueda transmitir abiertamente modelos y valores ideológicos en ruptura con los establecidos, aunque pueda expresar contradicciones y rebeldías.”; mientras que, de las segundas, sostiene que olvidan “que las comedias eran representadas por compañías entre las que se hallaban actrices y «autoras» (directoras de compañía), en espectáculos dirigidos a un público integrado por un gran número de mujeres. Como obra dramática se incluye en un circuito de producción, transmisión y representación, y participa por tanto de varias ideologías, entre las que se encuentran las de los diversos públicos de la audiencia teatral.” [Luna, 1993b: 26-27].

Si nos detenemos en este parlamento, observamos que Leonor asegura que solo tiene dos salidas: morir o terminar la empresa que ha comenzado. Pero, ¿cuál es exactamente esa empresa? No puede ser otra que conseguir que don Juan le cumpla la palabra dada. Ahora bien, si no lo consiguiera, está dispuesta a vengarse de él, convirtiéndose, así, en una “mujer varonil” al estilo de las Amazonas, como la guerrera Camila de la *Eneida*.

Como ella misma ha mencionado, la pasión es la que la llevó a la deshonra, mientras que ahora será la razón y la recuperación del honor lo que regirán sus actos. Para ello, Leonor deberá convertirse en Leonardo, transformación que no solo se limitará a su apariencia exterior, pues también adquirirá un arrojo impropio de su naturaleza, con lo que ya se manifiesta que la mutación en una mujer varonil ha comenzado:

RIBETE: Oyéndote estoy,
y ¡por Cristo! Que he pensado
que el nuevo traje te ha dado
alientos.

LEONOR: Yo, ¿soy quien soy?
engañaste si imaginas,
Ribete, que soy mujer;
mi agravio mudó mi ser.

(vv. 504-510)

Además, cuando a continuación el criado le pregunte: “¿matarasle?” (v. 517), Leonor, muy firme, exclamará: “Mataré/ ¡Vive Dios!” (vv. 517-518). Esta masculinización de su carácter se debe, en parte, a la falta de una figura de autoridad que vele por su honor,¹⁶⁴ hecho que la obliga a tomar las riendas de la situación. Leonor es una dama huérfana de padres, curiosamente, como la mayoría de las protagonistas de las siete comedias que estudiamos –todas desamparadas de padre y madre, a excepción de Jacinta de *El muerto disimulado*–. La única familia de Leonor es una hermana, a la que deja en Sevilla por ir tras don Juan (vv. 488-490),¹⁶⁵ y un

¹⁶⁴ Son figuras de autoridad “la persona del padre del esposo y del hermano” cuya “misión dramática es la de salvaguardar el orden ético-social, al nivel de la familia, como el rey y el poderoso, al nivel de la «polis»” [Ruiz Ramón, 2000: 138].

¹⁶⁵ Lo sabemos por la explicación que Leonor le da a su criado:

Fingí en el más recoleto
monasterio mi retiro,
y sólo a ocultarme aspiro
de mis deudos; en efecto,
no tengo quien me visite
si no es mi hermana, y está
del caso avisada ya
para que me solicite
y vaya a ver con engaño,
de suerte que, aunque terrible
mi locura, es imposible
que se averigüe su engaño.

(vv. 484-495)

Dado que las damas del siglo XVII solo tenían dos destinos socialmente aceptados: el matrimonio o el convento, algunas de nuestras protagonistas emplean la falsa excusa de entrar en un convento cuando quieren ocultar a sus allegados su verdadero paradero. Así ocurre en este caso, como en *Dicha y desdicha del juego...*, cuando Violante huya de su casa para ir a la de su amado y le pida a su criada que “[...] y tú responde/ de mi padre a la pregunta/ que me metí

hermano –don Fernando– que abandonó la casa familiar cuando ella tenía tan solo seis años:

LEONOR: Hemos menester,
para no perderlo todo,
buscar, Ribete, a mi hermano.

RIBETE: ¿Y si te conoce?

LEONOR: No
puede ser, que me dejó
de seis años, y está llano
que no se puede acordar
de mi rostro; y si privanza
tengo con él, mi venganza
mi valor ha de lograr.

(vv. 546-555)

A través de esta intervención, ya se nos va dibujando la capacidad urdidora de Leonor, pues observamos que su intención no es hallar a su hermano para que él interceda por su honor. Tan solo desea

en un convento” (vv. 2720-2723). De forma parecida, Laura, de *La traición en la amistad*, también lo emplea para engañar a Liseo haciéndole creer, por medio de una carta, que, cansada de sus desdenes, ha tomado los hábitos (vv. 1059-1064). Para este último caso, véase la nota 142 de este estudio. Incluso, el gracioso Papagayo, para encubrirle al supuesto fantasma de Clarindo que su hermana se hallaba en la corte lisboeta disfrazada de hombre para vengar su muerte, le dirá: “Tu hermana se metió fraile/ [...] Monja, decir quiero” (vv. 1302-1303), lapsus relacionado con la identidad masculina que ha adquirido la dama. Por otra parte, algunas de nuestras protagonistas desearán tomar los hábitos ante la imposibilidad de casarse con el caballero al que aman. Así ocurre con Jacinta de *El muerto disimulado* (vv. 82-96) y Armesinda de *La firmeza en el ausencia* (vv. 2084-2087), pues ambas creen que sus respectivos “esposos” han muerto.

que le conceda “privanza”, es decir, amparo, para que sea ella misma quien consiga la venganza.

El plan que seguirá Leonor está bien calculado, pues ya tenía preparada una carta de su puño y letra con la que le solicita a su hermano que dé amparo al caballero portador del papel. Asimismo, Leonor-Leonardo le explicará a don Fernando cuál es su historia, haciéndole creer que es sobrino de su tío, quien le ha ayudado a escapar de la ira de un marqués que pretendía en amores a su dama y que, celoso y ofendido por Leonardo, quería vengarse vilmente. Para probar sus palabras, Leonor-Leonardo le entregará a don Fernando una sortija de su prima Victoria.

Con disfraz, papel, invención y anillo, Leonor tenía preparado todo lo necesario para que su hermano, sin reconocerla, le ofreciera su amistad como a un igual, como a un caballero –“Don Leonardo/ mi hermano sois” (vv.749-750), le dirá—. Sus actos han sido, por tanto, fríamente calculados. No obstante, su seguridad comenzará a tambalearse cuando don Fernando pronuncie el nombre de su burlador, don Juan de Córdoba, y le explique que este se encuentra en palacio y que ama a la condesa Estela, al tiempo que aborrece “a una dama de Sevilla/ a quien gozó con cautela” (vv. 767-768). Los apartes de Leonor nos revelan su nerviosismo: “¡Qué escucho!” (v. 762), “¡Animo, altiva esperanza!” (v. 774) “¡Ah, cruel!” (v. 781). Con todo, Leonor sacará fuerzas y continuará interpretando su papel de

caballero al afirmar que “Los hombres no tienen culpa/ tal vez...” (vv. 775-776), intervención que será interrumpida por don Fernando. La pesadumbre de Leonor irá *in crescendo* a medida que su hermano le vaya proporcionando información acerca de don Juan. Su turbación será máxima cuando escuche que la condesa le corresponde, pues “con semblante agradecido/ se muestra afable y cortés” (vv. 783-784), a lo que Leonor proferirá un nuevo aparte: “Muerta estoy” (v. 791).

En la siguiente escena, a través de Ribete sabremos que Leonor ha quedado completamente desconcertada, tan airada y, como intuye el criado, inmersa en su venganza, que ni tan siquiera atiende a su llamada:

Malos van
los títeres. ¿A quién digo?
¡Hola, hao! de allende el mar
volvámonos a embarcar,
pues ya lo está aquel amigo.
Centellas, furias, enojos,
viboreznos, basiliscos,
iras, promontorios, riscos
está echando por los ojos.
Si en los primeros ensayos
hay arrobos, hay desvelos,
hay furores, rabias, celos,
relámpagos, truenos, rayos,
¿qué será después? Ahora
está pensando, a mi ver,

los estragos que ha de hacer
sobre el reto de Zamora.
¡Ah, señora! ¿Con quién hablo?
(vv. 795-812)

Tras esta descripción anímica de Leonor –clara indicación interpretativa para la actriz–, la dama no puede reprimir su cólera y le propina un pescozón al criado. Después de este acto pasional que subraya la total pérdida de control de la dama, esta quedará sola en el escenario, donde pronunciará un monólogo con el que extrema su empeño vengativo contra don Juan:

Mi fe, que las altas nubes
pasó y llegó a las estrellas,
¿es posible que la injurie
don Juan? ¡Venganza, venganza,
cielos! El mundo murmure,
que ha de ver en mi valor,
a pesar de las comunes
opiniones, la más nueva
historia, la más ilustre
resolución que vio el orbe.
Y, ¡juro por los azules
velos del cielo y por cuentas
en ellos se miran luces,
que he de morir o vencer,
sin que me den pesadumbre
iras, olvidos, desprecios,
desdenes, ingraticudes,
aborrecimientos, odios!
(vv. 861-878)

En este punto, Leonor ha abandonado aquel objetivo inicial: conseguir que don Juan la reconozca como esposa, pues su ánimo se acaba de transformar por el propio del de una nueva Amazona o Camila –tal y como nos había anticipado–. Ahora, su único propósito será limpiar su honor con la sangre de don Juan, para lo que tomará de nuevo el camino de la razón y el autocontrol –como se infiere de su juramento–, del que no volverá a alejarse en toda la obra. De este modo se cierra la primera jornada de la comedia.

Dejemos momentáneamente a Leonor para comenzar a trazar la caracterización de otra dama racional ideada por Ana Caro: Rosaura, emperatriz de Constantinopla y protagonista de *El conde Partinuplés*.

5.1.1.1.2.- ROSAURA: DE DAMA ESQUIVA A “HUMILDE MARIPOSA” DEL AMOR

Teniendo en cuenta que la única responsabilidad de una reina era traer herederos al mundo con los que perpetuar el linaje dinástico y que, por tanto, era fundamental que guardara castidad prematrimonial y fidelidad conyugal, nos sorprende que Caro escoja una historia que gira en torno a cómo una emperatriz mantiene relaciones sexuales ilícitas; pero más sorprendente todavía es que no se nos presente como una dama de comportamiento inmoral o

indecoroso, impropio de su condición.¹⁶⁶ Y esto es así porque el uso de la razón siempre justificará los medios empleados por las protagonistas de Ana Caro, por muy deshonestos que sean. Lo vemos en Rosaura y Lisbella, dos mujeres que anteponen su deber público a sus sentimientos.

Sirviéndose del argumento primigenio, Caro escribe una comedia de gran elaboración escenográfica, –de apariencias y tramoya–, que le permitió recrear sobre las tablas el ambiente mágico que ya aparecía en la novela de caballerías. Y, precisamente, por tratarse de la dramatización de una historia cabalresca y por la inclusión de efectos visuales, a esta pieza teatral se la ha llegado a considerar poco o nada interesante por su falta de originalidad y –en opinión de algunos estudiosos– porque la dramaturga se limita a ceñirse a las normas establecidas, sin transmitir ninguna idea o crítica en pro de las mujeres.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Se emplea el concepto de “decoro” en su significado de ‘conformidad entre el comportamiento de los personajes y sus respectivas condiciones sociales’ [DRAE]. Juan de Valdés, en su *Diálogo de la lengua*, lo define de la siguiente forma: “Quando queremos decir que uno se gobierna en su manera de bivar conforme al estado y condición que tiene, dezimos que «guarda el decoro»; es propio este vocablo de los representantes de las comedias, los quales estonces se dezía que guardavan bien el decoro, quando guardavan lo que convenía a las personas que representavan” [Valdés, 1998: 220]. Para un breve recorrido histórico-literario de la definición de “decoro”, véase Navarro, 2009a: 133-135.

¹⁶⁷ “Neither magic nor the realm of the fantastic has been portrayed as adequate to overcome the prohibitions to female social autonomy or freedom from male-identified status within the dramatic conventions accessible to Caro [...] In Caro’s

No obstante, si bien es cierto que Ana Caro sigue con bastante fidelidad la historia inicial, también modifica e introduce nuevas situaciones. Es en estas donde se encuentra la clave para descifrar la idea de fondo que se oculta en la comedia.¹⁶⁸ Concretamente, debemos fijarnos en tres momentos decisivos de la historia, los correspondientes a la obligación de la emperatriz a contraer matrimonio, la elección del futuro marido, y la resolución final de la obra.

dramatization of these familiar story elements and corresponding theater conventions, there is no revolutionary vision enacted.” [Soufas, 1999: 102-103]; “The play is extremely bad and is interesting only in that it reveals to what extent even women of literary pretensions like Doña Ana were conditioned by the general attitude of the age to love and women. Her heroine, Rosaura, is esquivia not out of vanity or pride – that would be capitulation indeed – but because of a prophecy that she will be deceived and eventually murdered by a man, a mere variation on the usual inability to conceive of female esquivéz’s having any spontaneous origins.” [McKendrick, 1974: 172]; “Es una comedia en la que lo importante no es el conflicto, ni los personajes, ni la coherencia de la acción, sino el impacto visual que proporciona la elaboración escenográfica [...] Por eso, a nivel general, desde la perspectiva que nos ocupa, esta obra presenta menos interés que el resto de las comedia [escritas por mujeres]. La acción y los personajes están poco desarrollados y el alejamiento de la realidad, tópico del género impiden que se planteen cuestiones que afloran en las otras obras. Pero, además, la autora tampoco manifiesta interés por abordar ningún tipo de conflicto que tenga que ver con el debate sobre la mujer o sobre la escritura femenina, cosa que podría haber hecho a pesar de las limitaciones.” [Ferrer, 1995: 91-108].

¹⁶⁸ Fundamental el estudio de Whitenack, quien ya se percató de la importancia de las invenciones insertadas en la comedia: “I contend that all of the changes are closely related to Caro’s ideological purposes, or at least to her sympathies” [Whitenack, 1999: 60]. Sin embargo, no creo que la obra sea “a denunciation of male perfidy” [71].

Asimismo, aunque para un lector de hoy en día pueda resultar difícil advertir su intención, debemos tener en cuenta que para el público de la época no sería así. Pues, desde el año 1497 hasta el 1643, se publicaron en España más de diez ediciones de la novela de *El conde Partinuplés*,¹⁶⁹ por lo que la historia caballerisca sería bastante conocida –tal y como lo demuestran, por ejemplo, las referencias que sobre ella encontramos en algunas obras de Tirso, como en *Amar por señas*, *Don Gil de las calzas verdes* o en *La huerta de Juan Fernández*–.¹⁷⁰ Por ello, es de suponer que parte de los lectores-espectadores de la obra de Ana Caro –al menos sus colegas y los cultos–, advertirían rápidamente las subversiones

¹⁶⁹ Para las ediciones castellanas y catalanas de *El conde Partinuplés*, véase Buchanan, 1906. Además de las mencionadas por Buchanan, R.T. Smith, en *Partinuples de Bles*, Dissertation, University of California, Berkeley, 1977, menciona una edición sevillana anterior, de 1497 [Luna, 1993a: 28, n. 68].

¹⁷⁰ En *Amar por señas*, el criado Montoya le dice a su señor don Gabriel: “Si te encanta/ qualche princesa o infanta, llámate Partinuplés” (1779 a). En *Don Gil de las calzas verdes*, el gracioso Caramanchel dice en un aparte: “Don Gil es, aunque lo diga/ el Conde Partinuplés” (vv. 2737-2738), refiriéndose a la confusión que le produce la semejanza física entre doña Elvira y don Gil, como fruto de un encantamiento. En *La huerta de Juan Fernández*, el personaje de Tomasa le preguntará a doña Petronila: “Téngase. ¿Nunca ha leído/ del conde Partinuplés,/ cuando estaba de amor preso...?” (vv. 552-554), tras lo cual le explicará la historia de los amores encubiertos y encantados del caballero francés con la infanta. También encontramos referencias en *Los Cigarrales de Toledo* [1996: 484]; y en la comedia *La Reina de los Reyes* de Hipólito de Vergara, anteriormente atribuida a Tirso. En esta última, encontramos que el criado Paja se define como: “Sin escudo vn escudero/ y vn peón más cauallero/ que el conde Partinuplés” (vv. 775-777). Para estas y otras referencias en comedias tirsianas, véase Tirso, 1982: 99.

introducidas en la obra y, sin problemas, se percatarían del papel esencial conferido a las mujeres y de cómo se relega al héroe a ser una comparsa de estas. Por tanto, también comprenderían fácilmente la idea de fondo que la dramaturga deseaba transmitir.

Adentrándonos ya en el análisis de la obra de Ana Caro, en primer lugar, observamos que tanto en la novela como en la comedia, el personaje de la emperatriz de Constantinopla se caracteriza por su fortaleza y por la capacidad de valerse por sí misma para defender a su imperio. No obstante, mientras Melior – nombre de la emperatriz en la novela– posee poderes mágicos con los que controla a sus vasallos: “Y la emperatriz su señora sabía muchas artes, que ninguno no le podía fazer traición que ella no lo sopiesse”,¹⁷¹ Ana Caro hace que la fuerza de Rosaura proceda de su carácter, pues nos presenta a una mujer valiente y preparada para defender sus tierras, como el propio personaje manifiesta:

¿Hay acaso en nuestras costas
enemigos?, ¿han venido
de Persia bárbaras tropas
a perturbar nuestra paz,
envidiosas de mis glorias?
Decidme qué es, porque yo,
atrevida y fervorosa,
con vosotros, imitando
las ilustres Amazonas,

¹⁷¹ *Libro del conde Partinuplés*, 1995: 319. Citaré siempre por esta edición.

saldré a defender valiente,
de estos Reinos la corona
y aun ofreceré la vida
con resolución heroica,
porque vosotros gocéis
la parte que en ésa os toca,
pacíficos y contentos.

(vv. 24-39)

A través de este parlamento se nos presenta a una Rosaura valiente y, como bien ha observado Juan Pablo Gil-Oslé, por medio de la mirada de Arcenio y Emilio –sus vasallos–, también conoceremos que la emperatriz es “cuerda” y “hermosa” (v. 45). Estas tres características –valentía, cordura y hermosura– se corresponden con la armonización de las tres vías –*triplex vita*– para alcanzar la felicidad: *potentia*, *sapientia*, *voluptas*, que Marsilio Ficino recomendó a Lorenzo Médici. “En este sentido, Rosaura es la encarnación de un ideal y se puede considerar la posibilidad de que ella misma funcione como un «espejo» político dentro de la obra.” [Gil-Oslé, 2009: 112]. Aun así, se verá obligada a desposarse por la exigencia de los nobles que la rodean y del título que acaba de obtener tras la muerte del padre y emperador –Rosaura es también, como Leonor, una dama libre del amparo masculino–.

En la novela, ante esta situación, los vasallos igualmente deciden casar a Melior con un caballero acorde a su persona, pues reconocen en ella su gran valía como emperatriz:

Y ello ovieron gran plazer, pues que ella se había aventurado a poner recaudo en su tierra [...] Y dixeron, pues que ella era muger para guardar su tierra, que le adereçassen su marido qual le perteneciesse” [320].

Pero Ana Caro decide endurecer la actitud de los súbditos que rodean a la protagonista de su comedia, haciendo que, nada más comenzar la obra, aparezcan conspirando en su contra:

ARCENIO: Sucesor pide el Imperio,
 dénosle luego, que importa.

EMILIO: Caballeros, reportad
 el furor que os apasiona.

CLAUSO: Cásese o pierda estos Reinos.

EMILIO: Esperad; razón os sobra.

ARCENIO: Pues si nos sobra razón,
 cásese, o luego deponga
 el Reino en quien nos gobierne.

EMILIO: Rosaura es vuestra Señora
 natural.

ARCENIO: Nadie lo niega

(vv. 1-11)

De la anterior cita se extrae que, a pesar de ostentar un título y cargo legítimo, y de ser un modelo político, Rosaura no puede gobernar su imperio por el simple hecho de ser mujer, de ahí la urgente necesidad de ser desposada con quien sí pueda hacerlo. Así lo expresa Emilio:

Cásate pues, que no es justo,
 que dejes pasar la aurora
 de tu edad tierna, aguardando
 a que de tu sol se ponga.
 Esta es inviolable ley,
 y en tus años tan costosa
 que han de ejecutarla. Dicen
 que habías de ver tu corona
 dividida en varios bandos,
 y arriesgada tu persona.

(vv. 71-80)

De este modo, Caro introduce y desarrolla el problema de la sucesión, inexistente en la novela.¹⁷²

A continuación encontramos la incorporación de otra novedad respecto al argumento original: Rosaura es una dama esquivada. Al respecto, Dougherty [1997: 90] afirma que para el patriarcado – excluyendo la vocación religiosa– solo existían dos motivos por los que una mujer no deseaba casarse: la vanidad o el orgullo. Estos son los defectos morales que solemos percibir en las damas esquivadas de las comedias de autoría masculina. No obstante, Ana Caro hace que su protagonista posea una causa legítima para resistirse al matrimonio: la preocupación por su vida y por su

¹⁷² El matrimonio de Melior no resulta ser una condición indispensable para que ejerza como emperatriz. Su soltería no supone ningún problema, sino que, de una forma natural, sus consejeros desean casarla con alguien conforme a su posición y valía. Además, Melior no se opone a esta decisión, sino que la acepta de buen grado.

imperio. Su negación a enamorarse no procede de su condición, sino de la existencia de un funesto hado [Armas, 1976: 176-177].

Tras su nacimiento, su padre, el emperador Aureliano, consultó a diferentes astrólogos cuál sería el destino de su hija, y todos le auspiciaron la traición de un hombre que actuaría bajo palabra de matrimonio, cuyos actos pondrían en riesgo la corona y su vida si ella no lograba evitarlo por medio del ingenio (vv. 125-186). Con ello, la dramaturga enfatiza las buenas cualidades que posee Rosaura como emperatriz, ya que durante años se ha sacrificado en secreto por su imperio: “y así, por no perderos y perderme/ no he querido, vasallos, resolverme/ jamás a elegir dueño” (vv. 189-191); actitud que volverá a manifestar cuando no le quede más remedio que aceptar su deber de desposarse:

Mas ya que me ponéis en este empeño,
sea o no sea justo,
a daros Rey me ajusto.

[...]

pues es fuerza rendirme
a yugo de Himeneo
que temo y que deseo,
por solo asegurar vuestro cuidado.

(vv. 192-213)

Rosaura acepta, pero también cuestiona la imposición del matrimonio –“sea o no sea justo”, les dice–. Y, más adelante, la

veremos lamentarse ante su prima Aldora por la pérdida de autoridad que le supondrá el casarse:

¿qué gusto puedo tener
cuando, ¡ay Dios!, me considero
esclava siendo Señora,
y vasalla siendo dueño?

(vv. 285-288)

Como afirma Dougherty [1997: 93]: “If these are the musings of a queen, one can imagine the situation of women of lesser stature”. Y es que la dominación del hombre sobre la mujer en todos los aspectos de la vida del XVII, en especial en el matrimonio, no es nada nuevo. Las ideas del patriarcado que condenaba a la mujer a la sumisión del hombre ya se encuentran en Huarte de San Juan, Luis Vives, Fray Luis de León, y Juan de la Cerda, entre otros. Este último, en su *Vida política de todos los estados de mugeres...* escribe sobre la obediencia que la esposa le debe al marido, una obediencia que debe ser superior a la que una esclava le debe a su amo.¹⁷³ Obligación, esta, que también atañía a las damas de la nobleza:

¹⁷³ “Y aun quiero dezir, que la muger se deue dar mas obediente a su marido, que si fuera esclaua comprada con dinero: pues se vee comprada con la continua compañía de la vida, y con la generacion de sus hijos, y sobre tales cosas no se puede poner delante otras de mas peso.” [Cerda, 1599: 326 r.].

No es justo que la muger por ser noble, piense que esta fuera de las obligaciones, en que se sometio a su marido, por el Sacramento del Matrimonio: antes su nobleza se señala mas, quando mejor sirue, ama, y contenta a su marido. Y quien abra en el mundo que loe a la muger que so color de noble, se desdeña de seruir y contentar a su marido, y aunque el no lo fuesse [Cerdea, 1599: 324 v.-325 r.].

En cuanto al momento de la elección, en la novela, los reyes dejan que sea Melior quien escoja a su marido –aunque le imponen un plazo de dos años para ello–, de este modo esquivan la enorme responsabilidad de elegir adecuadamente:

Acordaron en esto: que el rey Clausa y el rey Corsol que llegassen a la emperatriz y le dixesen que viesse ella con quién quería casar, porque después si no fuese tal como ella pertenecía, que no culpassen a los del imperio. Y para esto que le davan de plazo dos años, y si en este tiempo ella no lo tomase, que ellos se lo darían qual fuese pertenesciente a ella [320].

La situación de la emperatriz en la comedia es otra. Aparentemente también posee libertad para escoger, aunque esta viene reducida a tres príncipes propuestos por sus vasallos: Federico, príncipe de Polonia; Eduardo, de Escocia, y Roberto, de Transilvania. Nueva invención que Ana Caro introduce en su obra, y que dará lugar a nuevas escenas que girarán en torno al personaje de Rosaura, lo que le conferirá mayor protagonismo.

Gracias a los poderes mágicos de su prima Aldora, Rosaura, sin ser vista, podrá ver y juzgar a sus pretendientes a través de un espejo. Esta escena es, como afirma Juan Pablo Gil-Oslé, una imitación del mito del “Juicio de Paris” que, en su lectura alegórica, sirvió de *exemplum* a la teoría de la *triplex vita* de Ficino, siendo Afrodita la imagen de la *voluptas*; Atenea, de la *sapientia*, y Hera, de la *potentia*. Del mismo modo, cada uno de los príncipes propuestos por los vasallos de Rosaura también encarnan sendas condiciones: Federico es “bizarro” (v. 344) –*voluptas*–; Eduardo es “sabio” (v.351) –*sapientia*–; y Roberto, “gallardo” y “valiente” (vv. 353-354) –*potentia*–, frente a la emperatriz que, como ya hemos mencionado, encarna las tres virtudes, por lo que ninguno es superior, ni tan siquiera igual, a Rosaura [Gil-Oslé, 2009: 113].

A continuación aparecerá la figura del conde francés Partinuplés, heredero de Francia, que se hallaba “[...] suspenso/ o entretenido mirando/ el sol de un retrato bello” (vv. 356-358) que pertenecía a su prima Lisbella. El conde, que no figura en la nómina de pretendientes impuesta a Rosaura, es, según Aldora, el más digno de todos de convertirse en su marido a no estar sus bodas concertadas con Lisbella, pues, en su opinión, es “príncipe, noble, modesto,/ apacible y cortesano,/ valiente, animoso y cuerdo” (vv. 364-366). Gil-Oslé parte de estos últimos versos para señalar que “Partinuplés es el único que no es inferior a la reina. Desde el punto

de la *triplex vita*, Rosaura elige un marido perfecto a la vez que moderado” [Gil-Oslé, 2009: 113]. No obstante, el estudioso parece no tener en cuenta que la descripción del conde la pronuncia Aldora, y no Rosaura. ¿La emperatriz piensa lo mismo del heredero al trono de Francia?

Dejemos por el momento esta pregunta sin responder para dirigir, de nuevo, nuestra mirada a la fuente de la comedia. En la novela, Melior también hará uso de la magia para poder ver al conde sin que sea vista. La emperatriz, montada en una nube, viajará de Constantinopla hasta Francia, donde, nada más ver al conde quedará enamorada de él:

Y ella adereçóse muy bien y hizo descender una nube y subió en ella, y dióse a andar [...] y fuesse al castillo de Bles, que era el conde Partinuplés, bíspera de Sancta Cruz, quando toda la villa reluze. Y llegó después de comer y halló jugando al axedrez al rey de Francia y al conde su sobrino. Y descendió la nube hasta abaxo, y miró al conde muy bien a su voluntad y más bien le pareció de lo que dél le avían dicho. Atanto le pareció de bien, que ella avía muy grande amor [321].

Que el conde jugara al ajedrez no resulta ser un detalle baladí dentro de la novela, pues este es un juego que simboliza el compendio de las cualidades que debía poseer un buen caballero: sabiduría y destreza con las armas.

Ante la acertada utilización de esta imagen del conde jugando al ajedrez como reflejo de sus virtudes, nos llama la atención que Caro no decidiera tomarla para su comedia y que, en su lugar, nos presente al conde mirando el retrato de otra mujer. El retrato –como ya hemos comentado– era un objeto frecuentemente utilizado en el teatro áureo, con el que se sustituía o anticipaba al personaje representado en él. Caro se vale de este elemento para introducir al personaje de Lisbella, tercera en discordia en el acostumbrado triángulo amoroso que encontramos en el argumento de casi todas las comedias del XVII. Pero, además, al insertar justo en este momento el retrato de Lisbella y con él plantear el impedimento de ya estar Partinuplés comprometido, la dramaturga podrá darle un nuevo giro a su protagonista, pues esta le dirá a Aldora:

¡Ay Aldora! a no tenerlo,
otro me agradara, otro
fuera, en mi grandeza empeño
de importancia su elección;
pero, si le miro ajeno,
¿cómo es posible dejar,
por envidia o por deseo,
de intentar un imposible,
aun siendo sus gracias menos?

(vv. 376-384)

Rosaura, a diferencia de Melior, no se enamora del conde por sus cualidades, aunque se las ha enumerado Aldora. En la comedia

queda claro que para la emperatriz las “gracias” de Partinuplés son menores que las de los otros pretendientes, y que si se fija en él es solo por ser de otra, es decir, por celos, por envidia y, fundamentalmente, por representar un desafío el conquistarlo: “Yo lo difícil intento,/ lo fácil es para todos” (vv. 420-421), dirá más adelante.¹⁷⁴ Para ella, el matrimonio es una imposición, una obligación política, sin más; de ahí que se disponga a elegir marido a modo de un juego, de un reto con el que podrá demostrar su superioridad frente a Lisbella y frente al propio elegido.¹⁷⁵ Por ello, al terminar el cuadro dramático, Rosaura determina amar: “Desde hoy

¹⁷⁴ María E. Castro de Moux [1998: 503] observa, acertadamente, como estos versos coinciden con el emblema 131 de Alciato: “Ex arduis perpetuum nomen”. Castro sostiene que la imagen del dragón se relaciona con Minerva “por ser animal de clara visión como la lechuza”, relacionando así la diosa de la sabiduría con Rosaura. Sin embargo, el nexo de unión entre las palabras de Rosaura con el mencionado emblema es, de nuevo, la guerra de Troya, pues el grabado representa la predicción de Calcas acerca de la caída de la mítica ciudad, reproduciendo uno de los pasajes de la *Iliada* [Alciato, 1993: 170-171].

¹⁷⁵ Como sostiene Montauban [2011b: 50] “el juego topológico de miradas otorga a la elección de Rosaura un carácter narcisista: el amor de Rosaura por Partinuplés no puede ser explicado únicamente como el capricho de desear a un hombre ya comprometido, sino también por la proyección especular de la propia mirada. Este juego es bastante más complejo de lo que parece a primera vista, pues Rosaura se identifica especularmente con el sujeto de deseo (Partinuplés) con la intención de ocupar el lugar de su objeto de deseo (Lisbella). Siguiendo la lógica del intercambio (y de esta doble identificación) Rosaura le envía al conde un retrato suyo”. No obstante, no comparto la siguiente afirmación que realiza la estudiosa: “Rosaura se da el lujo de aceptar el deseo social de un gobierno masculino sin renunciar a una elección amorosa basada en consideraciones erótico-amorosas, nunca políticas” [52].

en tu dulce incendio,/ soy humilde mariposa,/ tirano Dios, niño ciego” (vv. 430-432). Como ella misma dice, será mariposa de amor, no de Partinuplés –el supuesto ser amado–. Ya no es una dama esquiva, obligada por las circunstancias, ha elegido rendirse al amor.¹⁷⁶

Al respecto, también es muy significativa la siguiente intervención de la emperatriz – que pronuncia ya avanzada la acción de la comedia–, en respuesta a la continua insistencia del conde por conocer su identidad:

A la fuerza de tus quejas
he satisfecho mil veces
con decirte que soy tuya
y que presto podrás verme,
(o sea razón de Estado,
o forzosos intereses
de mi voluntad, o sea
prueba de mi corta suerte)

(vv. 1396-403)

¹⁷⁶ Rosaura sufre el mismo cambio que Diana de *El perro del hortelano* de Lope. Ambas son damas esquivas, cuyos sentimientos o decisiones cambian a partir de experimentar celos. Recordemos el primer papel que la condesa de Belflor le entrega a su secretario, con el que le da a entender sus sentimientos: “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” (vv. 551-554). Para Diana sí será un “imposible”, pues realmente ama a Teodoro, mientras que en el caso de Rosaura no nos queda claro si en algún momento siente verdadero amor por Partinuplés; pues, si Diana, en su continuo debate entre amor y honor, llega a decir “yo quiero/ no querer” (vv. 1636-1637), parece que la emperatriz de Constantinopla se determina, al final del primer acto, a todo lo contrario: ella querrá querer para mantener su posición política.

De este modo, la misma Rosaura aclara que su inclinación hacia Partinuplés puede deberse a su “corta suerte”, o a un interés político que le es impuesto –“razón de Estado”–, o bien a los “forzosos intereses de su voluntad”; es decir, a su voluntad en cuanto a su deseo de gobernar su casa e imperio sin estar sometida a un hombre, pues debemos entender “voluntad” en su acepción de libre albedrío o libre determinación y no en su significado de gusto o apetencia amorosa [Aut.]. Por ello elige a Partinuplés, un caballero al que puede y podrá manipular, como se nos muestra a lo largo de la comedia.

En resumen, las dos protagonistas ideadas por Ana Caro son presentadas como mujeres fuertes, valientes y racionales, cuyas decisiones procederán de intereses concretos que nada tienen que ver con el amor: venganza y deber, respectivamente, serán sus estímulos.

5.1.1.1.3.- MARCIA O EL DESENGAÑO DE UNA “GUERRA DE AMOR” FRUSTRADA

Dentro de esta tipología de personaje femenino se encuentra Marcia, la protagonista de *La traición en la amistad* de María de Zayas. Al inicio de la comedia, esta aparece como una dama que, hasta el momento de conocer a Liseo, se había caracterizado por su

deseo de no amar a ningún hombre.¹⁷⁷ Esto se nos da a entender, en primer lugar, a través de las siguientes palabras de Fenisa: “Me admira, / Marcia, de tu condición” (vv. 24 y 25),¹⁷⁸ con las que expresa su sorpresa al conocer que su amiga se ha enamorado. En segundo lugar, será la propia Marcia quién acabe de aclarar cuál era su antigua condición:

¹⁷⁷ Esta cualidad en los personajes femeninos es tan recurrente en las comedias del Siglo de Oro que llega a convertirse en un motivo, el de “la mujer esquiva”. Por citar unos pocos ejemplos, encontramos a este tipo de damas en Laura de *La vengadora de las mujeres* de Lope de Vega y en el personaje de la pescadora Tisbea de *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina. Por otra parte, muchas de estas mujeres esquivas se llamarán Diana por asociación con el comportamiento casto de la diosa, como ocurre con la protagonista de *El perro del hortelano* de Lope de Vega, modelo que tomó Agustín Moreto para su Diana de *El desdén con el desdén*. Asimismo, la protagonista de *La traición en la amistad* también será vista por Liseo como “una Diana en castidad” (vv. 356 y 357). Y es que la figura de la mujer esquiva deriva de las ninfas servidoras de la diosa romana, que sirvieron de inspiración en los libros de pastores –advírtase que el personaje de Marcela del *Quijote* es esquiva, aunque luego pasan a defender su derecho a elegir marido–.

¹⁷⁸ Este verso, si bien está sometido a dos posibles interpretaciones, ya que la palabra “condición” posee varias acepciones, entre ellas ‘la naturaleza, calidad y distintivo del nacimiento de los hombres’ –noble o plebeyo, rico o pobre– y el ‘natural o genio de los hombres’ –de condición bondadosa, áspera, humilde...– [Aut.], Fenisa emplea la palabra “condición” refiriéndose al natural desdeñoso de Marcia y no a su estatus social. Es más, en *Autoridades* encontramos una nueva entrada que sustenta esta interpretación, pues “tener condición” significaba ‘ser uno de genio y natural fuerte, áspero, recio y mal acondicionado; a diferencia del que le tiene blando y afable. Y, así, para dar a entender que uno es indigesto y poco apacible, se dice que tiene condición, sin añadir otra circunstancia ni epíteto; lo que no sucede cuando se expresa que es de genio y natural blando, pues siempre se le añade para distinguirlo’.

No te admires, sino mira,
Fenisa, que amor es dios,
cuya grandeza ofendida
con mi libre voluntad,
desta suerte me castiga.

(vv. 26-30)

Con estos versos, la dama confiesa haber tenido “libre voluntad”, es decir, no haber amado a nadie, motivo por el que cree que el dios Amor la ha castigado haciendo que se enamore de Liseo. Incluso, más adelante, volveremos a encontrar una nueva referencia que constata el que, hasta entonces, había sido su poco interés hacia los hombres

FENISA: [...]
ya sé que la dura tierra
tiene amor, y que se crían
con amor todos sus frutos,
pues sabe amar aunque es fría.

MARCIA: Pues, ¿por qué ha de ser milagro
que yo ame, si me obliga
toda la gala que he visto?

(vv. 77-83)

Fenisa compara la frialdad y dureza de la tierra con su amiga,¹⁷⁹ pues, a pesar de dicha condición, ambas saben amar. De ahí que,

¹⁷⁹ Según la teoría de los humores, la mujer era concebida como un ser inferior, incapaz de razonar. Huarte de San Juan en su *Examen de ingenios* hace referencia a ello en diferentes ocasiones: “las hembras, por razón de la frialdad y humedad de su sexo, no pueden alcanzar ingenio profundo. Solo vemos que hablan con alguna apariencia de habilidad en materias livianas y fáciles” [Huarte de San Juan, 1989: 627]. Rodríguez Garrido [1997: 361] ya observó un guiño a la obra de Huarte de San Juan en los versos 77-80 de la comedia. De ellos, dice: “Esta comparación parece sugerida directamente por un pasaje del *Examen de ingenios* en que Huarte, a partir de Aristóteles, sostiene la necesidad de la frialdad y la humedad en la mujer para los fines de la procreación, a partir de lo cual establece el paralelo entre la mujer y la tierra [...] Zayas, sin embargo, traslada el tema de campo de la procreación (es decir, del ámbito casi utilitario en que Huarte se sitúa) al del amor, lo cual –a la vez que permite ubicarse dentro del tópico habitual de la comedia– supone plantear una participación de las facultades del espíritu”. Como también señala Rodríguez Garrido [1997: 360], en el prólogo “Al que leyere” de sus *Novelas amorosas y ejemplares*, Zayas igualmente rebate la teoría de Huarte de San Juan al establecer las cualidades de frialdad y humedad – inherentes a la mujer según la teoría de los humores– como las propias del entendimiento: “Porque si en nuestra crianza, como nos ponen el cambray en las almohadillas y los dibujos en el bastidor, nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres, y quizá más agudas, por ser de natural más frío, por consistir en humedad el entendimiento, como se ve en las respuestas de repente y en los engaños de pensado, que todo lo que se hace con maña, aunque no sea virtud, es ingenio” [Zayas, 2000: 169]. Igualmente, en el cuarto de sus *Desengaños amorosos*, doña María continuará con su alegato a favor de la superioridad intelectual de las mujeres: “como los hombres, con el imperio que naturaleza les otorgó en serlo, temerosos quizá de que las mujeres no se le quiten, pues no hay duda que si no se dieran tanto a la compostura, [...] ya pudiera ser que pasaran en todo a los hombres. Luego el culparlas de fáciles y de poco valor y menos provecho es porque no se les alcen con la potestad” [Zayas, 1998: 228]. Así, tanto con sus novelas como con la comedia de *La traición en la amistad*, protagonizada por una mujer capaz de solventar sus propios problemas y los de sus amigas demostrando poseer un gran

inmediatamente después, Marcia le reproche el que se pueda considerar como un milagro el que ella ame.

No obstante, esta característica de la protagonista no será la que se nos muestre durante la comedia, pues solo se nos remite a ella por medio de estas breves referencias, ya que la obra comienza con la transformación de Marcia de mujer que rechaza el amor de los hombres a mujer enamorada, convirtiéndose, así, en una dama que abandona la razón para dejarse guiar por sus sentimientos, como le dirá a Fenisa: “no me aconsejes que deje/ esta empresa a que me obliga,/ no la razón, sino amor” (vv. 41-43), llegando incluso a afirmar que “Nadie puede sin amor/ vivir” (vv. 59 y 60).

Este cambio no le restará fuerza al personaje, sino todo lo contrario, pues se nos revelará una Marcia decidida y valiente. Ella misma dirá: “en esta guerra de amor/ he de emplearme atrevida” (vv. 37 y 38); aunque no llegará a tener la oportunidad de demostrarlo: la “guerra de amor” desaparecerá para dejar paso a la “guerra de sexos” solo por vengarse de la que era su amiga.

A diferencia de las comedias de Ana Caro, en las que al acabar la primera jornada el lector-espectador ya conoce el carácter racional de las respectivas protagonistas, en *La traición en la amistad* deberá esperar hasta el segundo acto para percibir este

ingenio, doña María de Zayas muestra su oposición a las teorías pseudocientíficas, que escondían una evidente misoginia, propias de la época.

cambio de actitud en Marcia. Al finalizar la primera jornada, sabrá que la protagonista es una mujer fuerte que sigue libremente su voluntad y que acaba de enamorarse por primera vez, con lo que abandona así su natural frío y esquivo; que Belisa y Fenisa son prima y amiga de Marcia, respectivamente; que la segunda traiciona su amistad al citarse por la noche con Liseo, mudando así –al menos en apariencia – sus sentimientos hacia don Juan; que Fenisa es una dama que no solo ama, sino que, además, afirma querer a muchos hombres; y que Laura –dama hasta el momento desconocida por el resto de personajes femeninos– ha sido víctima de los engaños de Liseo, galán donjuanesco que pretende a Marcia al mismo tiempo que burla a Fenisa.

De este modo, ya en la primera jornada quedan todos los conflictos planteados y los principales caracteres perfilados. No obstante, todavía no se podrá reconocer con claridad a la protagonista de la comedia, ya que dos personajes despuntan por igual: Marcia y Fenisa. Será a partir del segundo acto, tras descubrir la traición de su amiga Fenisa y del galán Liseo, cuando Marcia se erija como la protagonista y la líder de una alianza formada por ella Laura y Belisa.¹⁸⁰

¹⁸⁰ Tomo el término “alianza” de Leoni, quien, a su vez, lo adopta según la definición de Susan Fyre y Karen Robertson: “We summarize women’s connections with the word «alliance», which denotes a formally recognized relationship, activated or chosen to the political advantage of its members [...]«alliance» [...]”

Esta unión femenina es, junto con el personaje de Fenisa, el aspecto más estudiado de la comedia de Zayas. Son numerosos los trabajos dedicados a ella [Stroud, 1985], [Wyszynski, 1998], [Gorfkle, 1998], [Maroto, 1999], [Leoni, 2003a]..., donde, en la mayoría, se concibe como una representación de la solidaridad entre mujeres y de la verdadera amistad, en oposición al comportamiento de Fenisa. Sin embargo, y a pesar de que en cierta forma es así,¹⁸¹ pronto se verá que lo que en principio es pura solidaridad en Marcia –pues renuncia a sus sentimientos por el bien de Laura, su nueva amiga– se convierte rápidamente en un falso sentimiento que encubre su verdadero propósito, vengarse de la traición de Fenisa:¹⁸²

signal[s] a range of relationship: not only marriage and kinship, but also defensive and offensive unions, intellectual, educational, and religious connectios, friendship, and same-sex love” [Fyre and Robertson (eds.), (1999), *Maids and Mistresses, Cousins and Queens: Women’s Alliances in Early Modern England*, Oxford, Oxford UP: 4-5. En Leoni, 2003a: 81, n. 4.].

¹⁸¹ Tratamos más adelante el tema de la amistad en la comedia de María de Zayas en el apartado “La amistad entre damas”, páginas 647-667.

¹⁸² Como ocurre en la mayoría de comedias, las damas tracistas maquinan por su propio bien, normalmente por amor, o para vengarse de algún ultraje cometido por el galán al que aman [Navarro, 2002]. Marcia, al igual que estas, ingeniará una traza para su propio beneficio, aunque su motivo no sea el amor, sino vengarse de Fenisa; y, como de pasada, también conseguirá devolverle el honor a Laura. No obstante, gran parte de la crítica se ha limitado a subrayar la gran solidaridad que caracteriza a Marcia y a esta unión de mujeres, sin observar los verdaderos intereses de los personajes. Por citar un ejemplo, Larson [1994-95: 132] afirma lo siguiente: “A sense of sirtlerly solidarity joins with a moral consideration of what is right, leading these female characters to sacrifice personal satisfaction for the support and fellowship of other women”.

[...] Yo confieso
que le tengo voluntad;
mas, Laura hermosa, sabiendo
que te tiene obligación
desde aquí de amarle dejo,
en mi vida le veré.

(vv. 998-1003)

Muy significativo es que, después de que Laura le pida que tome venganza contra Liseo:

que es justo, porque tomemos
venganza las dos, que sepas
que este cruel lisonjero
si a mí me desprecia, a ti
te engaña, pues sé por cierto
que ama a Fenisa, tu amiga,

(vv. 1008-10013)

y solicite su consejo ante el supuesto compromiso entre Liseo y Fenisa: “Marcia, dame tu consejo,/ que si Liseo se casa/ bien ves cuán perdida quedo” (vv. 1028-1030), de inmediato, Marcia intente tranquilizarla asegurándole que ya ha maquinado la traza con la que podrá vengarse de Fenisa:

No llores,
que ya he pensado el remedio
tal que he de dar a Fenisa
lo que merece su intento.

(vv. 1031-1034)

¿Pero Laura no le estaba pidiendo venganza contra Liseo? Al parecer, la dama compasiva que el lector-espectador había visto en Marcia se transforma, en cuestión de segundos, en una mujer vengativa. A partir de este momento, los actos de Marcia no volverán a regirse por la pasión, el desengaño amoroso propicia que retome el camino de la razón hasta conseguir su objetivo: castigar a Fenisa; para lo cual manipulará a todos los personajes, especialmente a Belisa y a Laura y, a través de ellas, a los personajes masculinos.

Por otra parte, frente a esta racionalidad, la pasión en *La traición en la amistad* llevará a Laura a la deshonra, hará que Marcia se enamore del hombre equivocado, que don Juan sea mudable, pero, sobre todo, la pasión será la fuente vital de Fenisa y Liseo, personajes que merecen un tratamiento aparte en nuestro análisis.

5.1.1.1.3.1.- Los antagonistas pasionales de Marcia

Fenisa y Liseo se configuran como los antagonistas de Marcia, especialmente la primera. Ambos, además, comparten el hecho de construirse en oposición a otros personajes modélicos de la comedia. En este sentido, Fenisa representa el contrario de Marcia; mientras que Liseo es la figura antitética de Gerardo.

A. FENISA

Fundamentalmente, el personaje de Fenisa se caracteriza por seguir sus sentimientos. Es una mujer que lleva hasta el extremo sus pasiones –amor y celos–, por las que traiciona a sus amigas y a sí misma, al no tener en cuenta su honor –el bien máspreciado de una dama–. En la primera jornada, en forma de aparte, Fenisa ya lo deja claro:

Perdona amistad, que amor
tiene mi gusto sujeto,
sin que pueda la razón,
ni mande el entendimiento;

(vv. 436-439)

De ahí que, irónicamente, sea ella la única causante de sus males y no el grupo de mujeres que conforman la alianza femenina de la comedia. Marcia así se lo dirá al final de la obra: “pues de tu mal nadie tiene/ la culpa, sino tú misma” (vv. 2899 y 2900).

El carácter de Fenisa es el de una mujer liviana. Ella misma, a lo largo de la comedia, lo expresa en diferentes ocasiones. Un ejemplo lo encontramos cuando dice lo siguiente:

a todos cuanto quiero yo me inclino,
los quiero, los estimo y los adoro;
a los feos, hermosos, mozos, viejos,
ricos y pobres, sólo por ser hombres.
Tengo la condición del mismo cielo,

que como él tiene asiento para todos
a todos doy lugar dentro de mi pecho.

(vv. 2392-98)

Desde sus primeras intervenciones se nos dibuja su naturaleza pasional, por ejemplo, al afirmar que está enamorada: “[...] pues amor/ esta ciencia me practica” (vv. 75 y 76), de ahí que se sienta con la suficiente autoridad para prevenirle a su amiga sobre los peligros y los males que trae consigo el amor. Asimismo, cuando Fenisa quede prendada de Liseo tras ver su imagen en el naipe que le muestra Marcia,¹⁸³ intentará que esta lo olvide por medio de reprocharle que su obligación es favorecer a Gerardo por lo mucho que la “estima” y “adora” (vv. 116-120), e, incluso, llegará a proponerle que burle a Liseo –es decir, que lo utilice sexualmente–, pero que finalmente escoja a Gerardo por marido, pues sería lo más justo:

además, [que] de aqueste puedes,
fingiendo amor, cortesía,
estimación y finezas,
burlarte; y es más justicia
estimar a quien te quiere,
más que a quien quieres

(vv. 129-134)

¹⁸³ “Para el espectador de la época, familiarizado con el retrato como prueba de amor, la posesión del naipe delataba la ocurrencia de una intimidad que había permitido el ritual del intercambio” [Montauban, 2011b: 44].

Resulta extraño que una dama proponga este acto ruin y deshonesto, típico de muchos galanes de comedias áureas que deshonoran a las mujeres dándoles falsa palabra de matrimonio. Así pues, ya en esta primera escena se insinúa lo que será una constante a lo largo de la obra: el carácter liviano de Fenisa y su comportamiento indecoroso, más cercano al de un personaje masculino rufianesco que no al de una dama [Alcalde, 2002: 239-240]. Precisamente, es por este motivo por el que se convierte en la figura más destacada y estudiada de la comedia.

No obstante, Fenisa no solo es una dama liviana por ser la amante de diversos hombres, entre los que se encuentran don Juan, Liseo y Lauro, sino que, además, se enorgullece de su condición, manifestándola constantemente. Ya durante la primera jornada, siempre bajo la forma de apartes,¹⁸⁴ afirmará amar a todos los hombres por igual:

Aunque a don Juan digo amores
el alma en Liseo está,
que en ella posada habrá
para un millón de amadores.

(vv. 189-192)

y aunque a mi don Juan adoro,

¹⁸⁴ La utilización de los apartes en *La traición en la amistad* ha sido estudiada en profundidad por Nieves Romero Díaz [2002].

quiero también a Liseo
porque en mi alma hay lugar
para amar a cuantos veo.
[...]
tantos quiero cuantos miro,
y aunque ninguno aborrezco
este que miro me mata.

(vv. 432-442)

A pesar de que, en la segunda jornada, durante una conversación con su criada, llegará a reconocer que prefiere a Liseo de entre todos ellos:

¿En qué parara, amor, tan loco embuste?
Diez amantes me adoran, y yo a todos
los adoro, los quiero, los estimo,
y todos juntos en mi alma caben,
aunque Liseo como rey preside.
Estos llamen desde hoy, quien los supiere,
los mandamientos de la gran Fenisa,¹⁸⁵
tan bien guardados que en ninguno peca,
pues a todos los ama y los adora.

(vv. 1517-1525)

¹⁸⁵ Al hablar de los “mandamientos”, nos da la sensación de que Fenisa se está divinizando. Incluso, más adelante, llegará a rozar la herejía al comparar su condición con la del Cielo: “Tengo la condición del mismo Cielo,/ que como él tiene asiento para todos / a todos doy lugar dentro de mi pecho” (vv. 2396-2398). Hegstrom [1994: 64] ya se percató de la “actitud caritativa” que adopta Fenisa en estos últimos versos, mediante los cuales intenta compararse con Dios.

Muy importante en Fenisa es su aspecto psicológico, no sabemos si está buscado intencionadamente por Zayas o si es fruto de la contradicción en la que cayó la autora a la hora de darle forma a su personaje. Pues, cuando el lector-espectador cree que realmente Fenisa ama a todos los hombres, esta, en un monólogo, afirmará que su propósito es vengarse de ellos:

Gallarda condición, Cupido, tengo,
muchos amantes en mi alma caben,
mi nuevo amartelar todos alaben
guardando la opinión que yo mantengo.
Hombres, así vuestros engaños vengo;
guardémonos de necias que no saben,
aunque más su firmeza menoscaben,
entretenerse como me entretengo.
Si un amante se ausenta, enoja o muere,
no ha de quedar la voluntad baldía,
porque es la ociosidad muy civil cosa.
Mal haya la que sólo un hombre quiere,
que tener uno solo es cobardía;
naturaleza es vana y es hermosa.

(vv. 1463-1476)

Y, más adelante, Fenisa afirmará ante su criada estar “engañando pisaverdes” (v. 1594),¹⁸⁶ añadiendo: “que en esto he de ser/ extremo

¹⁸⁶ En *Aut.* “pisaverde” es: ‘El mozuelo presumido de galán, holgazán y sin empleo ni aplicación que todo el día se anda paseando’.

de las mujeres” (vv. 1597 y 1598).¹⁸⁷ Así pues, ¿su lujuria es condición o venganza?

El carácter de Fenisa ha sido comparado con el de don Juan Tenorio por gran parte de la crítica, es el caso de Stroud [1985: 542-543]; Paun [1988: 386]; Alcalde [2002: 240], por citar tan solo algunos ejemplos, destacando de entre todos el estudio comparativo de Larson [1994-95]. Ciertamente, da la sensación de que Zayas quiso hacer del personaje de Fenisa una nueva “vengadora de las mujeres”, una contrafigura del mítico burlador, dotándola para ello de una condición liviana que la llevara a engañar a todos los hombres. No obstante, doña María fracasó en su intento al hacer que su personaje amara a todos. Un auténtico burlador, engaña, goza y olvida, pero Fenisa no puede olvidar a sus víctimas.¹⁸⁸ A todas tiene presente y de todos sentirá celos, como el mismo personaje manifestará en el siguiente monólogo:

Si premia Amor un alma porque tiene
sufrimiento en sus penas y tormentos,
yo, Amor, que amando a muchos, mucho siento;

¹⁸⁷ La expresión empleada por Fenisa: “extremo de las mujeres”, nos recuerda a la empleada en *El burlador de Sevilla* por el criado de don Juan Tenorio, Catalinón, al calificar a su amo de “castigo de las mujeres” [Tirso, 2003: v. 896].

¹⁸⁸ “In Fenisa, Zayas creates her extreme example of a *mujer varonil*. This character takes on the masculine role of deceiver, loving every male with whom she comes into contact. Not quite a *burladora*, Fenisa’s philosophy is not «love’em and leave’em», but «love the one you’re with» [Hegstrom, 1994: 63].

no es razón que tu audiencia me condene:
razón más justa, amor, será que pene
la que tiene tan corto pensamiento
que no caben en él amantes ciento
y amando a todos juntos se entretiene.
Si quien sólo uno ama premio espera,
con más razón mi alma le merece,
pues tengo los amantes a docenas.
Dámele, ciego Dios, y considera
si con uno [tan] sólo se padece,
yo padezco con tantos muchas penas.

(vv.2365-2378)

Fenisa no es una mujer que finge amar a todos los hombres para vengarse de ellos, como sería el caso de la doña Juana de *Sin honra no hay amistad* de Rojas Zorrilla, sino que Fenisa es una mujer fácil, que confunde la libertad con el libertinaje. Esta no atiende a normas sociales, no le importa su honor, “el qué dirán”; su prioridad en la vida es amar y ser amada por todos.¹⁸⁹ Es una dama que se entretiene con los hombres y con la que, a su vez, los hombres se entretienen con ella.

Por otra parte, Fenisa no solo le será infiel a todos los caballeros con los que mantiene relaciones, sino que también se mostrará desleal con sus supuestas amigas: traiciona a Marcia al

¹⁸⁹ Según Susan Paun [1988: 381]:“Los engaña porque no le queda otro remedio; los quiere a todos pero como la sociedad no permite tal cosa, Fenisa tiene que engañar. Para ella, el amor es un deseo irresistible de controlar y de poseer a los hombres, sin que favorezca a ninguno en particular”.

conquistar a Liseo y, anteriormente, a Belisa al enamorar a don Juan, su pretendiente. Asimismo, Fenisa también se nos mostrará como un personaje extremadamente violento, pues, además de maltratar al criado León –su inmediato inferior– en la segunda jornada, también llegará a abalanzarse enfurecida contra Belisa en la última escena de la obra, con lo que perderá completamente el decoro. De esta forma, como señala Romero Díaz [2002: 481], la dama llegará a semejarse a las fregonas de la corte, tal y como predijo el gracioso León al advertirle a Liseo de los problemas que podría acarrear su actitud donjuanesca respecto a las damas que enamoraba:

mas si pasas adelante
con estas cosas, sospecho
que han de reñir y arañarse,
que esto y más pueden los celos.
Las fregonas, por nosotros
cada día hacen esto;
¿mas las demás, no es razón?

(vv. 544-550)

Así pues, si bien Marcia aparece como una dama virtuosa y casta, que acaba de experimentar por primera vez lo que es el amor y, seguidamente, el desengaño; Fenisa es una mujer pasional, lujuriosa, caprichosa, que ama descontroladamente a todo varón que se le cruza en su camino. Muy representativo al respecto son los

calificativos mitológicos que recibirán cada una de ellas por parte de los diferentes galanes:¹⁹⁰ don Juan dirá de Fenisa que es una arpía y una sirena (vv. 207-210); Liseo calificará a Marcia de “una Diana en castidad” (vv. 356 y 357), mientras que dirá de Fenisa que es una Circe, una Medea y una Anajareta (vv. 1365 y 1366) cuando la dama estalle en celos y, una vez hechas las paces, la llamará “sirena” (v. 1432); Gerardo, comparará a Marcia con el personaje bíblico de Raquel (v. 645) por los siete años que lleva pretendiéndola sin éxito,¹⁹¹ y don Juan volverá a llamar a Fenisa “Medea” al descubrirla en compañía de Liseo y de Lauro (v. 1697).

Por otra parte, estos dos personajes femeninos, además de ser damas que gozan de cierta libertad, también comparten una misma característica: son ingeniosas. Ambas idearán trazas a lo largo de la comedia, pero el fin que posee cada una de ellas, en apariencia, será muy diferente. En primer lugar, observamos que Fenisa engaña a don Juan –en la primera jornada–, fingiendo un

¹⁹⁰ Rodríguez Garrido [1997: 363], de forma muy breve, ya apuntó cómo, por medio de los respectivos calificativos de índole mitológica, Zayas consigue remarcar la oposición entre los principales personajes de su comedia. Aspecto que hemos ampliado en este trabajo.

¹⁹¹ Gerardo dirá: “Cual Jacob querré otros siete/ si he de gozar a Raquel” (vv. 644 y 645). Pero, seguidamente, Antonio le rectificará: “Aquí no hay suegro cruel/ ni Lía que te sujete” (vv. 646 y 647). De este modo, se hace hincapié en la libertad de decisión de Marcia, pues el desprecio a Gerardo únicamente procede de su voluntad y no de terceras personas; es decir, estos siete años de desdenes solo se debían al natural frío y esquivo de la dama, a su deseo de no amar.

gran enfado por sus celos y haciéndole creer que, como castigo a su desconfianza, a partir de ese momento pretenderá el amor de Liseo. El suyo es un engaño basado en su propio beneficio, ya que, de esta forma, podrá conquistar realmente a Liseo sin tener que renunciar a don Juan. Mientras que Marcia ideará la traza con la que Laura conseguirá de nuevo a Liseo, restableciendo con ello su honor. En principio, puede parecernos que el fin de Marcia es totalmente opuesto al de Fenisa, que sus intenciones se basan en la solidaridad,¹⁹² sin embargo, esta también actuará por su propio interés, pues tras la fachada de dama bondadosa se esconde una mujer vengativa, circunstancia que ya fue señalada por Susan Paun [1988: 386].

B. LISEO

El otro antagonista, Liseo, se nos presenta al inicio de la comedia como un galán perdidamente enamorado de Marcia, pero rápidamente aparecerá ante los ojos del lector-espectador como el típico burlador de honras, pues no solo ha engañado a Laura –a

¹⁹² “Las «tretas» de Fenisa, vinculadas al engaño y la traición, fracasan. Marcia, por su parte, es también autora de un «enredo» para alcanzar la restauración del honor de Laura, pero éste triunfa porque busca la verdad y la justicia y se basa en el actuar solidario de las mujeres.” [Rodríguez Garrido, 1997: 364] También Teresa Ferrer [1995, en línea] afirma que “*La traición en la amistad* es una abierta condena de la mujer que traiciona la amistad de sus amigas, robándoles sus prometedos, y una exaltación de la amistad y la solidaridad entre mujeres”.

quien aborrece tras conseguir gozarla—, sino que pretende hacer lo mismo con Fenisa, mientras que, al mismo tiempo, mantendrá su propósito de casarse con Marcia. Así se lo dirá a su criado:

León, si yo a Fenisa galanteo,
 es con engaños, burlas y mentira,
 no más de por cumplir con mi deseo,
 a sola Marcia mi nobleza aspira;
 ella ha de ser mi esposa, que Fenisa
 es burla.

(vv. 1298-1303)

Además, Liseo pretende desposarse con Marcia por sus diversas cualidades, que las valorará en el siguiente orden: hacienda, nobleza, hermosura y raro entendimiento (vv. 1293-1294); es decir, Liseo antepone el poder económico, seguido del social, a sus sentimientos.¹⁹³ Esta actitud respecto al matrimonio es la misma que manifiesta Fenisa en la primera escena de la comedia, cuando le pregunta a Marcia que:

¿Qué piensas sacar de amar
 en tiempo que no se mira
 ni belleza, ni virtudes;
 solo la hacienda se estima?

¹⁹³ Rosa Navarro [1998: 81] afirma que “Los pilares que sustentan la perfección de la dama son la hermosura, la nobleza y la riqueza; los tres atraen la voluntad del hombre”. En su artículo, Navarro analiza el tratamiento de estas cualidades en la narrativa de María de Zayas y de Mariana de Carvajal.

(vv. 55-58)

Asimismo, como ocurría con Fenisa, Liseo también se caracterizará por comportarse de forma violenta con su criado. Pero, a pesar de que ambos personajes poseen una misma actitud hacia León, a través de las intervenciones del gracioso observamos que el comportamiento violento de la dama queda mucho más destacado que no el del galán. Mediante exageradas quejas y jocosos comentarios, León dejará patente la falta de decoro de Fenisa –a quien llega a calificarla de “diablo arañador y engarrafadora gata” (vv. 1457-1458)–, mientras que los maltratos y amenazas de su amo las asumirá sin grandes lamentaciones. Por citar un ejemplo, la extrema violencia de Fenisa suscita las siguientes palabras del gracioso:

Llegué a casa de Fenisa
y hallela con tanto hocico,
tanto, que en sólo mirarla
dos muelas se me han caído,
que éstas solas me quedaron

(vv. 2116-2120)

Con todo, aunque en un primer momento nos pueda parecer que Liseo y Fenisa comparten un mismo carácter, Liseo demuestra cierta crueldad hacia sus víctimas –en especial hacia Laura– inexistente en la dama. Fenisa no desprecia a ninguno de sus

amantes, mientras que Liseo simplemente se vale de las mujeres para gozarlas, pues una vez ha conseguido su propósito pierde el interés por ellas. Asimismo, observamos que no existe el mínimo atisbo de compasión en Liseo tras conocer que Laura, cansada de sus desprecios, ha optado por ingresar en un convento –traza que inventa la dama–:

Pues yo, León, olvidado,
por su condición pesada,
de la obligación que tengo,
sus penas estimo en nada.
Viva mi amada Fenisa,
estime mis penas Marcia
y haga de sí lo que dice
la ya aborrecida Laura.
No haya miedo que la estorbe
elección tan justa y santa,
que fuera delito feo:
hoy para conmigo acaba,
y así este papel y ella
quedarán por esta causa
borrados de mi memoria,
(Rómpelo)
como escritos en el agua.

(vv. 1313-1328)

Sin embargo, más adelante, Liseo descubrirá que Fenisa ha estado jugando con todos los hombres, incluido él mismo. De este modo se verá convertido en un burlador burlado; momento en que el

galán, al verse víctima de una traición, recordará a Laura y sentirá cierto arrepentimiento por haberla abandonado, aunque rápidamente volverá a olvidarla:

¡Oh, Laura! tus maldiciones
me alcancen, pues sin razón
traté tan mal tu afición,
olvidando obligaciones.

[...]

Si Laura no hubiera dado
santo fin a su afición,
cumpliera mi obligación
a su firmeza obligado;
ya, pues Laura se acabó,
será Marcia mi mujer,

(vv. 1957-1974)

Este será el único momento en que veremos cierta humanidad en el personaje de Liseo; pero esta se desvanecerá por completo sin que vuelva a aparecer, ni tan siquiera cuando Laura se halle ante él en el momento del desenlace de la comedia. Entonces, Liseo olvidará su pasado arrepentimiento y deseará negar a Laura – “porque aunque negarla quiera” (v. 2834)–, pero se verá obligado a cumplir con su palabra tras haber sido, de nuevo, víctima de un engaño –esta vez de la traza ingeniada por Marcia–.

Otro aspecto que debemos tener en cuenta al analizar la configuración de este personaje es la relación antitética que

mantiene con Gerardo, el perseverante pretendiente de Marcia. En este sentido, mientras que Liseo cumple las características de un típico burlador de honras, Gerardo se nos dibuja como el prototipo del amante fiel, ya que, a pesar de llevar siete años sufriendo los desdenes de Marcia, no cesará en su empeño por conquistarla.¹⁹⁴ La primera aparición de Gerardo se da en el tercer cuadro de la primera jornada, donde lo veremos lamentarse tristemente por los desprecios de su amada y reconocer que llora por ellos:

Mis lágrimas son tantas
que el reino que gobierna
el sagrado Neptuno
no tiene más arenas.

(vv. 723-726)

Tal es su sufrimiento que uno de los músicos que lo acompañan – Fabio– le dirá a su compañero: “¡Triste mancebo! Antonio, / miedo tengo que muera” (vv. 707-708). De este modo, el carácter de Gerardo ya se nos dibuja como el más débil de la comedia. Incluso, podríamos afirmar que su comportamiento es poco masculino,

¹⁹⁴ No compartimos la opinión de Stroud [1985: 540], para quien Gerardo “represents merely another side of the same masculine attitude represented by Liseo and Juan. There is no assurance that he would not abandon Marcia if she were to have sex with him before marriage. The principal difference is that he, unlike the other two, has been unsuccessful in his courtship of Marcia”. En nuestra opinión, Gerardo es simplemente un personaje tipo, paradigma del amante fiel, cuya única función es la de servir de antítesis a Liseo. Nos parecen fuera de lugar las anteriores elucubraciones de Stroud.

siendo más característico de una dama que de un galán [Hegstrom, 1994: 63].

Por otra parte, Gerardo solo emprenderá una acción más en la comedia: ir en buscar de Fenisa para pedirle que interceda por él ante Marcia. Ambos protagonizarán una breve escena en la segunda jornada, con la que simplemente se subrayará la desvergüenza de Fenisa, al intentar hacerse con el amor de Gerardo, así como la firmeza del galán al rechazarla y el respeto que este muestra hacia las mujeres:

Por ser mujer Marcia bella
y deber a las mujeres,
sólo por ella respeto,
será mejor que te deje.

(vv. 1579-1582)

Por último, la oposición entre Liseo y Gerardo también se hace patente a través de las referencias mitológicas y bíblicas con que son descritos, pues mientras que Liseo será un Narciso para Marcia (v. 3) –ejemplo de belleza, pero también de vanidad–, Gerardo se comparará a sí mismo con Jacob (v. 644) –modelo de perseverancia– [Rodríguez Garrido, 1997: 363].

5.1.1.2- CAMBIO DE ROLES: MUJERES SUJETO Y HOMBRES OBJETO

Una de las peculiaridades de estas tres comedias es que, a medida que avance la acción, sus protagonistas se irán dibujando como sujetos o personajes activos. En principio, la anterior afirmación no resulta una peculiaridad de estas dramaturgas; es decir, no porque en sus comedias sean las damas las que llevan el control de la acción podemos hablar de novedad, ruptura o, incluso, feminismo. Ahora bien, lo curioso es la inversión de los roles masculinos y femeninos entre los principales personajes de las comedias, pues cuanto más activas se muestran las protagonistas – más masculinizadas, podríamos añadir–, mayor pasividad – feminidad– irán adquiriendo los galanes, llegando a constituirse en meros objetos de las damas. Como señala Valerie Hegstrom a propósito de la pieza de María de Zayas:

The false dichotomies in Zayas's *La traición en la amistad* are the binary oppositions, masculine/feminine and active/passive. The characters act and react in a way that calls attention to these oppositions [...] She has the women take on the role of active dominance usually reserved for males, relegating the male characters to passivity [Hegstrom, 1994: 60].

Afirmación que también hacemos extensible a las dos comedias de Ana Caro.

5.1.1.2.1.- EL BURLADOR BURLADO

La protagonista de *Valor, agravio y mujer*, sí fue objeto amoroso de don Juan en un tiempo anterior al de la acción dramática, pero la traición del caballero llega a transformarla en otra: “mi agravio mudó mi ser” (v. 510), asegura. De este modo, ya desde el inicio de la comedia, Leonor se nos presenta como un personaje activo, sujeto, mientras que el objeto de su venganza –no de su amor– será don Juan.

Como ya hemos mencionado, en la primera jornada observamos a una Leonor varonil tan solo en apariencia –tanto por su disfraz como por sus palabras–, pues, por medio de los apartes, nos desvela su aflicción y debilidad. No será así a partir del segundo acto, donde presenciaremos el despliegue de su fortaleza de carácter y de ingenio. Sus actos –ya no solo sus palabras– la convertirán en una auténtica dama varonil.

Nada más comenzar la segunda jornada descubrimos que Estela se ha enamorado de Leonor-Leonardo. Por ello, cuando don Fernando vaya a visitarla –junto con Leonardo– para hablarle de los sentimientos de don Juan y del príncipe Ludovico, la condesa no querrá escucharlo y lo despedirá rápidamente. Su actitud será muy diferente con Leonor-Leonardo:

Don Leonardo, ¿no me habláis?
¿Vos sin verme tantos días?

¡Oh, qué mal cumplís, qué mal,
la ley de la cortesía,
la obligación de galán!

(vv. 948-952)

Con este reproche, la condesa le da a entender sus sentimientos, circunstancia que no desaprovechará el fingido galán, ya que, por medio de requiebros, conseguirá que Estela lo cite esa misma noche en las rejas del jardín de palacio, circunstancia que se convierte en el punto de partida del plan que Leonor comienza a trazar valiéndose de su ingenio y de la suerte: “Amor de mi parte está” (v.1096), dirá al ver al príncipe Ludovico, de quien desea ganarse su confianza: “mas me importa su amistad” (v. 1100).

El príncipe de Pinoy será una de las piezas fundamentales de su traza, por lo que no duda en manipularlo, engañándolo al hacerle creer que renuncia al amor de Estela por él, y proponiéndole que vaya esa noche al jardín en su lugar –“disfrazado con mi nombre” (v. 1134), le dice– para que así pueda hablar con la condesa. Y, más adelante, Leonor conseguirá la última –y más importante– pieza de su plan por medio de su criado Ribete, que así explicará cuál es su cometido:

Mándame que dé a don Juan
este papel por de Estela,
que como amor la desvela,
por desvanecer su daño

busca engaño contra engaño,
cautela contra cautela.¹⁹⁵

(vv. 1247-1252)

En esta carta –supuestamente escrita por Estela–, Leonor cita a don Juan a que acuda esa noche al terrero de palacio, con lo que el galán recobrará la perdida esperanza.

A continuación, el siguiente cuadro dramático se abre con un nuevo monólogo de Leonor, en el que dice:

¿Dónde, ¡ay! locos desatinos,
me lleva con paso errante
de amor la bárbara fuerza?
¿Cómo en tantas ceguedades,
atropellando imposibles,
a creer me persuade
que he de vencer? ¡Ay, honor,
qué me cuestas de pesares,
qué me debes de zozobras,
en qué me pones de ultrajes!

(vv. 1302-1311)

La protagonista se lamenta de “la bárbara fuerza de amor”, que la ha llevado a cometer locuras, “desatinos”. Se queja del amor que sintió por don Juan, por el que ha perdido su honor, y que solo le ha traído

¹⁹⁵ El criado, a partir de esta traza, cree que Leonor ya no desea matar a don Juan, sino que busca recuperar su amor. Recordemos que tan solo el lector-espectador ha sido testigo del monólogo con el que se cerraba el primer acto, en el que Leonor se reafirma en su venganza.

“pesares”. Esa “bárbara fuerza”, que procede de un desengaño amoroso, es la que ahora le da ánimos para alcanzar la victoria. De este modo, el parlamento de Leonor se convierte en la introducción al momento del múltiple encuentro nocturno que ha ido planeando. Pero antes de que este tenga lugar, de nuevo veremos cómo se enfatiza su valor.

En primer lugar, será la misma Leonor quien afirme: “Esta noche ha de entablarse/ o mi remedio, o mi muerte” (vv. 1326-1327). Podríamos pensar que habla de una muerte metafórica, pero más adelante comprobaremos que, ciertamente, pone en peligro su vida. Ante este arrojado de Leonor, Ribete intenta persuadirla de su empeño: “Mira, Leonor, lo que haces” (v. 1328), a lo que la dama replicará: “¡Qué mal conoces mi brío!” (v. 1331). Exclamación que le permite al criado realizar una proclama del valor de su señora:

¿Quién dice que eres cobarde?
Cátate aquí muy valiente,
muy diestra, muy arrogante,
muy alentada, y, al fin,
un sepan cuantos de Marte,
que hace a diestros y siniestros
estragos y mortandades
con el ánimo [...]

(vv. 1332-1339)

No obstante, a pesar de la mucha valentía que Ribete reconoce en Leonor, también cuestiona su fuerza: “[...] Y la fuerza,/ di, señora, ¿dónde está?” (vv. 1339-1340). A lo que esta responderá:

Semíramis, ¿no fue heroica?
Cenobia, Drusila, Draznes,
Camila, y otras cien mil,
¿no sirvieron de ejemplares
a mil varones famosos?

(vv. 1341-1345)

Nótese que Leonor emplea la palabra “heroica” cuando se compara con ejemplos mitológicos e históricos de mujeres poderosas, varoniles. Su intención no será solo demostrar su valentía, sino vencer y, así, ser una nueva heroína, un ejemplo no solo para las mujeres, sino también para los hombres que han adquirido fama por sus actos.

Seguidamente, Leonor miente a Ribete cuando le dice que si han llegado antes al terrero es solo porque quiere asegurarse de “que el Príncipe a Estela hable/ sin ver a don Juan [...]” (vv. 1350-1351). Tras esto, se nos proporciona dos claves más de la traza ingeniada por Leonor, pues sabremos que la dama posee las llaves de la habitación contigua a la de Estela y, además, que Ribete debe esperarla con un vestido suyo, disposición esta última de la que dependerá su vida: “[...] y con un vestido mío/ me has de esperar donde sabes/ porque me importa el vivir” (vv. 1365-1367).

Ribete, ante estas palabras, se queda intranquilo: “No, importa más el quedarme/ y defenderte, si acaso/ don Juan...” (vv. 1368-1370), intervención que queda interrumpida con la respuesta de Leonor: “¡Oh, qué necedades!/ Yo sé lo que puedo, amigo.” (vv. 1370-1371). A partir de estos últimos versos, deducimos que Ribete cree que Leonor simplemente desea hablar a solas con don Juan haciéndose pasar por Estela, por lo que se ofrece a quedarse y defenderla por “si acaso don Juan” descubre el engaño. Pero este no es su propósito, como bien sabe el lector-espectador, que será el único que conozca los verdaderos sentimientos y el objetivo de Leonor.

A continuación, Ribete abandona el escenario, quedando Leonor sola por unos segundos, momento en que volverá a hacer cómplice al lector-espectador de sus verdaderos pensamientos, descubriéndonos que el auténtico motivo por el que ha llegado antes al terrero es que desea encontrarse a solas con don Juan:

Temprano vine, por ver
si a don Juan también le trae
su desvelo; y quiera Dios
que Ludovico se tarde
por si viniere.

(vv. 1374-1378)

Recordemos que es de noche y que Leonor va disfrazada de hombre, ¿por qué desea encontrarse a don Juan en esa situación?

Como ya sabemos, su propósito es matar a su burlador. Para ello, ha ido trazando astutamente el modo de hacerlo. Si nos detenemos en cada uno de los pasos dados por Leonor, en cada una de las piezas de este puzle, descubrimos que la dama ha manejado a todos los personajes hasta recrear la situación perfecta que le permitirá enfrentarse a don Juan. Además, en el caso de salir vencedora, ha calculado hábilmente cómo huir del lugar sin levantar sospechas, pues, por una parte, tiene a su criado prevenido, esperándola con un vestido, con el que retomaría su verdadera apariencia haciendo desaparecer a Leonardo, y con las llaves de una habitación con “balcones a esotra parte/ de palacio, y ahora está/ vacío e inhabitable” (vv. 1361), por donde podría salir sin ser vista. Y, por otra parte, al conseguir que Ludovico vaya a hablar a Estela en su lugar, consigue un falso, pero creíble, móvil del asesinato, con el que quedaría libre de toda sospecha, pues al estar Ludovico presente, todo el mundo daría por hecho que los dos pretendientes de la condesa –don Juan y Ludovico– se habían encontrado en el terrero, que ambos se habían enfrentado y que don Juan muere a manos del príncipe. De otro modo no puede entenderse la traza.

Leonor pondrá en práctica su plan cuando vea que don Juan llega solo al terrero. Para provocar una reyerta, comenzará a increparlo hasta llegar a decirle: “O nos hemos de matar, o solo

habéis de dejarme/ en este puesto, que importa” (vv. 1416-1418). Como sabemos, “el puesto” no le importa nada a Leonor, es la excusa que emplea para comenzar una pelea. Por su parte, don Juan, sorprendido, esquivará la confrontación en varias ocasiones, llegando a desvelarse como un personaje cobarde cuando se niegue a desenvainar la espada y al mentir acerca del motivo que lo ha llevado a estar en el terrero a esas horas:

¿Hay tal locura? Bastante
prueba es ya de mi cordura
sufrir estos disparates;
pero me importa: el matarnos
fuera desdicha notable,
y el irme será mayor;
que los hombres de mis partes
jamás violentan su gusto
con tan precisos desaires;
demás de que tengo dada
palabra aquí, de guardarle
el puesto a un amigo.

(vv. 1419-1430)

Leonor sabe que la promesa de la que habla don Juan es falsa, como falsa fue la palabra de matrimonio que le dio en Sevilla, por ello le dirá:

Bien;
si como es justo guardasen
los hombres de vuestras prendas

otros preceptos más graves
en la ley de la razón
y la justicia, ¡qué tarde
ocasionaran venganzas!

(vv. 1430-1436)

“La ley de la razón y de la justicia” es, precisamente, la ley que guía los pasos de esta mujer que continuamente se nos presenta moralmente superior a don Juan, que continuará haciendo gala de su valentía, endureciendo las palabras contra su burlador hasta llegar a insultarlo al decirle que es:

Aleve, ingrato, mudable,
injusto, engañador, falso
perjuro, bárbaro, fácil,
sin Dios, sin fe, sin palabra.

(vv. 1455-1458)

Leonor lo tacha de “mudable” y “fácil”, términos sinónimos que solían ser aplicados al carácter femenino.¹⁹⁶ Con ello, observamos cómo,

¹⁹⁶ Según el *Diccionario de Autoridades*, “Mudable” es ‘lo que con gran facilidad se muda’, definición que viene acompañada de un ejemplo extraído de *La Dorotea* de Lope de Vega: “No todas las mugéres son *mudables*, ni todos los hombres firmes”. Para la voz “fácil” se escriben varias entradas. La segunda dice así: ‘Se toma también por el que con ligeréza se dexa llevar del parecer y voto de otro, y regularmente toma en mala parte: porque del que muda su dictámen en otro mejór, se dice que es docil’ y como ejemplo de su uso se añade ‘Son las mugeres de su naturaleza noveleras, *fáciles*, y livianas en creer’. Asimismo, en un tercer artículo, se dice que “fácil” ‘se llama de ordinario la mugér deshonestá, porque ligeramente se mueve à la torpeza’.

poco a poco, a medida que Leonor se reafirma como personaje varonil por poseer los atributos considerados inherentes al sexo fuerte: firmeza, valor, razón, justicia y bravura; don Juan va feminizándose al caracterizarse por todo lo contrario. Además, dado que el caballero rechaza constantemente el enfrentamiento, Leonor se determinará a dar el paso definitivo: “sacad la espada” (v. 1495), le dirá. Don Juan ya no puede evitar la pelea:

Excusarse
no puede ya mi cordura
ni mi valor, porque es lance
forzoso.

(vv. 1495-1498)

Y, como se indica en la didascalia, “*Comienzan a reñir y sale el Príncipe*” (v. 1498). Ludovico, al ver que atacan a don Juan, sin reconocer a Leonardo, se pondrá del lado del fingido caballero, aprovechando la ocasión para matar a su rival. No obstante, la acción dará un giro inesperado cuando la dama vuelva sus fuerzas contra el príncipe para defender al traidor con “terribles golpes” (v. 1525), como reconoce el de Pinoy, hasta hacerlo huir del lugar. Don Juan queda sorprendido por tal cambio en el misterioso caballero: “Que tan resuelto jurase/ darme muerte, y que en este punto/ me defendiese! [...]” (vv. 1539-1541). A lo que Leonor-Leonardo le explicará:

[...] No quise que nadie
tuviese parte en la gloria
que yo espero con vengarme,
pues no era victoria mía
que otro valor me usurpase
el triunfo, ni fuera gusto
o lisonja el ayudarme,
pues con eso mi venganza
fuera menos memorable,
cuando está toda mi dicha
en mataros solo.

(vv. 1561-1571)

De nuevo, en esta intervención, la protagonista incide en la idea de erigirse por sí sola una heroína, además de expresar a las claras que toda su felicidad está en que don Juan muera. Por otra parte, si antes ya se nos revelaba la oposición del carácter varonil de la dama frente a la feminización de don Juan, con esta nueva escena queda mucho más manifiesta, pues Leonor, como un auténtico caballero, lo ha sabido defender de los ataques de Ludovico.

Don Juan, entonces, intentará saber la identidad del caballero, pero Leonor-Leonardo se despedirá de él con una amenaza:

D. JUAN: ¿Quién sois? Decid.

LEONOR: No se hable
en eso, creed que mi agravio
os buscará en otra parte.

(vv. 1585-1587)

A continuación, de forma paralela, se pondrá en marcha una doble escena de balcón entre dos parejas, cuyas intervenciones se producen de forma intercalada, con lo que se crea un efecto de simultaneidad entre ambas. Estas parejas serán, por una parte, la conformada por Ludovico –que se hará pasar por Leonardo– y Estela, y, por otra, don Juan y Leonor –simulando ser Estela–. Estas identidades trucadas darán lugar a equívocos y, con ellos, al aumento del enredo de la comedia.

En primer lugar, “*sale Estela a la ventana*” (acot. v. 1596), mientras que en el jardín se hallará el príncipe Ludovico. En segundo lugar, se asomará Leonor desde otra ventana –imaginamos que vestida de mujer, aunque en el texto no se encuentre ninguna indicación al respecto–. Nada más aparecer, dirá:

Si le hablo, consigue mi deseo
el más feliz engaño,
pues teniendo en Estela desengaño,
podrá dejar la pretensión...

(vv. 1617-1620)

Intervención que queda interrumpida al llegar don Juan al terrero de palacio, por lo que no sabemos qué o quién dejaría su “pretensión”: si don Juan, que desistiría en conseguir el amor de la condesa; o el deseo personificado de Leonor –“mi deseo”–, que desistiría en querer matar a don Juan. Sea uno u otro, esta nueva acción que

emprende la dama al hacerse pasar por Estela representa, parafraseando los versos anteriores, “el más feliz engaño que puede conseguir su deseo”, pues, ya que no ha podido acabar con la vida de don Juan, al menos ahora podrá desengañarlo.

Leonor, nada más verlo, dirá en forma de aparte: “Este es don Juan: ¡a espacio, amor, a espacio,/ que esta noche me pones/ de perderme y ganarme en ocasiones!” (vv. 1623-1625). Parece que al representar un rol femenino y, con ello, recobrar su auténtica naturaleza, Leonor flaquea por unos segundos. Pero rápidamente se recompondrá para poner en práctica su “feliz engaño”.

Como hemos mencionado, ambas conversaciones entre las parejas se sucederán de forma intercalada, cuyo contenido será totalmente paralelo. Así, Leonor-Estela le reprochará a don Juan que haya burlado a una dama sevillana a la que ha tildado de: “[...] necia, fea,/ pobre, humilde, villana” (vv. 1651-1652); mientras que, acto seguido, Estela, al preguntarle Ludovico-Leonardo por el príncipe de Pinoy, dirá: “Por cansado, soberbio y ambicioso,/ aun su nombre aborrezco” (vv. 1669-1670).

De nuevo, se retoma la conversación entre don Juan y Leonor-Estela, donde esta le reprochará al caballero su falta de firmeza. De igual modo, Ludovico-Leonardo también le recrimina a Estela el haber favorecido primero a don Juan. A raíz de estas quejas, tanto don Juan como Estela pronunciarán unos versos

confirmando su carácter mudable, despreciando o infravalorando a los primeros pretendientes frente a lo que ellos creen ser Estela y Leonardo.¹⁹⁷ Estas declaraciones amorosas causarán el efecto contrario al esperado, derivando en la reprensión de Leonor-Estela y de Ludovico-Leonardo, dejando a sus respectivas parejas desengañadas.

A continuación, si la primera jornada se cerraba con un monólogo de Leonor, la segunda termina con uno de don Juan. Dos monólogos paralelos, pero de contenido contrario. En el primero, como ya hemos comentado, se enfatizaba la valentía y el afán de venganza de Leonor; mientras que en el segundo, don Juan se siente cobarde, débil: “¿Dónde está mi valor? ¿Dónde mi brío?” (v. 1820), por lo que se infunde ánimos para conquistar a la condesa. El contraste es claro: valentía vs. cobardía; venganza vs. amor. Y, por último, don Juan da fin a la jornada asegurando que la fortuna está del lado del atrevido, por lo que promete que: “osado y atrevido,/ con

¹⁹⁷ Para ello, el galán emplea dos décimas donde comparará a las damas a través de dos metáforas lumínicas: Leonor fue “lucero o estrella” (v. 1702) y él, como mariposa, adoró su lumbre; mientras que Estela es “sol con muchos rayos” (v. 1710). Por su parte, la condesa también emplea dos décimas. En este caso, escoge el motivo de las flores para comparar a don Juan con una rosa y Leonardo con un jazmín, mucho “más fragante” (v. 1734). Estas últimas son de Juan de Salinas [Blecua, 1984: 36], que, según Lola Luna, Ana Caro las podría haber escuchado en una de las academias literarias de Sevilla, donde bien pudo hacerse con una copia manuscrita de los versos o, simplemente, recordarlos [Caro, 1993: 141].

firmeza resuelta,/ de su inconstancia me opondré a la vuelta” (vv. 1836-1838). Comentario metateatral dirigido al público, que hace referencia a su regreso tras el entreacto.

Resumiendo, en la segunda jornada de *Valor, agravio y mujer*, los principales personajes acaban de configurarse a través de sus actos, ya no solo por medio de sus palabras: Leonor llega a enfrentarse a muerte contra don Juan y, aunque no consigue su propósito, después logra una pequeña victoria con su engaño; mientras que don Juan, en comparación con la protagonista, se nos revela como un personaje caracterizado por su cobardía y por el carácter mudable con el que se equipara a la condesa Estela.

El enredo que se ha iniciado al final de esta jornada irá *in crescendo* a lo largo del tercer acto a causa de los equívocos y de las diferentes trazas ingeniadas por Leonor. Nada más comenzar, la confusión imperará entre los personajes. Don Juan, al ver a la condesa, le preguntará quién le había explicado que burló a una dama en Sevilla. Estela que, como el lector-espectador sabe, no habló con don Juan, sino con el príncipe de Pinoy, le responderá que él mismo se lo ha dicho en ese mismo momento. El caballero, sorprendido por su contestación, vuelve a hacer referencia al pasado encuentro: “Pues, ¿cómo tan enojada/ me hablasteis en el terrero/ la otra noche” (vv. 1902-1904). El enredo está servido. La condesa creerá que don Juan está gastándole una broma, mientras que don

Juan piensa que Estela no reconoce que se vieron por estar disimulando ante la presencia de don Fernando y su prima Lisarda, así que le seguirá el juego. No obstante, él mismo se ha descubierto, por lo que la condesa no solo lo rechaza, sino que –como Leonor– le recrimina su falta de firmeza:

ESTELA: Yo hablaré con vos después;
don Juan, tened con las damas
más firme correspondencia.

D. JUAN: Injustamente me agravia
vuestro desdén, bella Estela.

ESTELA: Leonor fue la agraviada.

(1959-1964)

Estela, ante la duda, va a preguntarle a Tomillo sobre esa dama que su señor amaba en Sevilla. El criado dirá que era “Norilla la Cantonera,/ que vivía en Cantarranas” (vv. 1984-1985). El criado, con este engaño, piensa que favorece a su amo, pero lo que consigue es todo lo contrario, le dice: “¿No sabes que le parece/ hermosa quien sea dama?” (vv. 2000-2001); es decir, que le gusta todo tipo de mujeres, como don Juan Tenorio, el primigenio burlador de Sevilla.

Inmediatamente después llegará Leonor-Leonardo y la condesa lo citará a que se vean esa tarde en el campo. De nuevo, esta será una ocasión que nuestra protagonista sabrá aprovechar para manejar a los personajes en su propio beneficio. En primer

lugar aparecerá don Juan. La ira de Leonor, al verlo, volverá a encenderse: “Que ha de tener otro empleo,/ y yo burlada! ¡Eso no,/ primero pienso morir!” (vv. 2074-2076). El caballero, que se acerca con la intención de pedirle un favor, comenzará su exposición con lisonjas: “[...] Yo he venido/ como a noble a suplicaros,/ como a quien sois a pedirlos...” (vv. 2081-2083). A lo que Leonor-Leonardo dirá: “¡Ah, falso! ¿Cómo a muy vuestro/ no decís, siendo el camino/ más cierto para mandarme?” (vv. 2084-2086). La respuesta de Leonor tiene doble sentido: para don Juan, sus palabras no son más que pura cortesía; mientras que el lector-espectador, único cómplice de la dama en la obra, comprende el verdadero significado de los versos y el reproche encubierto que le ha lanzado, pues admite que aceptaría sus órdenes si, desde el principio, la hubiese reconocido como suya, como su mujer. Además, cuando don Juan vuelva a tomar la palabra, lo primero que le dirá es: “Conózcoos por señor mío” (v. 2087), a lo que Leonor-Leonardo le dirá –interrumpiéndolo de nuevo–: “¡Buen principio!/ Ea, pasad adelante” (vv. 2091-2092).

Así pues, las teorías feministas quedan refutadas con esta intervención. Leonor admite, aunque sea entrelíneas, que le hubiera obedecido como marido, que hubiera sido una esposa sumisa si no hubiese sido burlada. Recordemos que “su agravio mudó su ser”, por lo que su rebeldía no procede del simple hecho de ser mujer. Y es que, como afirma Rina Walthaus [1992: 339] “Leonor lucha contra

el ingrato amante, no contra el código social”. En este sentido, no debemos olvidar nunca la época en que se escribieron estas comedias, lo que tampoco excluye que Ana Caro –y el resto de dramaturgas– aprovecharan la ocasión de expresar ciertas quejas a través de sus obras o imaginar, amparadas en la ficción, mujeres dueñas de sus vidas, capaces de defenderse por sí solas, como ocurre con Leonor.¹⁹⁸

Finalmente, don Juan le solicita que deje de pretender el amor de Estela para que la dama vuelva a favorecerlo. En este momento, Leonor comienza un nuevo engaño, al decirle que no está interesado en la condesa. Los apartes que irá intercalando a lo largo de su intervención vuelven a hacernos cómplices de sus verdaderos sentimientos: “¡Ah, ingrato, mal caballero!” (v. 2134); “que quisiera, ¡por Dios vivo!./ poder sacaros el alma” (vv. 2139-2140); “[...] Ahora,/ ingrato, llega el castigo/ de tanto aborrecimiento.” (vv. 2170-2173). El

¹⁹⁸ Lola Luna, en la introducción a su edición de *Valor, agravio mujer* [1993b: 29], ya expone de forma contundente la imposibilidad de calificar de “feministas” las obras del siglo XVII de autoría femenina por el mero hecho de estar concebidas por mujeres y por resultar una aplicación anacrónica del término: “El feminismo literario atribuido a la literatura femenina *per se* es difícil de probar, como por ejemplo en *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro. Serían anacrónicas evidencias textuales de un «feminismo» contemporáneo, ya sea de la igualdad o de la diferencia, en textos barrocos. En primer lugar [...] porque el concepto de igualdad (civil, de derechos, de los sexos) que usamos es heredero del proyecto de «Liberté, Egalité, Fraternité» de la Revolución francesa, y en segundo lugar porque el controvertido feminismo de la diferencia es un fenómeno de las últimas décadas del siglo XX.”

mencionado castigo vendrá en forma de una nueva traza que Leonor pone en marcha al hacerle creer que no corresponde a Estela porque está enamorado de otra dama, cuyo retrato le mostrará.¹⁹⁹ La imagen pintada que contemplará don Juan es, precisamente, la de Leonor, por lo que se quedará de piedra, como él mismo afirma, pues el retrato ha sido “la cabeza de Medusa,/ que en piedra me ha convertido,/ que me ha quitado la vida” (vv. 2182-2184). Y, a continuación, en forma de aparte, dirá: “[...] Rindiose/ esta vez a los peligros/ de la verdad la razón” (vv. 2190-2192), con lo que manifiesta que ha comenzado a dejarse llevar por la pasión de los celos.

Ante la turbación y el ensimismamiento que muestra don Juan al mirar su retrato, Leonor se desconcierta al comprobar “que el original no mira/ y el retrato ha conocido” (vv. 2236-2237), como dice en un nuevo aparte, en el que también lo acusa de bárbaro, ingrato y ciego por su inadvertencia. Pero el engaño de Leonor va más allá. Acto seguido añadirá nuevas invenciones a su historia: le dirá a don Juan que piensa casarse con Leonor, aunque antes de desposarse con ella debe encontrar al hombre que la agravió y limpiar su honor con su muerte.

¹⁹⁹ Obsérvese como la dramaturga introduce y se vale de un objeto diferente – sortija (J. I), papel (J. II) y retrato (J. III)– para impulsar la acción dramática de la comedia a través de las tres trazas que lleva a cabo Leonor, una en cada jornada.

El enredo propiciado por nuestra protagonista llega en este punto a su culmen. Leonor, bajo el aspecto de Leonardo, ha inventado dos identidades: recordemos que, para don Fernando, Leonardo es su primo; mientras que ahora, frente a don Juan, es el prometido de Leonor y, como nueva figura de autoridad de la dama, debe protegerla y velar por su honor, por lo que también es su enemigo.

Don Juan, ante los nuevos acontecimientos, expresará su confusión y sus celos en un nuevo aparte:

¿Es posible que he tenido
 valor para oír mi afrenta?
 ¿Cómo de una vez no rindo
 a la infamia los discursos,
 la vida a los desperdicios,
 del honor? Leonor fue fácil;
 y a los números lascivos
 de infame, ¿tanta lealtad,
 fe tan pura, ha reducido?
 mas fue con nombre de esposo.
 Aquí de vosotros mismos,
 celos, que ya la disculpo;
 yo solo el culpado he sido,
 yo la dejé, yo fui ingrato;
 ¿Qué he de hacer en el abismo
 de tan grandes confusiones?

(vv. 2207-2222)

Nótese cómo, en un primer momento, don Juan se siente afrentado y acusa a Leonor de ser “fácil”. De modo que la hipocresía, la doble moral, se hace patente en el carácter de este personaje; aunque, rápidamente, reconocerá que sus celos lo han movido a pensar de esa forma y disculpará a la dama, admitiendo que él fue el “ingrato” que la abandonó. Don Juan, por tanto, se debate entre la razón o dejarse llevar por los celos.

Más adelante, cuando Leonardo le dé a entender que ha obtenido de la dama sevillana más que “sus abrazos y sus favores” (v. 2242), don Juan no podrá seguir reprimiendo sus sentimientos y estallará al confesar lo siguiente:

Leonor fue común desdicha;
rompa mi silencio a gritos
el respeto; esa mujer,
ese monstruo, ese prodigio
de facilidad, fue mía;
déjela, y aborrecido,
pueden más celos que amor;
ya la adoro, ya me rindo
al rapaz arquero alado;
pero ni aun hallo camino
matándoos para vivir,
pues la ofensa que me hizo,
siempre estará en mis oídos.

(vv. 2250-2262)

Parece no haber solución posible para don Juan. Los celos, al saber que Leonor es de otro, han encendido de nuevo su deseo por la dama. Si esta se hubiera mostrado firme en su amor y no hubiese mantenido relaciones con otro caballero, don Juan tan solo tendría que regresar a su lado como su esposo. No obstante, su honor ya ha quedado manchado, se siente un marido cornudo. El agravio que le ha causado Leonor no tiene remedio, pues ni la muerte de Leonardo podrá limpiar semejante ofensa.

Ante las dudas de don Juan, Leonor insiste: “[...] apretemos la cuerda” (v. 2268), dirá en aparte. Y es que todos sus actos han ido orientados a provocar un nuevo enfrentamiento contra su burlador, de ahí que termine retándolo directamente: “[...] es buena ocasión/ para matarnos” (vv. 2280-2281). Pero, justo cuando creemos que volverá a producirse una lucha entre ambos personajes, saldrá don Fernando a escena. Don Juan y Leonor-Leonardo disimularán, atribuyendo su malestar a una discusión sobre el arte de la esgrima. Don Fernando percibirá la inquietud en ambos caballeros y la palidez en el rostro de don Juan, señal física de su miedo: “¿Cómo estáis,/ don Juan, tan descolorido?” (vv. 2300-2301), momento en el que el caballero, airado, abandonará la escena citando a Leonardo a un duelo esa misma tarde, en los jardines de Armindo, bajo la excusa de ejercitarse en esgrima.

Don Fernando se quedará a solas con Leonor-Leonardo, dando lugar a una escena muy breve, cuya única función dramática es la de volver a subrayar el arrojo de la protagonista, así como insistir en cuál es su verdadero objetivo. Pues, cuando esta le diga a don Fernando que no está interesado en Estela, el caballero –que, recordemos, ama en secreto a la condesa– le preguntará: “¿Estás/ loco?” (vv. 2338-2339), a lo que Leonor-Leonardo le dirá: “No tengo juicio” (v. 2339) y, en aparte, “Deseando estoy que llegue/ la tarde.” (vv. 2340-2341), lo que nos indica que la protagonista solo tiene las miras puestas en acabar con la vida de don Juan. De ahí que, cuando su hermano –y, por tanto, el único guardián de su honor– le pida que lo haga confidente de sus preocupaciones, Leonor siga ocultándole su verdadera identidad y le diga que “aún no es tiempo” (v. 2343), impidiendo, de esta forma, que se interpusiera en su empresa.

A continuación, se escenificará un cuadro cómico, protagonizado por los criados, que no aportará nada al desarrollo de la trama. Con él se frena el ritmo, retrasándose el momento del desenlace, y se relaja la tensión dramática. Tras él, vendrá el último cuadro de la comedia, del que trataremos más adelante.

5.1.1.2.2.- LA PARODIA DEL HÉROE

Retomamos ahora la otra comedia de Ana Caro: *Valor, agravio y mujer*. De ella, ya hemos demostrado que la emperatriz Rosaura no elige a su futuro marido por amor, sino por pura obligación, ya que no le queda otro remedio que desposarse si quiere ejercer su derecho político; de ahí que no le importen las virtudes del conde, ni de ningún otro pretendiente, porque el casarse no es más que un mero trámite social imprescindible para obtener su propósito. Por ello, si bien Partinuplés es el protagonista de la novela de caballerías y –como es propio del género– aparece como un héroe valiente, constante y cuerdo, su función en la obra dramática se reduce a ser un mero objeto de Rosaura, perdiendo por el camino no solo su protagonismo, sino muchas de sus virtudes. En realidad, lo que realiza Ana Caro es una parodia del héroe, ridiculizándolo al tiempo que ensalza el carácter de Rosaura y el ingenio de Aldora.

Todavía en la primera jornada de la comedia, tras la elección de Rosaura, se pondrá en marcha la traza ingeniada por Aldora para que la emperatriz consiga conquistar a Partinuplés. La maga se lo dirá de este modo:

Yo haré que un retrato tuyo
sea brevemente objeto
de su vista, porque amor
comience a hacer sus efectos.

(vv. 425-428)

De pronto, el espacio dramático cambiará, del palacio en Constantinopla se pasa a una playa francesa, donde el conde y su prima y prometida Lisbella acompañaban a su tío, al rey de Francia, en una salida cinegética. Durante este cuadro, Partinuplés no le dedicará palabras amorosas a Lisbella, pues, como le explica:

Que fuera causa de enojos
con discursos poco sabios,
volverle a decir los labios
lo que le han dicho los ojos.

(vv. 469-472)

De esta forma, en clave platónica, el conde manifiesta que transmite sus sentimientos a través de su mirada. Pero, como ya nos ha avanzado Aldora, sus ojos también verán la imagen de Rosaura en un retrato que guardaba una caja encontrada en el mar y, así, por medio del sentido de la vista, Partinuplés se enamorará de la dama retratada: “¿Qué es esto, qué he visto, cielos?;/ rendido está a los primores/ de aquel pincel mi sentido.” (vv. 548-550).

Más adelante, como se indica en la didascalía “*Sale el conde tras una fiera vestida de pieles, vale a dar y vuélvese una tramoya, y aparece Rosaura como está pintada en el retrato*” (acot. v. 577). Al verla, Partinuplés le dedicará amorosas palabras, pero la emperatriz desaparecerá ante sus ojos tras pronunciar una única frase: “Si me buscas, me hallarás” (v. 633). La primera jornada termina con

Partinuplés y Gaulín subiendo a un barco varado en la playa para resguardarse de una tormenta. Esta nave será la que, de forma mágica, los llevará hasta Constantinopla, espacio dramático del segundo acto.

Las escenas fabulosas, provocadas por la maga Aldora, continuarán en el palacio de la emperatriz, donde el conde y su criado serán agasajados con una cena maravillosa, dando lugar a un cuadro de gran efectismo visual y comicidad a través de las burlas sufridas por Gaulín. Durante el banquete, sonará música y un coro volverá a pronunciar, en diversas ocasiones, el verso “Si me buscas, me hallarás” (vv. 901 y 912), con lo que Partinuplés recuerda las palabras de la misteriosa dama que se había transformado en fiera. Por ello, si antes se enamora de ella a través del sentido de la vista; ahora será el oído el que avive sus sentimientos.

Tras la cena saldrá Rosaura y, sin que en ningún momento el conde pueda verla, iniciará la prueba con la que podrá asegurarse de su firmeza y lealtad antes de convertirlo en su esposo. Y es que Partinuplés gozará de la compañía de la dama, pero siempre estando en total oscuridad, por tanto, sin poder ver su rostro –motivo literario que se remonta a la historia de Cupido y Psique–, y como en sus referentes, caballeresco y mitológico, la única condición que le impone Rosaura es que nunca intente descubrir su identidad:

ROSAURA: El ocultarme es preciso
por algún tiempo.

CONDE: Es rigor.

ROSAURA: Es fuerza.

[...]

CONDE: Pues, ¿por qué
cuando me tenéis rendido
en vuestro poder y estáis
satisfecha de lo dicho,
me negáis vuestra hermosura,
privando el mejor sentido
del gusto en su bello objeto?

ROSAURA: No apuremos silogismos,
confieso que es el más noble,
más pronto, más advertido,
que los demás, pero yo,
para acrisolar lo fino
del oro de vuestra fe,
árbitro hago el oído,
en su juicio afianzado
de mis dichas lo propicio
con misterioso decoro,
demás que me habéis visto
y os he parecido bien.

(vv. 1012-1037)

Recordemos que el destino de la emperatriz está marcado por un terrible augurio. Al inicio de la comedia, Rosaura relata en qué consistiría: “que un hombre, ¡fiero daño!/, le trataría a mi verdad engaño,/ rompiéndome la fe por él jurada” (vv. 177-179); y cuáles serían sus consecuencias: “y que si en este tiempo reparada,/ no

fuese por mi industria esta Corona,/ riesgo corrían ella y mi persona;” (vv. 180-182). Por ello Rosaura quiere asegurarse de la lealtad de su futuro esposo, comprobar que Partinuplés no es ese hombre que la traicionaría, quebrantando su palabra. No obstante, como le ocurre al rey Basilio de *La vida es sueño* –obra en que Ana Caro se inspira para insertar el vaticinio en su comedia–²⁰⁰, al intentar evitar su trágico destino, lo acaba provocando, ya que el conde francés no solo la traicionará, sino que a través de la propia prueba será Rosaura quien ponga en peligro el imperio y su vida, como trataremos posteriormente.

Partinuplés no solo aceptará la condición impuesta por su misteriosa amante, sino que vivirá “muy contento” (v. 1288) y enamorado, aun sin verla y sin imaginarse quién pudiera ser. Pues, a pesar de las pistas que la emperatriz le ha dado –le dice que ya la había visto y que le había parecido bien (vv. 1036-1037) y la advertencia “Si me buscas, me hallarás” pronunciada por la propia dama en Francia y, más tarde, por el coro en el palacio–, no será hasta que Gaulín le pregunte si la dama “¿es retrato y fiera?” (v. 1298), que el conde no caerá en la cuenta en relacionar a su misteriosa dama con la doncella del retrato y que, después, vio convertirse en fiera:

²⁰⁰ Para la influencia de la comedia calderoniana en *El conde Partinuplés* y cómo la dramaturga reelabora el motivo del auspicio, véanse Weimer, 2000 y Maroto, 2007.

Espera:
vengo Gaulín a entender
que es esta hermosa mujer
mi bella adorada fiera.
Porque haciendo reflexión
de los sucesos pasados
en la memoria, y notados
equivocos y canción,
y otras mil cosas, es ella.
(vv. 1298-1306)

Con ello percibimos la falta de perspicacia del conde. El primero de sus defectos, sin contar con el carácter mudable que ha demostrado al olvidar rápidamente a Lisbella por el amor, bajo condiciones, de Rosaura.

La curiosidad será otra de las faltas de Partinuplés pues, como en la novela, esta será la causa que lo llevará a quebrantar su promesa de no intentar ver a su amada. No obstante, en la obra de Ana Caro, aún siendo un defecto tradicionalmente considerado femenino –la propia Rosaura comenta: “pues sabes que las mujeres/ pecamos en el extremo/ de curiosas, de ordinario” (vv. 315-317)–, aparecerá mucho más acentuado en la figura del heredero de Francia a través de diferentes referencias.²⁰¹ Una de ellas la

²⁰¹ Esto ya se observa en la escena de la primera jornada en la que, estando el conde de caza con su tío y su prima, dos pescadores encuentran la caja que contenía el retrato de Rosaura. Los pescadores se la entregarán al rey francés, sin

encontramos en el momento en que Rosaura, ante la insistencia del conde por conocer su identidad, le dirá lo siguiente:

Préciome tanto de tuya
¡oh Conde!, y tanto me debes,
que disculpo lo curioso
de tu deseo impaciente,
con los achaques de amor
que en ti flaquezas parecen.

(vv. 1390-1395)

Y justamente estas, hasta el momento aparentes, “flaquezas” que menciona Rosaura se convertirán en una certeza en la figura del conde Partinuplés, ya que dejará de representar los valores caballerescos que poseía en la novela para caracterizarse por su cobardía, tal y como queda reflejado en esta misma escena, cuando responda a la emperatriz tras el extenso y apasionado discurso que esta realiza para animarlo a acudir en ayuda de su tío, que se encontraba en París resistiendo el cerco de los ingleses, del que reproducimos los últimos versos:

embargo no será este quien dé la orden de abrirla, sino Partinuplés (vv. 498-499). Además, tras ver la imagen de la bella y desconocida dama, el conde manifestará sentir curiosidad, a pesar de que este sea un pretexto con el que oculta sus verdaderos sentimientos frente a su prometida (vv. 508-514). Y también, en la tercera jornada, justo antes de acercar la vela al cuerpo de Rosaura, Partinuplés admitirá que la curiosidad que siente por ver el rostro de la emperatriz es más fuerte que el miedo a la muerte (vv. 1671-1675).

Al arma, pues, héroe fuerte,
¡ea!, gallardo francés,
¡ea!, príncipe valiente,
bizarro el escudo embraza,
saca el acero luciente,
da motivo a las historias
y a tu renombre laureles.
Al arma toca el honor,
la fama el ocio despierte,
el triunfo llame a las glorias
de tus claros ascendientes.
Pueda el valor más en ti
que de amor los accidentes.
Desempeña belicoso
la obligación de quien eres,
porque yo te deba más
y porque el mundo celebre
mis finezas y tus bríos,
que unas triunfan y otras vencen

(vv. 1451-1469)

Al terminar la dama esta formidable arenga, Partinuplés, en forma de aparte, dirá: “Entre el amor y el temor,/ no sé lo que me sucede.” (vv. 1470-1471) y acto seguido le preguntará a la dama: “Al fin Señora, ¿qué Francia/ está en peligro evidente?” (vv. 1472-1473).

¿Qué héroe es este al que hay que animar para ir a defender a su rey y a su patria? ¿Qué modelo de valentía es el conde, que solo con escuchar que tiene que tomar las armas afirma sentir temor? ¿Cómo un futuro emperador puede aparecer turbado ante

ROSAURA: ¿Olvidarasme?
CONDE: Jamás.
ROSAURA: ¿Volverás con gusto?
CONDE: Advierte,
que sin ti no quiero vida.
ROSAURA: Pues, adiós. (*Vase*)
(vv. 1487-15001)

Partinuplés, hasta el momento, ha aparecido como un caballero mudable, falto de ingenio, curioso y cobarde. Pero, en su propósito, la dramaturga no se detiene aquí. El conde, al reencontrarse con la emperatriz tras la batalla en Francia –ya en la tercera jornada de la comedia–, comenzará a relatarle con gran emoción sus hazañas. Lo esperable sería ver a una Rosaura atenta a las palabras de su enamorado, feliz por su victoria, orgullosa del honor que ha conseguido... No obstante, hallamos a una Rosaura que se queda inmediatamente dormida con las primeras palabras del conde. Esta será la situación que aprovechará Partinuplés para acercar una luz a la emperatriz y ver así su rostro.

En la novela, el conde también llevará a cabo su traición aprovechando el sueño de Melior; pero la gran diferencia es que en ella la emperatriz se queda dormida tras hacer el amor con el conde,²⁰³ mientras que Caro introduce como causa somnolienta la

²⁰³ “Y desde que fue llegada a la cama, desnudóse los paños y lançóse en la cama, qu’él ya estava echado. Y allegóse al conde y luego el conde començó de tomalla en sus braços y començóla de besar y de haver plazer con ella, en tal manera que

explicación del caballero. De ello se desprende la intención de ridiculizar el personaje de Partinuplés, cuyas proezas ni tan siquiera le interesan a su supuesta enamorada.²⁰⁴

Por otra parte, podríamos pensar que la traición del conde ya se nos anunciaba desde el inicio, pues ¿qué podemos esperar de un caballero que se caracteriza por faltar a su compromiso, que abandona a su prometida y a su reino por ir tras la bella imagen de Rosaura? Sin embargo, quizá lo que nos muestra la autora desde el comienzo no es tanto la predisposición a la infidelidad del personaje, sino su maleabilidad; de ahí que sea acertada la elección de Rosaura.²⁰⁵ Sí que Partinuplés traiciona a la emperatriz, pero el hecho de que sea el criado quien le traiga la luz y lo anime a descubrir el rostro de la dama mientras esta duerme, no solo le confieren un matiz de debilidad al personaje, como afirma Whitenack

la cansó. Y después que la vido bien cansada, durmióse la emperatriz de tal guisa que aunque la travara de la oreja, no recordara. Y desque vido el conde que estava bien dormida, sacó la lanterna que tenía a la cabecera de la cama muy sotilmente, que no era osado dezir, y sacó una candelilla que estava en la dicha lanterna, y descubrióle los pechos muy quedo, de tal guisa que ella no lo sentió.” [360-361].

²⁰⁴ Whitenack [1999: 69] ya observó este detalle y se pregunta al respecto “does that detract from his heroism, or is it a comment upon women’s boredom with stories?”

²⁰⁵ Villarino [2006: 571-572] sostiene que “Rosaura no busca en realidad un verdadero caballero [...], sino a alguien sin iniciativa, capaz de seguirla y obedecerla sin cuestionar palabras ni actos; por eso, se arrepiente y no lo mata, y acepta casarse con él, porque sabe que realmente, tras ese matrimonio, será ella la que siga gobernando en la institución monárquica y familiar”.

[1999: 65] sino que, también, subraya su carácter extremadamente influenciabile.²⁰⁶

GAULÍN: En aquellos corredores
se determina una luz.
¿Voy por ella?

CONDE: Sí, no, ¿oyes?
(Levántanse)
vuela, mas no.

GAULÍN: Acaba ya,
¿no es mujer y tú eres hombre?
¿te ha de matar?

CONDE: Dices bien,
ve por ella.

(vv. 1657-1663)

Además, al inicio del tercer acto, vemos que el propio conde emplea los términos “dócil”, “sujeto”, “rendido”, “obediente”, cuando le refiere a su criado el amor que siente por la emperatriz:

Está mi gusto tan dócil,
tan sujeto, tan rendido

²⁰⁶ En la novela de caballerías, tampoco es Partinuplés quien idea el modo con que poder contemplar el cuerpo de Melior, sino que será un obispo quien le dice cómo hacerlo: “Yo vos daré una lanterna que es encantada, que nunca se puede apagar fasta que la quiebren, y vos levad con vos. Quando entráredes por el palacio o en la sala donde comierdes, ponelda entre las piernas, que no vos la vea nadie. Y quando vos echardes en la cama y las hachas fueren idas, ponelda a la cabecera de la cama; y quando viniere la emperatriz, jugad y burlad con ella fasta que canse, y después que entendades que está dormida, sacad la lanterna muy quedo y quitad la ropa de encima de los pechos y verla edes.” [360].

a esta mujer, no lo ignores,
que aunque ella no lo trujera,
como ves, yo hiciera entonces
alas de mi pensamiento
y viniera a sus prisiones,
satisfecho y obediente.

(vv. 1519-1526)

En la cita anterior a esta última, observamos cómo Gaulín supone que la dama, por el hecho de ser mujer, no puede matar a Partinuplés. Pero el criado se equivoca. Precisamente, la superioridad de Rosaura se hará manifiesta cuando, al descubrir la traición del conde, ordene su muerte:

Aldora, a este bárbaro hombre
haz despeñar por ingrato,
traidor, engañoso enorme.
Muera el conde, esto ha de ser,
aunque a pedazos destroce
el corazón que le adora
con puros afectos nobles.
Esta es forzosa venganza
aunque la pena me ahogue,
porque ya sin duda advierto,
pues malogré mis favores,
que del vaticinio infausto
es dueño el aleve Conde.
Muera antes de que lo padezca
mi Imperio, desde esa torre

hazle despeñar al valle,²⁰⁷
pues ofendió con traiciones
tanto amor.

(vv. 1719-1736)

Partinuplés ni siquiera intentará huir, únicamente lo veremos lamentarse y asumir su muerte: “Ea, desdichas, de golpe/ me despeñad porque fui/ del carro del sol Faetonte” (vv. 1759-1761). Con ello, se nos revela, de nuevo, la debilidad de carácter del conde.

La emperatriz, tras la traición, no puede confiar en Partinuplés. El conde se ha mostrado desleal, por lo que Rosaura, rápidamente, lo relaciona con el hombre que, bajo palabra de esposo, pondría en peligro su corona. Pero, ¿realmente el augurio culpaba a ese hombre de la pérdida del imperio y de la muerte de Rosaura? Retomemos los versos donde se nos explica el vaticinio:

que un hombre, ¡fiero daño!,
le trataría a mi verdad engaño,
rompiéndome la fe por él jurada,
y que si en este tiempo reparada
no fuese por mi industria esta Corona,
riesgo corrían ella y mi persona;
porque este hombre engañoso,
con palabra de esposo,
quebrantando después la fe debida,

²⁰⁷ En la orden de Rosaura de despeñar a Partinuplés podría esconderse otra referencia a *La vida es sueño*, al modo en que Segismundo mata al criado tras salir de su prisión.

el fin ocasionaba de mi vida.

(vv. 177-186)

En primer lugar, habla de que un hombre la engañaría (vv. 177-179) y, en segundo lugar, afirma que cuando esto sucediera –“en este tiempo”– debería defender con ingenio su imperio y su vida (vv. 180-182).²⁰⁸ Así, en estos primeros versos, no se nos indica que exista una relación directa entre ese hombre y el fin de su corona. No así en los siguientes, donde se acusa directamente al traidor de provocar la muerte de Rosaura. Todo parece muy confuso y más aun teniendo en cuenta que la traición cometida por Partinuplés no parece implicar las mencionadas consecuencias para la emperatriz, además de que Rosaura, rápidamente lo ha apartado de su lado y ha ordenado su muerte. Y esto es así porque las claves que nos faltan para comprender de qué forma se hubiera desarrollado el agüero las encontramos en el cuadro siguiente.

Lisbella aparecerá a continuación “*con espada y sombrero*” (acot. v. 1762), acompañada de soldados, llegando en una nave a la costa constantinopolitana. Su arrojo y bravura la llevan a compararse con Semiramis –ejemplo de mujer varonil–. Su intención es la de recuperar a Partinuplés, que se ha convertido en el nuevo rey de Francia tras el fallecimiento de su tío:

²⁰⁸ Según el *Diccionario de Autoridades*, una de las acepciones del término “reparar” es ‘defender, resguardar, o precaver algún daño o perjuicio’.

Y verá también Rosaura
como, valerosa aspiro
a destruir sus Imperios,
si no me entrega a mi primo.

(vv. 1792-1795)

He aquí cómo Rosaura ha provocado el vaticinio al intentar esquivarlo. Llevando a Partinuplés hasta su castillo e imponerle una prueba con la que demostrar su lealtad, es ella misma quien ha confirmado lo que ya estaba escrito en su destino.

Si la escena de la elección de Rosaura se fundamentaba en el juicio de Paris, relación que acertadamente ha advertido Juan Pablo Gil-Oslé [2009], como ya hemos comentado, parece que el conjunto de la crítica no ha advertido cómo la inserción de Lisbella y el conflicto que con ella se plantea provienen de la continuación de la misma historia mitológica. En la mencionada escena del juicio o de la elección, Rosaura es el traslado de Paris y Partinuplés, de Helena. Así que Lisbella se convierte en un trasunto de Menelao, que llega, con sus naves y soldados, hasta Constantinopla –una nueva Troya– en busca de su prometido, a quien cree víctima de un rapto por parte de la emperatriz, tal y como le dirá más adelante:

Yo he sabido, emperatriz,
que usurpas, tienes y guardas
al conde Partinuplés,

mi primo, y que con él tratas
casarte, no por los justos
medios, sino por las falsas
ilusiones de un encanto,
y deslustrando tu fama,
le tiranizas y escondes,
le rindes, prendes y guardas,
contra tu real decoro.

(vv. 1977-1987)

Realmente, el vaticinio se hubiera cumplido si Aldora, obedeciendo los deseos de su prima, hubiera matado a Partinuplés. Pues Lisbella y su ejército se verían obligados a vengar la muerte del que ya era el nuevo rey de Francia. Sin embargo, será la maga, su ingenio, y no el de Rosaura –como pronosticaba el augurio– quien conseguirá salvaguardar el imperio y la vida de su emperatriz.²⁰⁹

Aldora, en lugar de despeñar a Partinuplés, lo ayuda a huir. En el tercer cuadro de la última jornada, el conde se lamenta por perder el amor de Rosaura y culpa al criado de su suerte. Amo y criado se encuentran vagando por un espacio dramático indeterminado, hasta que llega Aldora. La dama será quien socorra al conde, cuando acuda a su llamada de auxilio: “¡Ay dulce amorosa

²⁰⁹ Frederick de Armas [1999: 88-89] ya se percató de este detalle al afirmar que, del mismo modo que Rosaura no cambia su propio destino, tampoco sería Partinuplés el causante directo del fatídico auspicio, sino que realmente sería Lisbella la responsable de la destrucción anunciada.

llama!./ ¡que me abraso, que me hielo!./ ¡socorro, socorro, cielo!” (vv. 1852-1854). En este momento descenderá del cielo la maga, quien ya había puesto en marcha la traza con la que Partinuplés recuperará el favor de la emperatriz. Aldora había puesto carteles “de que un príncipe encubierto/ sustenta que de Rosaura/ él solo la mano aguarda” (vv.1879-1881), pues únicamente él la merecía por su superior calidad, valor, bizarría y posición (vv. 1884-1886). La dama sigue explicando al conde cómo se ha ido desarrollando su plan:

el reino se alborotó
y Rosaura, en tus ardores,
a los tres sus pretendores
a salir les obligó
a la defensa, fiada
de mí, sospechosa que,
de su rigor, te libré,
y aún hasta ahora engañada.

(vv. 1887-1894)

Falta poco para que se inicie el torneo. Así que Aldora se llevará volando, de forma literal, a Partinuplés y a Gaulín.

Por tanto, de nuevo nos encontramos con una situación en la que se rebaja la figura de Partinuplés. En esta ocasión, se consigue parodiar al héroe de la novela de caballerías al hacer que una dama vaya en su rescate. Como se ha ido demostrando, en la comedia de

Ana Caro, el conde se configura como un personaje pasivo, con un carácter influenciado, manejable. Es, simplemente, el objeto político de Rosaura y, como veremos, también lo será de Lisbella.

5.1.1.2.3.- LA MANIPULACIÓN DE LA LÍDER

En el primer acto de *La traición en la amistad*, el lector-espectador observará que, aparentemente, todos los galanes son presentados como sujetos amorosos; es decir, ellos son quienes intenten conseguir el favor de alguna dama: don Juan, de Fenisa; y Liseo y Gerardo, de Marcia. Mientras ellas aparecen como simples objetos amorosos, pues su única función es dejarse amar --a excepción de Fenisa, que también aparece como sujeto amoroso de Liseo--.²¹⁰ No obstante, la alianza femenina con que se inicia la segunda jornada conllevará el intercambio de roles entre los personajes: los que se habían definido como sujetos amorosos acabarán siendo objetos y viceversa.²¹¹

²¹⁰ Como afirma Aristóteles en su *Ética Nicomáquea* [1985: 365]: “El querer se parece a una actividad, pero el ser querido a una pasividad, y el amar y los sentimientos amistosos pertenecen a los que son superiores en acción”. En la narrativa de *Zayas* también observamos que las mujeres dejan de ser meros objetos eróticos para convertirse en sujetos.

²¹¹ Para el análisis de la comedia de *Zayas*, ha sido fundamental el artículo de Valerie Hegstrom, “The fallacy of false dichotomy in María de Zaya’s *La traición en la amistad*” [1994], en el que analiza en profundidad la correspondencia entre los personajes masculinos y femeninos con los roles activos y pasivos que se dan en esta obra.

Asimismo, a medida que avance la acción de la comedia, el protagonismo que había adquirido Fenisa en el primer acto desaparecerá en favor de la mencionada tríada [Alcalde, 2002: 240]. En consecuencia, la actividad dramática pasará por completo al bando femenino, aunque concretamente será Marcia quien se haga con todo el control, pues para conseguir su propósito manipulará a Belisa y, en especial, a Laura, quien durante toda la comedia aparecerá como un personaje pasivo, como una simple marioneta dominada por la voluntad de Marcia.²¹²

Retomando la escena donde se configura la alianza femenina, en ella no solo Laura le hará saber a Marcia que Liseo –el hombre que la ha burlado– también la engaña a ella con Fenisa, sino que, además, Belisa también dará a conocer que desea vengarse de Fenisa, la traidora que le arrebató a don Juan, su antiguo pretendiente:

[...] que si puedo
le he de quitar a don Juan,

²¹² El único momento de toda la comedia en que Laura toma la iniciativa, actuando por sí misma y no como un mero instrumento de Marcia, es al ingeniar la pequeña traza con la que le ocultará su verdadero paradero a Liseo:

Yo le escribiré un papel
y en él le diré que quiero
cansada de sus crueldades,
ser religiosa, y con esto
yo sé que su poco amor
dará lugar a mi enredo.
(vv. 1059-1064)

mi antiguo y querido dueño,
que también le persuadió
a que no me viese.

[...]

Don Juan viene.

Vete, por Dios; que si puedo
he de intentar mi venganza.

(vv. 1068-1085)

Así pues, Belisa desvela que, en un tiempo anterior al de la comedia, don Juan fue un hombre que la amó y después la abandonó por Fenisa. Es decir, don Juan fue el sujeto y Belisa su objeto amoroso. Ante tal descubrimiento, Marcia le dirá a su prima cómo conseguir su propósito:

Muy fácil está el remedio;
procura, prima, que vuelva
a su posada, deseo
que fácil será de hacer
con persuaciones y ruegos.

(vv. 1074-1078)

Belisa así lo hará a continuación, en una escena paralela a la que protagonizaron don Juan y Fenisa en el primer acto; aunque en esta no quedará claro si el galán vuelve a amarla o si su verdadera intención es servirse de ella para darle celos a Fenisa, tal y como le dice Belisa: “Hante picado los celos/ y quieres por causa mía/ vengarte del que te ofende” (vv. 1201-1203). Sea como fuere, lo

único que le importa a la dama es vengarse de Fenisa; pues, una vez hechas las paces con don Juan, dirá:

Vamos, que ya estoy vengada.

[...]

Así vivas

los años que yo deseo,
como temo tus mentiras.

Mas porque Fenisa pierda
la gloria que en ti tenía,
vuelvo de nuevo a engolfarme.

(vv. 1267-1273)²¹³

De este modo, Belisa, premeditadamente, ha adquirido el rol de sujeto y don Juan el de su objeto amoroso.

Respecto al personaje de don Juan, este se caracterizará en todo momento por su pasividad, pues, desde su primera aparición – en la primera jornada–, se convierte en una víctima más de Fenisa [Hegstrom, 1994: 62] y, ahora, también lo es de Belisa. No obstante, el propósito de las damas será muy diferente: mientras Fenisa lo engaña con la intención de distanciarse de él para dedicarse a Liseo, lo que desea Belisa es reconquistarlo. Por tanto, el rol de don Juan también será distinto en cada una de estas escenas: primero,

²¹³ Tras estas palabras de Belisa, don Juan cierra la escena con la siguiente frase: “No más engaños, Fenisa” (v. 1274), por lo que el caballero decide volver con Belisa por despecho.

aunque engañado, se comporta como sujeto amoroso de Fenisa y, a partir del segundo acto, se convierte en objeto de Belisa.

Más adelante, Marcia conocerá el éxito de su prima, momento en el que vuelve a manifestarse como la directora de la trama y la manipuladora de Belisa, aconsejándole –o casi ordenándole– que ame a don Juan:

[...] así yo viera,
pues don Juan te merece, que le quieras,
para que cuando Laura con Liseo
se casen, tú y don Juan hagáis lo mismo.

[...]

ya te digo, Belisa, a don Juan ama.

(vv. 1621-1630)

Además, en esta misma escena, Marcia le dirá a Belisa y a Laura que finalmente ha decidido aceptar a Gerardo por el amor y la fidelidad que le ha demostrado durante siete años, a pesar de sus continuos desprecios. Esta decisión conlleva un nuevo cambio en la relación que mantienen ambos personajes, pues si en la primera jornada Gerardo aparecía como sujeto, al pretender desesperadamente que Marcia le correspondiese, ahora será la dama quien mande ir en su busca, convirtiéndose en sujeto y el galán, en el objeto:

Alza del suelo, mi querida prima,

y cree que Gerardo está en mi alma;
toma a tu cargo el que te busque y dile
que ya el amor, doliéndole su pena,
quiere darle el laurel de su vitoria,
y que el laurel es Marcia [...]

(vv. 1650-1655)

A continuación, en el cuadro que cierra la segunda jornada, don Juan le relata a Belisa cómo acababa de descubrir que Fenisa le había estado engañando, pues la había encontrado en el Prado en compañía de Liseo y Lauro. Hecho que lo enfureció hasta el extremo de querer acuchillarla, aunque, finalmente, solo la abofeteó mientras la reprendía por su comportamiento:

Dejé sangrientas venganzas
y para mayor afrenta
con la mano, de su cara
saqué por fuerza vergüenza,
diciendo: “Así se castigan
a las mujeres que intentan
desatinos semejantes
y que a los hombres enredan;”²¹⁴

²¹⁴ El manotazo de don Juan nos recuerda a la bofetada que, en *La prueba de los amigos* de Lope de Vega, Feliciano le propina a Leonarda, también en público. Además, el protagonista de esta comedia saca una daga con la que pretende acuchillar a la dama, aunque llegarán a impedirselo:

FELICIANO: ¡Esto te sufro! ¡Esto aguardo!
 ¡Vete, infame, donde calles!
 (*Le da un bofetón*)
 [...]
LEONARDA: ¿En mi rostro un bofetón,
 y en las más públicas calles?

(vv. 1744-1751)

Esta será la primera vez que don Juan pierda su pasividad, tomando la iniciativa y cambiando el rumbo de la comedia. No obstante, esta acción de gran fuerza dramática está desaprovechada [Doménech y González Santamera 1994: 39] al ser simplemente relatada por su protagonista y no escenificada.

Por otra parte, a través de la bofetada que Fenisa recibe en plena calle, don Juan hace que peligre su fama intencionadamente, pues lo hizo “para mayor afrenta” de la dama. Pero, además, la acción de don Juan también resulta indecorosa [Paun, 1988: 387],²¹⁵

	¡Esto sufre la justicia!	
	¡Esto el Cielo...!	
FELICIANO:		Aquesta daga
	haré yo que lugar haga	
	a tu alma y a tu malicia.	
		[Vega: 1987: 435a]

²¹⁵ “Para que una falta de decoro sea evidente debe ser notada no sólo por el público –que podría equivocarse porque los tiempos cambian y la mirada también–, sino por los demás personajes: por la gente del entorno del «indecoroso».” [Navarro, 2009a: 135]. Teniendo en cuenta la anterior afirmación de Rosa Navarro, da la sensación de que Zayas quiso destacar en el personaje de Fenisa su falta de interés y cuidado por su fama, y no tanto su deshonesto comportamiento con los hombres, pues el resto de personajes sobre todo la criticarán por no saber guardar las apariencias. Como vemos que lo hacen Belisa y don Juan:

BELISA:	[...]
	Don Juan, ninguna mujer,
	si se tiene por discreta,
	pone en opinión su honor,
	siendo joya que se quiebra.
D. JUAN:	Pues si lo fuera Fenisa
	esos engaños no hiciera,
	pues al fin pone su fama
	en notables contingencias.
	Nunca me quiso creer,

de ahí que Belisa se la recrimine: “¿Es posible que esto has hecho? / Es mujer al fin; [...]” (vv. 1760 y 1761), sintiéndose apenada por Fenisa: “me pesa/ que no hiciera estas locuras,/ mi don Juan, si se entendiera” (vv. 1761-1763).

De este modo, si la primera jornada se cierra con el cuadro en que Laura le relata a Félix el proceder indigno de Liseo, el segundo acto termina con la explicación que don Juan le da a Belisa acerca del comportamiento indecoroso de Fenisa; aunque, en el último caso, tanto el personaje como el lector-espectador ya conocerán la condición de la traidora.

La escena termina con Belisa entregándole su mano a don Juan. Por ello, como afirma Rodríguez Garrido [1997: 360], al hacer que en la segunda jornada Marcia admita a Gerardo como esposo y Belisa se despose con don Juan, Zayas desvela el desenlace amoroso de las dos damas a mitad de la obra. No debemos olvidar que Marcia es la protagonista de la comedia, por lo que al descubrir tan prontamente la resolución de su conflicto amoroso, doña María subvierte lo que era una constante en las comedias auriseculares desde la fórmula dramática fijada por Lope en su *Arte Nuevo*: el desenlace se debía ofrecer en los últimos versos de la pieza –[...] la

siempre dije que no es buena
la fama con opiniones.

(vv. 1764-74)

solución no la permita,/ hasta que llegue la postrera escena.” (vv. 231-35)–.²¹⁶

Así pues, a partir de este momento, la intriga de la comedia girará en torno a la recuperación del honor de Laura. Como dice Rodríguez Garrido [1997: 360]:

Esta tensión entre fábula y protagonista –en contra de las convenciones del género– sólo se resuelve al reconocer el papel activo de Marcia para alcanzar el matrimonio de Laura. De esta manera, el asunto de la comedia se desplaza del tópico del amor al del ingenio femenino o, mejor dicho, el tópico del amor, propio de la comedia, se convierte en el pretexto para mostrar el ingenio de la mujer y su aplicación en la organización del orden social.

Llegados a este punto de la comedia, únicamente quedará por resolver la situación de Laura. El lector-espectador sabrá que, para ello, desde el inicio de la segunda jornada, Marcia ya había ideado una traza, aunque solo será representada en el segundo cuadro dramático del tercer acto. Esta se basará en el cambio de identidades –*quid pro quo*–: Marcia se hará pasar por Belisa, mientras que Laura tomará el aspecto de Marcia. Con ello le harán creer a Liseo que habla con Marcia, cuando en realidad lo hará con Laura.

²¹⁶ “Esto supone contradecir aparentemente un aspecto esencial del espectáculo de masas, al que corresponde la comedia barroca: el suspenso y el final repentino” [Garrido 1997: 360].

En esta escena volveremos a ver a una Laura totalmente eclipsada por Marcia, cuando lo lógico es que fuera ella la protagonista. El diálogo entre Liseo y Laura será inexistente, ya que la dama se limitará a manifestar su enfado, tras lo cual abandonará rápidamente la escena. Así pues, Marcia se quedará a solas con Liseo, momento en que, de nuevo, tomará el control de la situación al decirle al galán qué debe hacer:

[...] haz una cosa
si quieres que yo pueda confiada
tratar aquestas paces
y decirla el favor que tú la haces;
promete ser su esposo
y amansarás su rostro desdeñoso,
en un papel firmado

(vv. 2072-2078)

Y cómo hacerlo, pues le dicta las palabras exactas que debe escribir:²¹⁷

²¹⁷ Resulta muy significativo que en la comedia aparezcan tres papeles, cada uno en una jornada y siempre escritos o ideados por mujeres: el primero escrito por Fenisa, con el que traiciona la amistad de Marcia y, a través del cual, comienza a dibujarse como una dama infiel; la segunda carta es la escrita por Laura, con la que le oculta a Liseo su auténtico paradero y, por último, el papel escrito por Liseo, aunque ideado palabra por palabra por otra mujer, Marcia. De este modo, Zayas no solo le otorga el protagonismo a las damas de su comedia, sino que también les confiere el dominio de la escritura. John P. Gabriele [2004: 241] opina que: “Las mujeres de *La traición en la amistad* son conscientes de la indispensable necesidad de apoderarse de la narración para que el texto que protagonizan sea

en que diga: “Prometo yo, Liseo,
por dejar confirmado
con mi amor y firmeza mi deseo
ser; señora, tu esposo,
pena de que me llamen alevoso”;
con que podré segura
hacer por ti lo que mi amor procura.

(vv. 2079-2085)

E, inmediatamente después, la dama también le dirá dónde escribir el papel:

LISEO: Sí hiciera, ¿mas ahora
cómo podré escribir eso que pides?
Da una traza, señora,
pues tu favor con mis deseos mides.

MARCIA: Allégate a la puerta,
que por servirte al punto será abierta;
enviarete un criado
mientras veo si Marcia se enternece,
y te dará recado
para que escribas, pues tu suerte ofrece
que dichoso poseas
en matrimonio la que más deseas.

(vv. 2086-2097)

propiamente suyo. Dicha determinación de los personajes femeninos de Zayas se revela, más que nada, en una serie de repetidas admisiones de la toma de control del acto de escribir y establecer [...] la voz narrativa autoritaria, o sea de autora”.

De este modo, Marcia –líder de la triada femenina– se constituye como la vencedora de “esta guerra de amor”, pues, como aseguró que haría en la primera escena de la comedia, se ha “empleado atrevida” (vv. 37 y 38) y ha superado en ingenio a todos los hombres, incluido Liseo, al imponer su voluntad y manejar el devenir de todos los personajes. Esta preponderancia de los papeles femeninos, en especial de Marcia, llegará al máximo en el desenlace de la comedia, como veremos más adelante. Pero en este engaño tomarán parte las tres damas, pues Belisa también intervendrá, será la encargada de abrirle a Liseo la puerta de entrada a la casa de Marcia, momento en que dirá en forma de aparte:

Laura será tu mujer
a quien [es] tu fe deudora,
que si engañando has vivido
y de ti engañada ha sido,
hoy tu engaño pagarás,
y por engaño serás
a tu pesar, su marido.

(vv. 2270-2276)

Con estas palabras, además de anticipar el desenlace, Belisa deja constancia de que, por fin, el burlador ha quedado burlado. El comportamiento activo de Liseo ha quedado atrás, ya que, de engañar a tres damas –Laura, Marcia y Fenisa–, ha pasado a ser la víctima de estas; de ser el sujeto amoroso de Marcia, se ha

convertido en el objeto de venganza de tres mujeres. En definitiva, el que un grupo de mujeres terminen por vencer a todo un burlador como Liseo resulta ser la culminación del continuo cambio de papeles que se da a lo largo de la comedia entre damas y galanes.²¹⁸

Para concluir, reproduzco las palabras de Larson [1994-1995: 132], con las que destaca muy bien la intención subversiva de doña María de Zayas al hacer que los personajes femeninos sean los activos frente a la pasividad de los masculinos:

To accomplish their goals, the women metamorphose from passive objects to active subjects; they begin to act with authority, and they consequently assume greater control and power over the male suitor of the play. In that sense, the women characters of *La traición* invert traditional male/female roles, calling attention to the idea that women can actively control their lives and fates.

5.1.1.3- GINECOCRACIA FINAL

Si bien la crítica ha dedicado una especial atención a estas comedias, a las que algunos han llegado a calificar de “feministas” por la preponderancia de sus respectivos papeles femeninos,

²¹⁸ Doménech [2003: 1248 y 1249] ya lo apunta con las siguientes palabras: “Por otra parte, hay que señalar el papel activo de las mujeres frente a la inanidad de los galanes. Incluso un conquistador como Liseo es manejado por las mujeres y termina casándose mediante un engaño de Marcia. Las mujeres, por el contrario, son las que hacen avanzar la acción, quienes toman determinaciones, deciden conquistar a los hombres o volver a ellos”.

encontramos diversas opiniones acerca de lo contradictorio que resulta que estas mujeres fuertes e independientes acaben por entregarse voluntariamente al matrimonio, es decir, que se sometan a la voluntad de un hombre.²¹⁹ Al respecto, se ha argumentado que tanto Zayas como Caro únicamente presentan unos finales convencionales o conservadores, en la línea de la fórmula de la comedia nueva y de las imposiciones sociales de la época.²²⁰ Pero,

²¹⁹ A modo de muestra, Matthew D. Stroud [1986: 612] afirma: “La mujer en *Valor, agravio y mujer* es un ser humano capaz de ejercer su libre albedrío, pero también es miembro de una sociedad escénica que exige su sumisión al hombre. Por eso, hay a la vez elementos de la trama que podemos llamar feministas y otros no feministas”. De *El conde Partinuplés*, Maroto [2007:210] sostiene que “A feminine Amazon, Caro's Rosaura is able to manipulate the limitations imposed on her with the help of her cousin Aldora. Ultimately, however, Caro retreats from subversion to acknowledge the impertative that women marry and occupy their designated social space”. Y, anteriormente, Castro de Moux [1998: 510] afirmaba que “El último acto de *El conde Partinuplés* es el descenso a la realidad de su época, y de ahí la sensación trágica que nos deja la obra de Ana Caro, la tristeza de un final ambiguo en que el amor se logra al precio de la libertad y de la propia autoridad”.

Asimismo, en cuanto a la comedia de Zayas, Stroud [1985: 544-545] escribe: “Zayas'feminism, so apparent and forceful in her *novelas*, is subdued and only implied in the *comedia*. To succeed, the Golden Age play had to end with a death or a marriage or both, regardless of the personal wishes of the author or the effect of such an ending on the thematic structure of the play. Feminist thought as Zayas presented it in her *novelas* was simply not possible in the *comedia*”. Véanse también las opiniones de Santolaria [1998: 1489], Larson [1994-1995: 133], entre otros.

²²⁰ Respecto a *Valor, agravio y mujer*, Mercedes Maroto [1996: 37] asegura: “By altering the traditional pattern of relationships and roles Caro manages to propose an alternative paradigm for women which is, nevertheless, well-bounded by the conservatism of the *comedia*'s happy marriage denouement”. Véanse también: Luna, 1993b: 28-33 ; Rhodes, 2005. De la comedia de caballerías, Soufas [1999:

¿realmente estos cierres son preceptivos o son una mera fachada tras la cual se esconde un mensaje diferente?

Las tres comedias están protagonizadas por mujeres que controlan su vida hasta el final. Dejando a un lado el hecho de que los matrimonios finales ciertamente se adscriben a los convencionalismos del género teatral, cabe preguntarse por qué y cómo las damas terminan aceptando el matrimonio. ¿Se casarán por amor? Rotundamente, no. Ninguna decide casarse por amor.

5.1.1.3.1.- BODAS PARA IMPEDIR UNA TRAGEDIA

En la comedia *Valor, agravio y mujer*, Leonor será quien vengue su deshonor, se enfrentará a su burlador, enredará y saldrá vencedora consintiendo su unión con don Juan, sin que para ello tenga que intervenir don Fernando. Es más, Leonor será quien actúe de protectora de su hermano al impedir que este se enfrente a don Juan.

El último cuadro de la comedia se sitúa en los ya referidos jardines de Armindo. Leonor-Leonardo y don Juan están dispuestos

101-102] afirma que “All efforts on the part of everyone in the play, including Rosaura herself, are directed toward finding her a husband, and, thus, the *parthenos* is eliminated [...] Neither magic nor the realm of the fantastic has been portrayed as adequate to overcome the prohibitions to female social autonomy or freedom from male-identified status within the dramatic conventions accessible to Caro.” En cuanto a la idea del convencionalismo en el desenlace de la comedia de Zayas, comparten esta idea Wilkins [1991: 112]; Soufas [1994: 159]; Leoni [2003a: 79].

a luchar a muerte, así lo dirán: “D. JUAN: Yo os he llamado, Leonardo,/ para mataros muriendo./ LEONOR: Don Juan, lo mismo pretendo.” (vv. 2482-2484). Ribete, al escuchar estas palabras, descubre que la intención de su señora no era recuperar el amor de don Juan: “¡Grandes requiebros!” (v. 2485), exclamará; y rápidamente irá en busca de don Fernando para que interrumpa la pelea.

Leonor, nuevamente, pronunciará unos versos con doble sentido. En ellos, el lector-espectador reconoce la voz de la dama. Es Leonor quien habla, no Leonardo:

Hoy, don Juan, se ha de acabar
toda mi infamia, ¡por Dios!,
porque matándoos a vos,
libre me podré casar
con quien deseo.

(vv. 2490-2494)

La réplica de don Juan volverá a poner de manifiesto la imposibilidad de remediar su situación:

de suerte que aunque mi espada
llegue primero, no importa,
pues aunque muráis no acorta
en mí esta afrenta pesada,
este infame deshonor;
porque no es razón que pase
por tal infamia y me case,

habiendo sido Leonor
fácil después de ser mía
con vos; y si me matáis,
con ella viuda os casáis.

(vv. 2498-2508)

En estos versos se observa el cambio de actitud que ha experimentado don Juan, pues se refiere a Leonor como su “viuda”, detalle con el que la reconoce como su esposa, validando, así, su antigua promesa. A continuación, como apunta la didascalia, Leonor y don Juan “*Sacan las espadas, y salen d. Fernando y Ludovico*”. Esta será la segunda vez que la protagonista demuestra su arrojo al enfrentarse a su burlador. Pero, de nuevo, la lucha se interrumpe ante la entrada en escena de los personajes. Don Fernando pedirá explicaciones a ambos, momento en que don Juan volverá a demostrar su cobardía en forma de aparte: “¿Cómo declararme puedo,/ agraviado en las afrentas/ y convencido en los riesgos?” (vv. 2563-2565), pasándole el testigo a Leonor-Leonardo.

La dama, sin dejar de representar su papel, le explicará la nueva historia fingida, lo que dará lugar a varias anagnórisis y revelaciones, unas ciertas: don Fernando descubrirá que Leonor ha sido burlada por don Juan y este, por su parte, sabrá que don Fernando es hermano de Leonor; y otras falsas: para don Fernando, Leonardo deja de ser su primo para revelarse como el prometido de su hermana.

que regresaría con Leonor si esta no hubiera aceptado el amor de otro caballero:

LEONOR: [...] si Leonor
no rompiera el lazo estrecho
de tu amor, y si no hubiera
admitido mis empeños,
¿la quisieras?

D. JUAN: La adorara.
(vv. 2666-2670)²²¹

Una vez que la dama ha conseguido que don Juan admita que volvería a quererla, se marchará de escena. En este momento llegarán el resto de personajes, que se convertirán en testigos de la verdadera anagnórisis final cuando Leonor aparezca vestida de mujer pronunciando los siguientes versos:

Hermano, príncipe, esposo,
yo os perdono el mal concepto
que habéis hecho de mi amor,
si basta satisfaceros
haber venido constante
y resuelta...

²²¹ Rosie Seagraves [2012: 94] no tiene en cuenta estos últimos versos en su estudio –ni tan siquiera menciona el momento climático que protagoniza don Fernando –, lo que la lleva a afirmar equivocadamente que: “Once Don Fernando has interrupted the duel, he begins to take control of the interaction between Leonor and Don Juan, fashioning a reinstatement of male authority within the scene.” Según su opinión, esta es la causa implícita por la que Leonor termina por aceptar su matrimonio con don Juan.

(vv. 2700-2705)

La actitud que en este momento muestra la protagonista de *Valor, agravio y mujer* es muy significativa si la comparamos con los desenlaces de otras comedias que poseen un personaje femenino disfrazado. Pues, en la mayoría, tras desvelarse la verdadera identidad de la dama, esta no pide perdón por su proceder –no así en *La mujer por fuerza*, *Quien habló pagó* y *La villana de Vallecas* de Tirso de Molina, donde sus respectivas protagonistas sí se disculpan–; mientras que en la comedia de Caro, Leonor no solo no pedirá perdón, sino que nada más salir a escena tomará la palabra para perdonar a su hermano y a don Juan por el mal concepto que habían tenido de ella, hecho que subraya la fortaleza del personaje y una diferencia con respecto a las obras de autoría masculina.²²²

El objetivo de Leonor ha cambiado en cuanto sus trazas ponían en peligro la vida de su hermano. Por ello, deja a un lado su venganza y consigue evitar la tragedia y reparar su honor sin que se

²²² El reproche del mal concepto que tienen los hombres de las mujeres también se encuentra en otras obras de autoría femenina. Es el caso de las famosas rondallas “Hombres necios que acusáis” de sor Juana Inés de la Cruz [2001: 222-224]; o el de la defensa que realiza María de Zayas en uno de sus “Desengaños”: “Por lo que no tienen los hombres disculpa es por hablar licenciosamente de ellas, pues les basta su delito, sin que ellos se le saquen a la plaza y lo peor es que se descuidan y las llevan a todas por el mismo camino, sin mirar cuánto se desdoran a sí mismos, pues hallaremos pocos que no tengan mujer o parienta o conocida a quien guardar decoro.” [Zayas, 1998: 263].

derrame una gota de sangre. Según explica la dama, su cambio de parecer se debe al arrepentimiento de don Juan:

y ahora, arrojada y valiente,
por mi casto honor volviendo,
salí a quitarte la vida,
y lo hiciera, ¡vive el cielo!
a no verte arrepentido,
que tanto puede en un pecho
valor, agravio y mujer.

(vv. 2716-2722)

Pero, como bien sabe el lector-espectador, este arrepentimiento ha sido forzado por Leonor: primero, a través de sus engaños y, en segundo lugar, al hacerle afirmar frente a su hermano que la volvería a querer si se demostraba que no había admitido el amor de otro hombre. De modo que, en la escena final, don Juan se verá obligado a cumplir su palabra cuando la dama vuelva a preguntarle “[...]¿Me querrás?” (v. 2724), a lo que don Juan vuelve a responder: “Te adoraré” (v. 2725).

De esta forma es Leonor quien concierta su matrimonio y no su hermano, cuando lo habitual hubiera sido que este, como figura de autoridad, interviniera para unir a la pareja. Y es que, a pesar del convencionalismo teatral que adquieren las uniones con las que se

finalizaba toda comedia,²²³ nuestra protagonista no deja de tomar la iniciativa en ningún momento. Lleva las riendas de su vida sin contar con nadie. Además, también resulta significativo que, tras el “te adoraré” de don Juan, no se dé ninguna réplica amorosa por parte de la dama. Y es así porque, realmente, no lo ama.

Con este giro abrupto en la comedia, la dramaturga no solo sigue fielmente la fórmula de la comedia nueva, sino que también ensalza aún más a su heroína, ya que con su reacción final consigue restaurar su honor sin recurrir a la violencia, evitando el baño de sangre que proponía su hermano, e imponiendo, así, una solución más compasiva de la que seguramente hubiera resultado si la resolución del conflicto hubiera recaído en manos de los personajes masculinos [Ferrer, 1995].

5.1.1.3.2.- UN CASAMIENTO POLÍTICO

En el último cuadro de *El conde Partinuplés* tendrá lugar el torneo y, como no podía ser otro modo, el heredero a la corona francesa saldrá vencedor de él, con lo que conseguirá la mano de

²²³ Al final de la comedia, don Fernando quedará unido a la condesa Estela, y Ludovico a Lisarda. Asimismo, observamos cómo Estela, a falta de una figura de autoridad, es ella misma quien toma la iniciativa y concierta su propio matrimonio: “Fernando, ¿de esposo y dueño/ me dad la mano?” (vv. 2733-2734), igualándose, por tanto, con el príncipe Ludovico que, acto seguido, le pedirá la mano a Lisarda: “Ganar quiero tu belleza,/ Lisarda hermosa, pues pierdo/ a Estela, dame tu mano.” (vv. 2736-2738).

Rosaura y, por tanto, se convertirá en el nuevo emperador de Constantinopla. Ahora bien, para conseguir este final feliz, ¿por qué la maga Aldora no recurre a las artes mágicas? Lo más sencillo sería pensar que, simplemente, Caro se vale del personaje de Aldora para insertar el tema del torneo, ya presente en la novela. Pero, si bien esto es cierto, también encontramos una nueva y significativa diferencia en la obra de la sevillana respecto al argumento primigenio. En el texto original observamos que son los súbditos de la emperatriz quienes organizan el torneo y que Partinuplés va libremente a luchar en él:

En esto dixieron los reyes sus tutores de la señora:

–Y nosotros somos tenedores del imperio y nosotros queremos a vos y a nos quitar de esta cuestión, que por nosotros no ayades guerra. Para esto queremos que sean escritas cartas por todo el mundo, que vengan quantos buenos cavalleros oviere a imperio, que qualquier cavallero que sea mejor en el torneo, ese avrá el imperio [371]

Sin embargo, en la comedia observamos que la resolución final proviene de las dos damas y no de terceros, pues, por una parte, es Rosaura quien organiza el torneo y, por otra, es Aldora –gracias a su ingenio y no a la magia– quien de nuevo empuja al personaje a tomar las armas.

En la novela, la circunstancia de la justa conforma cuatro capítulos, mientras que en la comedia solo comprende unos pocos

versos. Y es que Ana Caro, en lugar de detenerse en la hazaña caballeresca, decide restarle protagonismo al personaje del conde y centrarse en la figura de la valiente Lisbella, que aparecerá frente a la emperatriz sola, a caballo, con espada y sombrero. Al presentarse dirá: “oíd: con vosotros habla/ una mujer sola que/ viene de razón armada” (vv.1962-64). No lo puede decir más claro: viene armada de razón y no de amor. Su llegada a Constantinopla se debe, primero, a su intención de defender el honor del conde, a quien cree prisionero de la emperatriz y, en segundo lugar, a su propia conveniencia; pues, tras la muerte del rey de Francia, ella y Partinuplés quedan como legítimos herederos al trono, de ahí que el matrimonio con el conde represente para la dama un ascenso seguro hacia el reinado. Así lo expresa al dirigirse a Rosaura:

te pido que me le des,
no por estar ya tratadas
nuestras bodas, no le quiero
amante ya, que esta infamia
no es amor, es conveniencia,
pues es forzoso que vaya
como legítimo Rey,

(vv. 1991-1997)

Por tanto, tenemos a dos mujeres –una emperatriz y una futura reina– que no se comportan como damas, que poseen una actitud marcadamente varonil y que se configuran como los sujetos de la

comedia frente al único objeto: Partinuplés, objeto político de ambas.²²⁴ Además, estas dos mujeres se dejan llevar por la razón, de ahí que no sean tachadas de indecorosas,²²⁵ mientras que el conde francés es un personaje pasional, capaz de quebrantar su anterior compromiso y renunciar a su deber como heredero de Francia por el amor de Rosaura:

LISBELLA: Conde, mi primo y señor,
mira que te espera un reino.
CONDE: Gózale, Lisbella, hermana,
que sin Rosaura no quiero
bien ninguno.

(vv. 2087-2091)

Asimismo, aunque al final de la comedia pueda parecernos que el poder y la fuerza de las damas se desvanece cuando los personajes masculinos toman la palabra para restablecer el orden patriarcal por medio de las diferentes uniones, como ha afirmado

²²⁴ Dougherty [2000: 111] afirma que “la necesidad de ambas mujeres de casarse con Partinuplés, por injusta que parezca, es de «conveniencia». Esta es la única manera en que pueden proteger sus intereses reales. En lugar de aceptar pasivamente cualquier matrimonio, dirigen la situación con seguridad y poder innegables.”

²²⁵ Si nos ceñimos estrictamente al texto, sí encontramos una única ocasión en que Rosaura es calificada de indecorosa, cuando Lisbella le recrimina tener preso al conde, pues le dice: “le rindes, prendes y guardas/ contra tu real decoro” (vv. 1986-87). Sin embargo, además de que resulte significativo que le sea reprochada su actitud en cuanto a su estatus social y no por el hecho de ser mujer, las sospechas de Lisbella serán rápidamente desmentidas por Rosaura y con ellas su acusación (vv. 2033-45).

gran parte de la crítica, debemos entender esta última escena en clave irónica y no olvidar cómo, a lo largo de la comedia, las damas han manipulado a su antojo a los personajes masculinos. En este momento, Partinuplés y Eduardo ofrecen las manos de las damas, pero antes les preguntan a estas su opinión al respecto:

CONDE: Prima, aquí no hay remedio,
Francia y Roberto son tuyos,
¿qué respondes?

LISBELLA: Que obedezco.
[...]

EDUARDO: Y yo, Aldora,
tu esposo si gustas de ello.

ALDORA: Tuya es mi mano.

(vv. 2092-2097)

En realidad los caballeros no imponen, sugieren. Y las damas, muy dignas, responden con frases sumisas, cuando a lo largo de la obra hemos visto que para nada lo son. Sin duda, el tono y los gestos de las actrices al pronunciar estos versos deberían dejar entrever la ironía última de la sevillana.

5.1.1.3.3.- MATRIMONIOS POR MERECEIMIENTO, VENGANZA Y HONOR

En el caso de la comedia de Zayas, igualmente, ninguna de las damas que contraen matrimonio en la comedia lo hará por

amor.²²⁶ Estas serán las mismas que conformen la ya mencionada alianza femenina –Marcia, Belisa y Laura–.

Como ya hemos mencionado, los matrimonios de Marcia y Belisa se conciertan a mitad de la comedia, siendo únicamente reafirmados al final. En este sentido, es en la segunda jornada donde se nos muestra el verdadero motivo por el que Belisa se casará con don Juan, su antiguo pretendiente, pues la dama planea reconquistarlo para vengarse de Fenisa. Y, ya al final de esta misma jornada, Belisa le ofrecerá su mano, un gesto no provocado por el amor, sino por el agradecimiento al ver que don Juan finalmente se ha olvidado de Fenisa, con lo que, así, la ayuda a vengarse:

[...] por los deseos
con que por vengarme fuerzas
el amor que la tuviste,
darte mil mundos quisiera;
mas pues soy pequeño mundo
corona dél tu cabeza,
que con darte aquesta mano
soy tuya.

(vv. 1776-1783)

²²⁶ Soufas [1997b: 144] ya cuestionó los emparejamientos finales de la comedia: “[Marcia] opts for security rather than love, but her attitude and that of her companions reveals that all characters in this drama depend on gendered universalizations –of and about men and women– that result in questionable pairings. Marcia will marry a man she has long rejected; Belisa and Laura will marry men who have proved unfaithful to them”.

En cuanto a Marcia, al inicio de la comedia se nos presenta como una mujer de “condición fría”, que no había amado a ningún galán hasta conocer a Liseo. Sin embargo, rápidamente quedará desengañada, por lo que acabará dejando a un lado sus sentimientos para guiarse, de nuevo, por la razón. De ahí que se determine a aceptar a Gerardo, galán que durante siete años se ha mantenido firme en su amor hacia ella, a pesar de sus continuos desdenes. Marcia así se lo explicará a Belisa:

Porque viendo, Belisa, los engaños
de los hombres de ahora, y conociendo
que ha siete años que este mozo noble
me quiera sin que fuerza de desdenes
hayan quitado su afición tan firme,
ya como amor su lance había hecho
en mi alma en Liseo transformada,
conociendo su engaño, en lugar suyo
aposeno a Gerardo, y así tiene
el lugar que merece acá en mi idea.

(vv. 1637-1646)

Por su parte, Laura, tras ser burlada, tendrá como motivo principal para desposarse con Liseo el recuperar su honor. Cuando se represente por primera vez la traza ingeniada por la protagonista, veremos que Laura, a pesar de hacerse pasar por Marcia, no interpretará un papel, pues hablará por sí misma cuando le diga a Liseo que, cansada de sus desprecios y engaños, ha decidido

desistir. Esta intervención concluirá con las siguientes palabras: “Tirano, no son celos/ aunque pudiera dármelos Fenisa;/ no quiero más desvelos” (vv. 1038-2040). De este modo, parece que el desengaño y los celos terminan por hacer desvanecer el amor que Laura podía sentir por Liseo. No obstante, como no podía ser de otra forma, el caballero caerá en el engaño ideado por Marcia; este consistirá en hacerle creer que firma un papel con el que se compromete a desposarse con ella, el cual, finalmente, llegará a manos de Laura.

Por otra parte, Marcia, que, gracias a su ingenio, domina la acción de la comedia y maneja a su antojo al resto de personajes, no dejará de ejercer su control en la escena final, pues, mientras lo común en obras de autoría masculina es encontrar a un hermano, padre, rey, príncipe, o a algún otro personaje parecido que restablezca el orden social,²²⁷ en *La traición en la amistad* es Marcia quien termina por erigirse como figura de autoridad al ser ella quien

²²⁷ Por supuesto, también podemos encontrar excepciones al respecto, pues el corpus teatral del Siglo de Oro es sumamente extenso para pensar que esta circunstancia no se repite en alguna otra obra. Por ejemplo, en *El perro del hortelano* de Lope de Vega, es Diana quien ofrece su mano a Teodoro. No obstante, en este caso, la diferencia social existente entre los personajes justifica la autoridad de la condesa sobre su secretario. En el caso de *La traición en la amistad*, tanto las damas como los galanes se encuentran libres de cualquier figura autoritaria y, asimismo, todos pertenecen a la misma clase social. Por ello, es significativo que Zayas, una mujer, escoja a otra mujer, Marcia, para que sea la encargada de restablecer la armonía social de la obra.

ofrezca la mano de Laura. “De hecho, su función es la misma que la de la figura del rey en la comedia: ser árbitro, juez, restaurador del honor y del orden” [Paun, 1988: 383]. Y, al mismo tiempo, nuestra protagonista –que se ha constituido a lo largo de la comedia como un modelo para las mujeres– se proclama como un ejemplo para Liseo y, por tanto, también para aquellos hombres que rápidamente aborrecen y olvidan a sus damas, al dar su mano a Gerardo en recompensa de su amor y fidelidad:

MARCIA: Liseo, cosa imposible
 es apartar lo que ordena
 el cielo; pues Laura es tuya,
 por mí tu mano merezca.
 [...]
 ¿Dudas, Liseo, que es esto?
 Pues para que ejemplo tengas,
 mira cómo doy mi mano
 a Gerardo, porque sea
 premiada su voluntad.

(vv. 2837-2851)

Como le ocurre a Gerardo, tal y como se desprende de los últimos versos citados, el resto de caballeros también se reafirmarán en su rol de objetos dominados por los sujetos femeninos. Así, cuando Fenisa le pida la mano a don Juan, el mismo galán constatará su pasividad frente a la preponderancia de su dama, pues le contestará: “Di a Belisa que consienta/ en ello” (vv. 2864 y 2865).

E, igualmente, cuando Liseo manifieste su deseo de casarse con Marcia, Laura saldrá a escena pronunciando las siguientes palabras: “Eso será cuando quiera/ Laura la licencia darte” (vv. 2822 y 2823).

El único personaje que queda desparejado será Fenisa. Es en la tercera jornada cuando la dama comience a ser abandonada por todos sus amantes:

ya parece que Cupido
ofendido de mí está,
y a todos mandando va
que me traten con olvido.
Tres días ha que Liseo
ni me visita , ni escribe,
don Juan con Belisa vive,
y sola males poseo;
don Juan con Belisa amigo,
habiendo por mí olvidado
su amistad.

(vv. 2297-2307)

Y seguidamente, mediante la visita de Lauro –en su primera y única aparición en la comedia– se dejará patente la soledad de Fenisa, pues el galán llega hasta su casa solo para informarle de que, después que don Juan se hiciera eco de sus engaños, tanto Liseo como él mismo han determinado despreciarla:

[...] Liseo
dice que te entretengas en tus gustos,

pues son tan varios, y que de él no esperes
otra cosa jamás. Yo, que te amaba,
no te aborrezco, mas al fin te dejo:
(vv. 2445-2449)

De este modo, la dama ha sido apartada paulatinamente del microcosmos social de la comedia, primero de sus amigas, más tarde de don Juan, de Gerardo, y ahora de Liseo y Lauro.²²⁸

Fenisa, tras verse despreciada por sus amantes, le invadirán los celos, hasta el punto de querer matar a todos. De nuevo, la suya es una reacción indecorosa: “Yo he de vengarme/ Lucía, no hay que tratar;/ yo los tengo que matar” (vv. 2325-2327). Su violencia, como se ha apuntado anteriormente, la llevará a reñir con Belisa por el amor de don Juan, con lo que quedará definitivamente sin honor ante la mirada del resto de personajes. Su comportamiento será tachado de “desvergüenza” (v. 2768) por don Juan; mientras que Marcia saldrá ante el alboroto y reprenderá a Fenisa, le dirá que está

²²⁸ Es muy significativo que la primera intervención de Lauro comience con la siguiente pregunta dirigida a Fenisa: “¿Cómo tan sola, Fénix de hermosura?” (v. 2409), subrayando así su abandono, y que la siguiente escena también se abra con una exclamación parecida, esta vez dirigida a Belisa por parte de León: “¡En casa y sola!” (v. 2488); a lo que la dama responderá: “Mira, León, cuando una mujer ama,/ ni busca fiesta, ni visita plazas,/ pasea calles, ni pretende fiestas” (vv. 2493-2495), precisamente, todo lo contrario de lo que ha hecho Fenisa. De modo que se vuelve a señalar la falta de amor de la traidora, al mismo tiempo que, por medio del paralelismo, se confrontan los comportamientos de estas dos mujeres y el motivo de su soledad: Fenisa se ve abandonada por todos a causa de su proceder inmoral, mientras que Belisa elige estar sola por el honesto propósito de mostrarse firme en su amor.

“sin seso” (v. 2781), la calificará de “mujer resuelta” (v. 2788) y volverá a señalar su “desvergüenza” (v. 2796). Finalmente, Fenisa se verá despreciada incluso por el criado León, que se dará prisa en darle la mano a Lucía:

Lucía, no te detengas,
dame de presto esa mano,
que según Fenisa queda
pienso que ha de asir de mí,
y no quiero ser con ella
otro signo Capricornio,
pues soy león en fiereza.

(vv. 2874-2880)

Así pues, Fenisa se ve abandonada por todos, y no por un cambio de fortuna o por una traza, sino por su mismo proceder, por sus propios actos. En realidad, ni Marcia ni Belisa han intervenido en el desenlace de los hechos, a pesar de que su propósito era vengarse de ella. Únicamente Fenisa es la causante de verse abandonada por todos los hombres, ya no solo por su comportamiento deshonesto, sino también por no haber cuidado de su fama, actuando siempre sin tener en cuenta que exponía su honor a la opinión del resto de personajes.

A diferencia del desenlace de Fenisa, Liseo sí es víctima de un engaño y no de su proceder. Irónicamente, ambos probarán de su propia medicina: Liseo al quedar como el burlador burlado,

víctima de la traza de Marcia; y Fenisa, quien se calificó de “extremo de las mujeres” (v. 1598) por amar a todos los hombres, al mismo tiempo que deseaba vengarse de ellos –“Hombres, así vuestros engaños vengo” (v. 1467)–, se verá sola y despreciada por todos los personajes de la comedia. Al respecto, la crítica ha observado cierto ensañamiento de Zayas en el castigo final de Fenisa en cuanto a que este es mucho más duro que el sufrido por Liseo; pues, mientras ella queda sola, el galán termina emparejado, aunque no lo haga con la dama de su elección.²²⁹ Según algunos estudiosos –[Rodríguez Garrido, 1997: 364]; [Santolaria, 1998: 1483]; [Ferrer, 2005: 306]; [Alcalde, 2002: 234]–, Zayas se muestra más cruel con Fenisa por la traición que efectúa contra la amistad, hecho que ya se deja patente en el título de la comedia y que queda subrayado a través de la siguiente sentencia de Marcia:²³⁰

²²⁹ Zayas, en sus *Desengaños*, explicará por qué adquiere mayor importancia el delito en la mujer. Al comparar a hombres y mujeres, dirá: “Ellos nacieron con libertad de hombres, y ellas con recato de mujeres. Y así, por lo que deben ser más culpadas, dejando aparte que son más desgraciadas, es que, como son las que pierden más, luce en ellas más el delito” [Zayas, 1998: 228].

²³⁰ Según Hegstrom [1994: 67 y 68]: “Zayas makes it clear in *La traición en la amistad* that Fenisa is not nearly as guilty of infidelity as Liseo [...]; but Liseo’s behavior is easily identified as masculine, while Fenisa seems within the context of the *comedia* a monstrous mix of masculinity and femininity”. No obstante, como señala Soufas [1994: 152], doña María también pone en boca de sus personajes la palabra “amistad” y sus derivados para referirse a las relaciones amorosas, pues Fenisa le preguntará a Liseo: “¿Somos amigos?” (v. 1439); Y, más adelante, la dama también dirá: “don Juan con Belisa amigo/ habiendo por mí olvidado/ su

Las amigas desleales
y que hacen estas tretas,
pocos son estos castigos;
consuélate y ten paciencia

(vv. 2901-904)

La comedia termina con una intervención de León dirigiéndose directamente al público, mediante la que se subraya la persistencia del carácter liviano de la dama:

Señores míos, Fenisa
cual ven, sin amantes queda;
si alguno la quiere, avise
para que su casa sepa.

(vv. 1911-1914)

Santolaria [1998: 1482] opina que estas palabras finales son “una válvula de escape a través de la cual María de Zayas incita a sus lectoras a que lleven una vida libre porque con el matrimonio no se acaban todas sus expectativas”. No creo que Zayas intentara ir tan lejos. Simplemente se trata del último comentario gracioso del criado, con el que, además, consigue acercar la historia representada a la realidad de los espectadores, como anteriormente realiza el personaje de Liseo con la siguiente intervención:

amistad” (vv. 2305-2307). En *Cov.*: ‘Amigado, el amancebado con la amiga. Amigarse, amancebarse’.

Con esto, senado ilustre,
Justo será que fin tenga
La traición en la amistad,
historia tan verdadera
que no ha un año que en la corte
sucedió como se cuenta.

(vv. 2905-2910)

Esta preocupación de Zayas por la veracidad de la historia representada –que también se encuentra en el conjunto de su narrativa– se relaciona con el fin moralizante y ejemplificador de la obra. En este sentido, la dramaturga se sirve de la ficción de *La traición en la amistad* para recrear una sociedad en donde no solo las mujeres poseen la misma libertad que los hombres, sino que, además, son ellas las que poseen el control del microcosmos dramático, dándose, así, una “ginecocracia” liderada por Marcia, protagonista de la obra.

En definitiva, los caracteres de Laura, Belisa y sobre todo de Marcia evolucionan a lo largo de la comedia, pues, al unirse para trazar un plan con el que solucionar sus problemas sin la intermediación de terceros, terminan por adquirir una conducta regida por la razón; mientras que Fenisa y Liseo no dejarán de estar dominados por sus pasiones, lo que les conducirá hacia un desenlace infeliz.

Y, por otra parte, si bien, formalmente, el desenlace es convencional, en cuanto nos detenemos en él, observamos que “va

más allá de representar, como era habitual, la restauración del orden social, [pues] se muestra la organización de un nuevo orden dirigido por las mujeres” [Rodríguez Garrido, 1997: 364]. Pero, no solo porque las damas escogen a sus maridos; sino que también es una mujer –Marcia– quien entrega la mano de otra mujer –Laura–,²³¹ y, además, observamos que las damas no se desposan por amor, sino por otras razones: Laura, por honor, Belisa, por venganza y Marcia, por merecimiento.

En conclusión, las protagonistas de estas comedias –Leonor, Rosaura (con la ayuda de Aldora) y Marcia– generan el motor de la acción dramática al manipular a su antojo al resto de personajes. Lo importante de estas tres comedias de autoría femenina es que comparten la característica de estar protagonizadas por unas damas

²³¹ “[The] imposition or reestablishment of «masculine dominance» at the end of the plays usually occurs through murder or marriage; women thus return to their feminine (passive) state, and men recover their masculine (active) dominance. Privileging one alternative (masculine active dominance) over another intolerable, although often explored, alternative (feminine active dominance) restores orden in the *comedia*. The end of María de Zayas’s *La traición en la amistad* inverts and then subverts these convencional endings of male-authored *comedias* by establishing feminine dominance and then foregrounding the false dichotomy inherent in the convention” [Hegstrom: 1994: 60]. Estas palabras de Hegstrom, también las podemos aplicar a los desenlaces de las comedias de Ana Caro.

que se bastan y se sobran para solucionar sus agravios y decidir por ellas mismas.

5.1.2.- VÍCTIMAS DE LAS PASIONES MASCULINAS

El concepto de que la volubilidad es inherente al sexo femenino es un tópico que ya se encuentra en algunas composiciones poéticas medievales, que se enmarcan en la tradición de la literatura misógina iniciada en la Antigüedad clásica y que se vio fortalecida a través de la moral judeo-cristina. Mercè Puig Rodríguez-Escalona recoge algunas de estas composiciones medievales en su libro *Poesía misógina de la Edad Media latina (ss. XI-XIII)*. En él, la investigadora afirma que los reproches dirigidos hacia la mujer en estos poemas, generalmente, se centran en su personalidad inestable e infidelidad. La mayoría de sus epígrafes ya resultan ilustrativos al respecto: “La mujer hermosa es crimen y peste llena de maldad”, “Aquel que quiera llegar a sabio que no confíe en la mujer” o “Quienquiera que seas que confíes en la fidelidad de la mujer”, por citar unos pocos ejemplos.

A partir del siglo XVI, la literatura misógina, que únicamente se limitaba a lanzar improperios contra la mujer, remite en favor de los tratados sobre modelos de comportamiento femenino. En ellos se continúa transmitiendo la misma idea de la inferioridad moral de las mujeres. Durante siglos se las siguió tachando de inconstantes,

mudables y caprichosas, especialmente en lo referido al amor. Y es que, como cualquier tópico, este acaba convertido en verdad en la opinión de la mayoría.

En el siglo XVII encontramos no pocas comedias que mencionan o basan su argumento en la falta de firmeza de las damas, circunstancia que denunció la novelista y dramaturga María de Zayas en sus *Desengaños amorosos* [1998: 124]: “Ni comedia se representa, ni libro se imprime que no sea todo en ofensa de las mujeres, sin que se reserve ninguna”. Son muchas las obras teatrales escritas por hombres en las que se pueden leer frases del tipo: “[...] hay de mujer a mudanza/ lo que de hacer a decir” (vv. 1230-1231, *El caballero de Olmedo*); “Aunque si lo que es mudanza/ es lo mismo que mujer,/ yerra quien piensa tener/ en su firmeza esperanza” (vv. 468-471, *Los locos por el cielo*, de Lope); “[...] es oficio/la mudanza en la mujer” (vv. 3169-3170, *Averígüelo*, Vargas, de Tirso), por mencionar unos pocos ejemplos. O recordemos títulos como *El anzueto de Fenisa*, *El perro del hortelano*, de Lope de Vega; *Mudarse por mejorarse*, de Juan Ruiz de Alarcón, y *El mayor desengaño*, de Tirso de Molina, entre otras, donde el tema de la volubilidad de la mujer cobra especial relevancia.

En oposición a este concepto, Ángela de Acevedo y Leonor de la Cueva construyen los caracteres de las principales figuras femeninas de sus comedias. Y, a pesar de que cada una de las

cuatro obras –*Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen, El muerto disimulado, La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, de Acevedo, y *La firmeza en el ausencia*, de Leonor de la Cueva– pertenecen a subgéneros dramáticos diferentes, todas ellas se caracterizan por presentar a unas damas virtuosas, firmes en sus sentimientos y convicciones, que se convertirán en las víctimas pasivas de unos personajes masculinos configurados a partir de ciertos defectos morales. Con ello, la marcada dualidad antitética entre mujeres racionales y hombres pasionales, que ya hemos observado en las comedias de Zayas y Caro, también vuelve a aparecer en las piezas de estas dos dramaturgas.

5.1.2.1.- VIOLANTE Y MARÍA: VIRTUD Y DEVOCIÓN EN *DICHA Y DESDICHA DEL JUEGO Y DEVOCIÓN DE LA VIRGEN*

Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen es una comedia coral, cuya acción gira en torno a un grupo de jóvenes conformado por María, su hermano Felisardo, Violante y el indiano Fadrique. La construcción de la trama dramática responde a una clara intención por transmitir dos mensajes principales que ya se manifiestan en el título: una crítica contra el vicio del juego y la alabanza de la Virgen. Para ello, la configuración de cada uno de los personajes está a disposición de este objetivo, aunque sobresale especialmente Felisardo, motor de la acción dramática, junto con

Fadrique y don Nuño –padre de Violante–. En este sentido, podemos considerarlos como los protagonistas frente a las damas, víctimas de sus decisiones y acciones.

El conflicto principal de la obra proviene de la oposición de don Nuño a que su hija se case con Felisardo porque, aunque noble, es pobre. En su lugar, la ambición lo llevará a querer casarla con el rico indiano Fadrique, que se comportará como un caballero inconstante y codicioso. En este caso, las damas serán meros objetos de los intereses de los personajes masculinos, aspecto que Ángela de Acevedo enfatiza al extremar los caracteres virtuosos de María y Violante.

Así, la primera siempre aparecerá como un modelo de comportamiento femenino, caracterizada esencialmente por poseer una fe inquebrantable en la Virgen, además de ser “portento de gracia y perfecciones” (vv. 273-274), como afirma su hermano, o “moza bonita, discreta y noble” (vv. 252-253), según palabras del criado Sombrero. María no realiza ninguna acción significativa a lo largo de la trama, sus únicas funciones son rezar, lamentarse por su suerte y, al final, servir de intermediaria de la Virgen.

Esta devoción mariana, que poseen ambos hermanos, se debe a que su madre, antes de morir, los encomendó a su protección con las palabras que el mismo Felisardo reproduce durante una conversación con su criado Sombrero:

“Hijos, muy pobres quedáis,
mas un recurso os enseño
donde saquéis el reparo
de la pobreza en que os dejo”
Y a la imagen de María,
que en este oratorio vemos,
volviendo los ojos, dijo:
“Allá está el amparo vuestro;
allá tenéis vuestra Madre;
sus hijos sois, mostrad serlo;
sed devotos de la Virgen,
que su piedad espero
alcancéis vuestras mejoras”,
dijo, y diole el vale postrero;
y en la memoria tan fijo
nos quedó aqueste precepto,
que todo nuestro cuidado
ha sido su cumplimiento.
Y mucho más de mi hermana,
que con primoroso celo
en este santo ejercicio
ocupa devota el tiempo.

(vv. 318-339)

En cuanto a Violante, a pesar de no tener el protagonismo de otros personajes, es una de las figuras más interesantes de la comedia, pues su firme amor hacia Felisardo la llevará a debatirse entre seguir sus sentimientos o reprimirlos por mantener su decoro y la obediencia que le debe su padre, dándose en ella cierta evolución psicológica. Así pues, la principal característica de la dama será su

extraordinaria constancia. En varias ocasiones a lo largo de la obra se incide en ello. Por ejemplo, en la segunda jornada, cuando su criada Belisa le sugiera que Fadrique, el marido que le ha buscado su padre, puede que sea de su agrado, Violante le responderá: “no amo el que bien me parece, me parece bien el que amo” (vv. 1630-1631). Y añadirá:

Si el amor pudiera darme
otro corazón, no dudo;
más con este no me mudo
y es imposible el mudarme.

(vv. 1640-1643)

Además, en esta misma conversación que mantiene con su criada, Violante se lamentará por verse obligada a obedecer a su padre en contra de sus sentimientos:

BELISA: Pues, ¿intentas explicarte
con tu padre, dí?

VIOLANTE: ¡Ay Belisa!
Que no el recato me avisa.

BELISA: Y si él intenta casarte,
¿qué has de hacer, dar el sí?

VIOLANTE: Yo
no sé qué diga (¡ay de mí);
diré con la boca sí
y con el corazón no.

BELISA: El sí a penar te condena.

VIOLANTE: El no a vergüenza me sale.

BELISA: Esa en el rostro más vale
que en el corazón la pena.

VIOLANTE: Pues mi decoro procura
en este trance tan fuerte
más sujetarme a la muerte
que no a la desenvoltura.

(vv. 1672-1687)

En este parlamento vemos a una Violante decidida a anteponer su honor a sus sentimientos; motivo por el que, aunque ha confesado que aceptaría a Fadrique como marido, no podemos tacharla de mujer mudable, sino, en todo caso, considerarla una buena hija, ya que su decisión de dar el sí al esposo que le impone su padre no se debe a un cambio de parecer, sino, como hija, a su obligación de obedecer y, como dama, al deber de mantener el decoro.

No obstante, de esta batalla interior saldrán vencedores los sentimientos. Ante la desesperación por verse desposada con un hombre al que no ama, su único “pecado” será abandonar la casa familiar para ir junto a Felisardo. Esto se lo hará saber a su criada al inicio de la tercera jornada, en una conversación que se configura como paralela a la anterior, pues ahora el discurso de los personajes se invertirá:

BELISA: Pues, ¿qué has de hacer si mañana
te casan, dime?

VIOLANTE: ¿Me apuras
la paciencia? ¿Yo casarme?

Primero un rayo consuma
mi vida.

BELISA: ¿Y qué has de impugnarlo?

VIOLANTE: El albedrío lo impugna;
y así pues no hay que esperar;
Belisa, mis joyas junta
que al instante que mi padre
salga de aquesta, procura
mi intento ponerme en casa
de Felisardo.

BELISA: Te acusa
señora, el decoro; advierte.

VIOLANTE: No hay que advertir, mi amor busca
mi marido, y tú responde
de mi padre a la pregunta
que me metí en un convento
porque mientras no se apura
la verdad, el tiempo se ofrezca
para casarnos.

(vv. 2706-2725)

Esta es la única acción que emprende Violante en toda la comedia, por la que puede cuestionarse su decoro, pero no su firmeza. Además, con ello se nos muestra a una dama valiente, capaz de enfrentarse a la autoridad paterna, de arriesgar su honor, incluso su vida, por ir en busca de su amado.

Por otra parte, si en la creación de sus personajes femeninos, la dramaturga encarece sus virtudes, a la hora de dar forma a las figuras masculinas ponderará sus defectos y la desmesura de sus acciones. En primer lugar, esto lo observamos en don Nuño,

personaje caracterizado, sobre todo, por su ambición, pues pretende utilizar a su hija como moneda de cambio para, a través de su matrimonio, aumentar su hacienda, tal y como ya expresa al finalizar su primera intervención en la comedia, en el monólogo que cierra el tercer cuadro dramático del primer acto, y con el que manifiesta su negativa a concertar la unión de Violante con Felisardo solo por ser este un caballero pobre:

mis escrúpulos me están
diciendo que a la nobleza
atendiendo y gentileza
de Felisardo, le elija
por marido de mi hija,
mas me embarga su pobreza.
Con tan pobre casamiento
no dice riqueza tanta,
pues ni el caudal se adelanta,
ni la casa va en aumento;
yo pues que aumentarla intento,
[...]
buscar pretendo a Violante
esposo que sea importante,
sin tener más dilación.

(vv. 904-918)

De este modo, en la primera jornada ya se nos presenta la única intención que poseerá el personaje de don Nuño a lo largo de la comedia, así como su principal defecto.

En segundo lugar, abriendo el penúltimo cuadro dramático de la segunda jornada, don Nuño pronunciará un nuevo monólogo con el que manifiesta su deseo de casar a Violante con el rico indiano Fadrique, aun sabiendo que su hija ama a Felisardo: “y basta ser gusto mío,/ aunque a su gusto contrario” (vv. 2077-2078), dirá; e insiste en la inconveniencia de casarla con el pobre caballero, pero ya no solo por una cuestión meramente económica, sino que, al final de su discurso, tras compararlo con Fadrique, nos desvela una nueva justificación de su desprecio:

Don Fadrique no es muy noble;²³²
mas viéndose el blasonario
de la fortuna, el más rico
se tiene por más hidalgo.
Si Felisardo no fuera
tan pobre y necesitado,
o hubiera aquí en el honor
de escrúpulo algún resabio,
pudiera por su nobleza
con mi hija muy bien casarlo;
mas siendo un hombre tan pobre
y no habiendo amor llegado
a murmuración, el vulgo
me daría grande chasco
si llegara a permitirlo,
pensando que algún agravio

²³² Nótese como don Nuño solo emplea el tratamiento de “don” con el caballero rico. Y es que, ya lo decía Quevedo, “poderoso caballero es don Dinero”, pues “Son sus padres principales,/ y es de nobles descendiente”.

me había hecho en el honor
Felisardo.

(vv. 2079-2096)

Poco a poco, el carácter de don Nuño se va endureciendo. A través de sus palabras sabremos que Felisardo supera en nobleza a Fadrique, de modo que su rechazo nos parece todavía más injusto. Y, además del defecto de la codicia que encarna el personaje, ahora se le suma el del cinismo, pues afirma que admitiría a Felisardo como su yerno si el honor de su hija estuviera en opiniones. Hecho por el que, precisamente, sin que haya deshonor, no consiente que se despose con Violante para que no dé que hablar a la gente. Es decir, prefiere guardar las apariencias antes que procurar la felicidad de su hija.

Por ello, cuando, a continuación, llegue Felisardo para pedirle la mano de Violante, lo primero que hará don Nuño es asegurarse de que la pareja no ha traspasado los límites del decoro:

D. NUÑO: Tened; decid: ¿ha pasado
entre los dos el amor
del querer bien?

FELISARDO: ¿Tan villano
me presumís? ¿De Violante
no es error el sospecharlo?

D. NUÑO: ¿Habéis dado por ventura
la palabra de casaros
los dos, decid?

Para ello, Violante tendría que robar “los doblones que pudiere” a su padre “y de ellos acompañados,/ poner los dos tierra en medio/ y a vuestro gusto casaros” (vv. 2221-2226). No obstante, Felisardo no querrá actuar de esta forma indecorosa con la que, además, conseguiría provocar disgustos y malestar en el resto de personajes:

¿Yo a su padre dar disgustos,
a Violante sobresaltos,
a mi hermana turbaciones
y a mi nombre de hombre bajo?
(vv. 2227-2230)

Así pues, Felisardo y Violante comparten unos mismos rasgos: firmeza y honestidad. De ahí que el caballero se proponga desposarse con su amada por otros medios. Y es que, al saber que Fadrique “es grande jugador” (v.2275), intentará hacerse con su dinero a través del juego de cartas. De este modo se lo dirá a Violante, en una intervención con la que, al final, se volverá a subrayar la ambición de don Nuño:

No hay que hacer, Violante mía;
adiós, que voy arrojado
a probar la estrella mía;
y si el cielo soberano
me favorece de suerte
que a don Fadrique sacando
por el juego cuanto tiene
[...]

que llegue yo al estado
en que a don Fadrique veo,
y él, cual estoy yo quedando,
quedaré del amor mío,
cuando él sin premio, premiado;
pues tu padre de ambicioso,
al interés respetando,
sólo la riqueza estima.

(vv. 2287-2309)

Para ello, Felisardo romperá la palabra que le dio a su padre cuando, estando en el lecho de muerte, le hizo prometer que no jugaría, ya que, a causa de este pasatiempo, él mismo “[...] había dado/ con su casa en polvorosa” (vv. 2252-2253).²³⁴ Y, si bien Felisardo abandonó la afición que había heredado—“que imitar al padre el hijo/ en el vicio es ordinario” (vv. 2243-2244),²³⁵ como él mismo asegura—, ahora no dudará en retomarla, empujado no solo

²³⁴ A pesar de que tanto el padre como la madre de los dos hermanos no aparecen en la comedia —lo que resulta normal en el caso de la figura materna—, estos ejercen una importante influencia en sus hijos a través de su recuerdo. En este sentido, la configuración de ambos sigue fielmente la división maniquea entre sexos ideada por la autora, pues el padre poseía un rasgo negativo: el vicio del juego, que lo llevó a perder gran parte de su hacienda —“echó a perder esta casa;/ que un tiempo gozó los fueros/ de ser la casa más rica” (vv. 298-230)—; mientras que la madre es quien inculcó a sus hijos la devoción por la Virgen y, al mismo tiempo, también se convirtió en víctima de su esposo, pues, al verse pobre, “murió de este sentimiento” (v. 305).

²³⁵ Nótese cómo los hijos adquieren las mismas características que sus padres. Pues Felisardo sigue los mismos pasos que el padre en cuanto a su afición al juego; mientras que María, como su madre, se caracterizará por la fe y devoción en la Virgen.

por las circunstancias, sino que, además, su decisión se fundamenta en el pronóstico que recibió de un adivino, quien le aseguró que obtendría fortuna a través del juego:

[...] un matemático
levantándome figura,
me promete por el juego
de ventura un grande hallazgo
en cierta ocasión [...]

(vv. 2262-2267)

Justificación un tanto rocambolesca que Acevedo emplea para disculpar el quebrantamiento de la palabra que Felisardo le dio a su padre moribundo. Con ello, al mismo tiempo, introduce una pequeña crítica contra los falsos adivinadores cuando el criado Sombrero le diga: “Señor, ¿qué dices?/ Ese astrólogo borracho/ sin duda encajarte quiso” (vv. 2277-2279).²³⁶

Así pues, la segunda jornada termina con Felisardo en casa de Fadrique, justo antes de que comience la partida de cartas. De este modo, la dramaturga fomenta la intriga entre los lectores-espectadores, quienes no conocerán el resultado del juego hasta el siguiente acto, tal y como sentencian las últimas palabras del gracioso Sombrero:

²³⁶ “Sombrero thus reflects Don Quijote’s warning that everyone was casting horoscopes, thus detracting with lies the truth of astrology” [Armas, 2003: 154].

y en la siguiente jornada
veremos, queriendo el cielo,
si le ha venido a mi amo
dicha o desdicha del juego.

(vv. 2436-2439)

En cuanto al personaje de Fadrique, su primera aparición se produce en el último cuadro de la primera jornada. A través de la conversación que establece con su criado Tijera, sabemos que la suya ha sido una llegada accidentada, pues entra en escena tras haber sufrido un naufragio frente a la costa de Oporto. Amo y criado rememoran la pasada tempestad, cómo estuvieron a punto de morir ahogados y el modo en que la Virgen intervino de forma milagrosa salvando sus vidas: “pues al decir ya perdidos,/ ‘Nuestra Señora nos valga’,/ la mar se serenó luego” (vv. 996-998). Por ello, nada más pisar tierra firme, Fadrique decide ir a una iglesia para darle las gracias. De camino, le explicará a su criado su propósito:

pues viéndome en el peligro
de aquella tempestad brava,
has de saber que hice un voto
a la Virgen soberana,
de que si de aquel aprieto
con vida y caudal libraba,
en esta ciudad de Oporto
(noble empeño de la fama)
con la más pobre doncella,
siendo noble y siendo honrada,

casaría.

(vv. 1020-1030)

Esta no será otra que María, que sale a escena junto a su criada Rosela –simulando que abandonaban la mencionada iglesia–, de quien Fadrique queda enamorado nada más verla.

Por su parte, la joven, al percibir que dos hombres la observan, demostrará su recato: “Lugar a su confianza/ no demos; tápate” (v. 1063-1064), le ordenará a su criada. Asimismo, desdeñará las palabras amorosas del caballero, que calificará de lisonjas, y no permitirá que la acompañe hasta su casa. De ahí que Fadrique le pide a Tijera que averigüe quién es esa dama, por lo que el criado se acercará a Rosela para preguntarle; aunque solo conseguirá la siguiente información:

Doña María llaman
de Azevedo;²³⁷ a mí Rosela,
y vivimos a la entrada
de la calle de las Flores,
y no hay más gente en su casa
que un hermano; es casa pobre,
mas tan noble como honrada,
y porque a mi ama sigo,

²³⁷ “Elle cumule ainsi le prénom de la Vierge, sa mère de substitution, et le patronyme de la dramaturge, sa créatrice, comme si les deux instances se fondaient dans le pouvoir démiurgique d'une auteure, qui sut par sa maîtrise des jeux de mots, instiller avec beaucoup subtilité, et non sans une certaine malice, sa part de liberté en tant que femme” [Rouane, 2014: 294].

con esto no soy más larga.

(vv. 1131-1139)

De este modo, Fadrique sabrá por su criado que María posee “[...] pobreza, honra y nobleza” (v. 1144). Es, por tanto, la dama perfecta para cumplir su promesa, como él mismo manifiesta de forma tajante al terminar la primera jornada: “cumpliré mi voto yo” (v. 1156). Sin embargo, en el segundo acto, observaremos cómo, de forma antitética respecto a Felisardo, irán desvelándose los rasgos negativos que caracterizarán al indiano.

En primer lugar, destacará su carácter mudable, con lo que no cumplirá la promesa realizada a la Virgen, a semejanza del quebrantamiento de la palabra que Felisardo le dio a su padre. Así, durante la segunda jornada de la comedia, ambos caballeros están dispuestos a contravenir sus respectivas promesas. Pero, mientras que el incumplimiento de Felisardo proviene de un sentimiento noble: el amor que siente por Violante y el deseo de casarse con ella; el cambio de parecer de Fadrique viene movido por el puro interés cuando don Nuño llegue a su casa para ofrecerle la mano de su hija. El indiano, sin verla siquiera, tan solo al conocer que Violante es su única hija, y, por tanto, la heredera de todos sus bienes, aceptará desposarse con ella. Y es que, como bien dice Tijera: “[...] un rico/ otro rico busca” (vv. 1436-1437).

Esta ambición de Fadrique –como también de don Nuño– es otra de las características que posee el personaje en claro contraste con el desinterés por lo material de Felisardo cuando, en la primera jornada, rechaza la propuesta de Sombrero de irse a las Indias a hacer fortuna, modo por el que, precisamente, Fadrique había conseguido su riqueza:

Mira, ¿no has ya visto muchos
que, de esta ciudad saliendo
para la India embarcados,
con tanta riqueza han vuelto,
que habiendo su caudal sido
(para bien encarecerlo)
más que de poetas corto,
los admira el mundo Cresos?
La fortuna, como es vana
y de natural soberbio,
se quiere, señor, buscada;
hagamos también lo mismo;
busquemos pues la fortuna,

(vv. 356-367)

Felisardo le responderá que no desea abandonar su casa por no dejar sola a su hermana y, sobre todo, porque no quiere separarse de su amada Violante, ya que, como dice, “El amante verdadero/ no mira más que su amor” (vv. 417-418).

Hasta ahora hemos tratado de la trama principal de la comedia, la correspondiente al plano terrenal. Sin embargo, además

de esta, encontramos una acción secundaria protagonizada por el Demonio y la Virgen. El primero tan solo aparecerá una vez en la primera jornada y otra en la segunda para pronunciar un monólogo en cada caso. A través de estas intervenciones sabremos que, desde un plano superior, el Demonio ha ido provocando diferentes peripecias al ir manipulando las situaciones que afectan a los personajes terrenales.

En el primer acto, manifestará su indignación por verse constantemente vencido por la Virgen. En concreto, se lamenta porque la traza que había ingeniado contra Felisardo y Sombrero no ha surgido efecto a causa de la intromisión de María. Se refiere a la acción del primer cuadro de la comedia, con la que se inicia la obra de forma abrupta a través de una aparente confusión que llevan a amo y criado a despertarse en medio de la noche y a enfrentarse con sus espadas. Así lo referirá el Demonio:

Del amo y del criado que pagando
tributo al sueño estaban (que aun durmiendo
los hombres, como estoy siempre vestido,
estoy mis telas yo también tejiendo),
moví la fantasía, imaginando
que fuera una desdicha sucediendo;
mas mi astucia no es perturbadora
de quien tu protección es defensora.
Presumí que pudiesen mis traiciones
alborotar la casa de tal suerte

que a fuerza de tiranas tentaciones
sucediera el disgusto de una muerte;
mas de la hermana por las oraciones
hiciste que cualquier luego despierte,
que en tinieblas, por clemencia rara,
triunfó siempre tu luz hermosa y clara.

(vv. 520-535)

Obsérvese cómo el soliloquio está sustentado en apóstrofes dirigidas a la Virgen, subrayándose, así, la lucha continua entre el bien y el mal. Y, aunque la Virgen no aparezca hasta la tercera jornada, su protección se hará manifiesta a lo largo de la comedia: primero, en la escena relatada por el Demonio, al hacer que María, por su mucha devoción, estuviera despierta, rezando en el oratorio de su casa, por lo que pudo detener la pelea entre su hermano y el criado; y, segundo, al impedir que Fadrique muriera ahogado al naufragar su nave frente a las costas de Oporto, como ya hemos mencionado.

Asimismo, en este mismo monólogo, el Demonio avanzará su siguiente paso en esta “guerra contra devotos de María” (v. 559), que estará focalizada en Felisardo:

Y del amor pues vive de Violante
Felisardo cautivo, mi malicia
hará que este su amor vaya adelante,
perdiendo al casamiento la justicia;
pues su padre, por ser tan pobre amante,

a un rico le dará por la codicia;

(vv. 544-549)

Así pues, observamos que nada de lo que ocurre en la comedia es fortuito. Los personajes no son más que meros títeres manejados por fuerzas sobrenaturales.

En la segunda jornada, en una única ocasión, el Demonio volverá a aparecer en escena para pronunciar un nuevo monólogo. Pero el tono de esta intervención será muy diferente, ya que, si antes se ha mostrado molesto ante el fracaso de su plan inicial; ahora se alegrará del éxito que ha obtenido con su segunda traza, al conseguir que Fadrique se prometa a Violante. El hecho de que el caballero no cumpliera la promesa que le realizó a la Virgen, incluso cuando “[...] al desembarcar/ le ha querido la Virgen deparar;/ doña María luego” (vv. 1526-1528) se debe a la intromisión del Demonio, como dice:

a no andar yo atento
en divertirle a queste pensamiento,
con las prendas que oyó
de Violante de quien se enamoró,
que amor saca despojos
por los oídos más que por los ojos;
y con la vanidad
de ser ella más noble en la ciudad,
y por verse rogado
de don Nuño, que estaba aconsejado

de su mucha ambición,
que ésta de un rico es propia condición,
que aunque su casa vía
muy rica, mucho más verla desea,
resolviéndose al efecto
de don Fadrique el amoroso afecto.

(vv. 1536-1551)

Los impedimentos que se le presentan al Demonio, son, por un lado, el firme amor de Violante:

Es verdad que a Violante,
de Felisardo en el amor constante,
obligar no he podido
a que aqueste su amor ponga en olvido
y a don Fadrique quiera,
porque es al fin amante verdadera;
y en llegando a querer,
ni un demonio divierte la mujer.

(vv. 1552-1559)

Por lo que, al menos, se propondrá conseguir que la dama “[...] tuerza del respeto del padre por la fuerza” (vv. 1560-1561), con lo que se nos vuelve a anticipar la acción que veremos representada más adelante, cuando Violante huya de su casa. Y, por otro lado, el Demonio deberá enfrentarse a la firme devoción mariana de los hermanos María y Felisardo, a quienes les augura “un suceso infeliz, tirano y duro” (v. 1573).

Si durante las dos primeras jornadas la trama protagonizada por las dos fuerzas sobrenaturales –representadas en el Demonio y la Virgen, siendo el primero el único que ha aparecido físicamente en escena– se mantenía separada de la acción principal, sin que los personajes de ambas tramas interactuaran entre ellos, a lo largo del tercer acto, las dos acciones confluirán en una sola.

Al inicio de la última jornada se nos relatará cuál fue el desarrollo de la partida de cartas entre Fadrique y Felisardo –acción que tendría lugar en el tiempo no representado del entreacto–. Así, sabremos que, en un primer momento, la suerte favoreció a Felisardo, pero, en lugar de retirarse cuando ya había conseguido suficiente dinero, el deseo de no mostrarse descortés con su rival –no la ambición–²³⁸ lo llevó a continuar hasta que un cambio de fortuna hizo que lo perdiera todo, incluso a su propia hermana, a quien también se había apostado.

Avergonzado de sus actos, Felisardo se dispone a vagar por el mundo, siempre acompañado del fiel Sombrero. No obstante, su

²³⁸ Sombrero cree que su amo se dejó arrastrar por la codicia, pero cuando Felisardo se lo niegue, rápidamente el criado adivinará cuál fue la causa por la que no se plantó:

SOMBRERO: Pues, ¿cuál, señor, fue la causa?
 Mas ya espero que me digas
 que el no querer cometer
 aquella descortesía
 de levantarte del juego.
FELISARDO: Es verdad

(vv. 2506-2511)

desesperación lo empujará a invocar al Demonio, haciendo caso omiso de las advertencias y de los cristianos consejos de su criado:

FELISARDO: Pues yo en mi pena tan fiera
el demonio he de invocar.

SOMBRERO: ¿Qué es eso? ¿Calabaceas?
¿Eso ha de decir un hombre
que de cristiano se precia?
¿Aquésa es tu devoción?
A la Virgen te encomienda.

FELISARDO: Como soy tan pecador,
faltarme su asistencia;
y pues mi desdicha es tanta,
no extrañes, no, mi miseria.
Diablo.

(vv. 2779-2790)

El Demonio aparecerá tras la llamada de Felisardo. Lo primero que le demanda es que reniegue de Cristo para, a cambio, hacer de él un hombre rico. Y así lo hará Felisardo.²³⁹ Pero, cuando,

²³⁹ El motivo del pacto demoníaco y la posterior intercesión de la Virgen para salvar el alma aparecen en la historia de Teófilo, la cual fue traducida del griego por Pablo Diácono en el siglo VIII. En el siglo XIII Santiago de la Vorágine (españolización del nombre Jacopo della Voragine) la traslada a su *Leyenda áurea* [Vorágine, 1982: 573-574]. De ahí, la historia del obispo seguirá transmitiéndose con más o menos cambios. Por ejemplo, la encontramos en *Los milagros de Nuestra Señora* de Gautier de Coinci [1989: 65-75], con el título “De un moigne que Notre Dame delivra dou Dyable”, y en la obra homónima de Gonzalo de Berceo (milagro XXIV), en *Las cantigas* de Alfonso X (III y LXXII), *El libro de Buen Amor* (vv. 1454-1484) o en *El conde Lucanor* (exemplo XLV). Esto en cuanto a la literatura española. Pero la leyenda de Teófilo se extendió por toda Europa. La

en segundo lugar, le pida que niegue a la Virgen, el galán no obedecerá por la mucha devoción que le tiene:

FELISARDO: El labio cierra;
 ¿yo hacer agravio a María,
 Que tanto el alma respeta?

DEMONIO: ¿No es más renegar de Dios?
 Es fuerza que lo concedas;
 pues si lo que es más hiciste,
 ¿lo que es menos de hacer dejas?

FELISARDO: ¡Ay, no hay menos ni más!
 María en mi pecho reina,
 y no he de hacerla ese agravio,
 aunque liberal me ofrezcas
 todos los bienes del mundo

(vv. 2845-2856)

Aun así, el Demonio sentenciará su condena: “Pues ya que a Dios has dejado,/ ven, necio, a pagar tu tema/ a los infiernos conmigo” (vv. 2870-2872) y, rápidamente, se lo llevará volando, tal y como

primera dramaturga documentada de la historia, la monja Roswhita von Gandersheim, versificó la leyenda en el siglo X, recogida en su *Liber primus* bajo el título “Lapsus et conversio Theophili vicedomini” [Parra, 2001: 32-37] [Para la obra completa: Gandersheim, 2005: 65-77]. Como ocurre con toda leyenda, esta fue sufriendo transformaciones y llegó a las tablas áureas por medio de diferentes plumas, entre las que se encuentra la de nuestra dramaturga. En ocasiones, algunos autores tomaron de ella ciertos elementos para hacer más atractiva la dramatización de otras historias de santos. Es el caso de Mira de Amescua, en *El amparo de los hombres*, *El esclavo del demonio*; *Caer por levantar* o *San Gil de Portugal*, comedia escrita por Moreto, Cáncer y Matos; y también de tema parecido encontramos *El mágico prodigioso*, de Calderón. Para el tema del mito fáustico en la literatura española, véase Hernández, 2011.

reza en la acotación “*Cogéle el Demonio y vuelan por el aire*”, mientras Felisardo pide auxilio a la Virgen: “Virgen, soberana y bella,/ socorro, amparo” (vv. 2873-2874).

A continuación, también con presencia de tramoya, se desarrollará una breve disputa entre el Demonio y la Virgen por el alma de Felisardo. Esta será la única vez que veremos a María sobre las tablas, quien vencerá al Demonio y salvará el alma del caballero –como no podría ser de otra forma– gracias a su intercesión ante Dios por la mucha devoción que Felisardo siempre le ha mostrado:

Ninguna ofensa hay que pueda
poner en dificultad
de Dios la piedad inmensa;
y más con mi patrocinio,
que tiene con Dios tal fuerza,
que como le tenga el hombre
de su parte, no experimenta
de Dios el menor castigo;
y porque, alevoso, veas
la estimación que Dios hace
de mi nombre, de la pena
y culpa que cometió
éste mi devoto, ordena
que quede absuelto, pues tanto
se ha apurado tu fineza
en mi santa devoción.

(vv. 2917-2932)

Tras estas palabras, la Virgen le dirá a Felisardo que vaya a su casa, donde encontrará a Fadrique casado con su hermana y a don Nuño dispuesto a entregarle a Violante en matrimonio. De esta forma, se nos anticipa el que será el desenlace de la comedia. Sin embargo, antes de llegar a este momento, asistiremos a una peripecia más.

Violante, como ya hemos comentado, desobedece a su padre y abandona su hogar para ir a casa de Felisardo;²⁴⁰ mientras que Fadrique también irá a la misma casa con la intención de “cobrarse” a María, ya no solo por desearla, sino, también, por vengarse de su hermano, al que ya considera su enemigo:

FADRIQUE: [...]
Mas no es el apetito
la causa de mi arrojio solamente;
¿sabes por qué me incito
a esta ofensa de honor?
[...]
¿Ves cual me iba dejando
Felisardo del juego en contienda,
que me iba ya ganando
mi dinero a las pintas y mi hacienda,
de que si no llegara
otra vez a ganarle, reventara?
Pues no has de creer,

²⁴⁰ Violante, al abandonar su casa, se nos muestra como una mujer valiente, que lucha por su amor. En contraposición, Felisardo, se caracterizará por su cobardía, decidido a huir lejos cuando la suerte le ha sido adversa en el juego de cartas, dispuesto a vagar “por el mundo hasta que pueda/ encontrar una región/ la más oculta y secreta” (vv. 2753. 2755), dejando a su hermana a merced de Fadrique.

que sola aquesta pérdida lloraba,
más lloraba el perder la mano de Violante a que
[aspiraba,

[...]

Con esto, pues, quedé
a Felisardo tan opuesto, amigo,
que le aborreceré
de hoy más cual mi contrario y enemigo
y es venganza tirana
más que apetito el logro de su hermana.

TIJERA: Harto vengado quedas
en volverle a ganar el resto todo,
sin que, señor, excedas
los límites del odio por tal modo;
mira que no conviene
que ella pague la culpa que no tiene.

(vv. 3044-3073)

Por tanto, la pasión desmesurada y no la razón es lo que domina el ánimo de este personaje. Asimismo, obsérvese cómo esta conversación se configura de forma paralela a la que anteriormente mantuvieron Felisardo y Sombrero. Pues, mientras el amo pretende realizar una acción pecaminosa, el criado le advierte de su error. Asimismo, si la Virgen salvó el alma de Felisardo, en esta ocasión intervendrá para proteger la honra de su hermana.

Fadrique llegará a la casa y encontrará a María dormida en el oratorio. En este estado de indefensión, la Virgen se apoderará del cuerpo de la dama y hablará a través de ella. Su intercesión impedirá que Fadrique la goce a la fuerza. De esta forma, a

diferencia de las protagonistas ideadas por Ana Caro o María de Zayas, María tan solo se defenderá por medio de la palabra.²⁴¹

FADRIQUE: Mi nombre en sueños profiere,
y me censura el error;
de estos avisos temor
algún misterio se infiere.

MARÍA: [...]

No prosiga tu intención;
mira que no has de cumplirla,
pues tengo para impedirla
en la Virgen defensión.

FADRIQUE: ¿Qué es esto? Todo lo sabe;
gran prodigio aquí se encierra.
Ya sé que mi intención yerra;
ya en mí el desengaño cabe.
Esto lo dispone el cielo
porque escape de la pena;
esto la Virgen lo ordena.

(vv. 3218-3252)

A continuación, llegará Violante y su criada a la casa y, tras ellas, don Nuño, que, encolerizado, sacará una daga con la que querrá matar a su hija –de nuevo un personaje masculino que no sabe controlar sus pasiones–. Su ira desmesurada procede de la

²⁴¹ Como afirma Frederick A. de Armas [2003: 155]: “The work begins and ends with a dream. While the first oniric phenomenon had been experienced by a man whose humoral imbalance had allowed demoniac elements to influence him, this second dream is experienced by a woman who can utter not only prophetic words but also kledonomatic advice since she is inspired by celestial power”.

falta que la dama comete al encontrarse en casa de un hombre que no era su prometido, a pesar de estar acompañada de María, las criadas de ambas, Fadrique y el criado de este. Algo que no acaba de tener mucho sentido, pues el único galán presente –aun estando en la casa de otro– es aquel con el que don Nuño quiere casar a su hija. Pero, a pesar de este posible desliz de la dramaturga, lo importante de este hecho es demostrar que la desmesura de las acciones es una característica compartida por todos los caballeros de la comedia.

Finalmente, con todos los personajes reunidos en un mismo espacio, escucharán la relación del criado Sombrero sobre todo lo que le ha acontecido a su amo desde que perdió la partida de cartas hasta que el demonio se lo llevó volando. Felisardo, por su parte, terminará de explicar cómo fue salvado por la Virgen. De este modo, a través de sus palabras, el resto de personajes comprenderán que “Todo lo rige/ la Virgen [...]” (vv.3593-3594). Así pues, la comedia terminará con la feliz unión de las parejas: Fadrique cumplirá con su voto y le dará la mano a María; mientras que don Nuño, al saber que la Virgen ha favorecido a Felisardo, permitirá que este se despose con su hija; y, también, con las uniones entre los criados: Tijera con Rosela y Sombrero con Belisa.

En resumen, *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, es una comedia escrita en alabanza a la Virgen, pero construida sobre un argumento típico de comedia de enredo. Observamos que en ella se configuran dos mundos bien diferenciados entre sí: el masculino, caracterizado por la codicia y la inconstancia, ya sea en la fe, en las promesas o en el amor; y el femenino, representado por la honestidad y la firmeza. Esta misma oposición se da en un plano más elevado entre el Demonio y la Virgen, de cuyo enfrentamiento saldrá victoriosa la Virgen; al igual que en el plano terrenal, las damas terminan por ser las vencedoras de la comedia al conseguir desposarse con los hombres que querían sin tener que recurrir para ello a artimañas, pues lo logran por medio de la virtud y la devoción.

5.1.2.2.- DAMAS VERDADERAS Y FINGIDAS: PERSONAJES TRACISTAS EN *EL MUERTO DISIMULADO*

La tercera comedia de Acevedo, *El muerto disimulado*, está protagonizada por dos mujeres que se enfrentan de forma diferente a sus problemas. Por un lado está Jacinta –figura principal de la obra–, dama que, en secreto, dio palabra de matrimonio a Clarindo y que, tras saber que este ha muerto, sigue firme en su promesa, pues desea entrar en un convento en contra de los planes de boda de su padre; y por otro encontramos a Lisarda, hermana de Clarindo, que

no duda en vestirse de hombre para ir en busca del asesino de su hermano.

Así pues, Lisarda se caracterizará por su valentía, mientras que Jacinta lo hará por su firmeza. Su constancia no solo se fundamenta en la palabra dada a Clarindo, sino que también procede de ser este su primer amor, como afirma en diversas ocasiones:

¿cómo es posible que ponga
de parte esta obligación,
si del alma no se borran
de amor empeños primeros?
(vv. 408-411)

[...] afuera de Clarindo,
aborrezco todo el hombre,
que solamente se inclina
una vez un pecho noble
(vv. 3214-3217)

Pero, a diferencia de las anteriores protagonistas, Jacinta no es una dama pasiva, pues se valdrá del ingenio para evitar que su padre la case con don Álvaro, antiguo amigo de Clarindo y sospechoso de haber sido el causante de su muerte.

La comedia comienza de forma abrupta, con don Rodrigo empuñando una daga contra su hija Jacinta. Poco a poco, el lector-espectador descubrirá que el conflicto procede de la negativa de la

joven a tomar matrimonio. Así la veremos defender su libertad cuando, refiriéndose a su padre, asegure

que es menos riguridad
que yo a sus fieras manos muera,
que ver que tirano quiera
quitarme la libertad

(vv. 17-20)²⁴²

No obstante, contrariamente a lo que podríamos pensar en un principio, don Rodrigo no obliga a Jacinta a casarse con un hombre en concreto, sino que, simplemente, desea que su única hija elija a un marido y abandone la idea de ser monja. Ya, tomando una postura más dialogante –pues “que a veces muestra el remedio/ más el rigor la blandura” (vv. 31-32), como afirma–, intentará razonar con ella, y le dirá:

Si el ser monja mejor es,
también es bueno el casar,
y así te has de acomodar
a lo bueno de esta vez.
Pues no tengo quien herede
de mi casa la nobleza,
hoy lo mejor de tu belleza
por lo bueno dejar puede.
En todo estado (sin vicio)

²⁴² Como afirma John P. Gabriele [2008:129] “The play's opening scene creates an awareness of the intransigent obstacles that women encounter when they dare to legitimize themselves by taking an active role in shaping their own lives”

Servir a Dios podrás,
y quizá que en éste harás,
Jacinta, a Dios más servicio.

(vv. 93-104)

En principio, don Rodrigo no le impone a su hija un marido, sino que deja que sea ella quien elija a su esposo.²⁴³ Pero Jacinta seguirá empeñada en tomar los hábitos, por lo que don Rodrigo, antes de abandonar la escena, volverá a manifestar una actitud violenta cuando se dirija a la criada Dorotea con las siguientes palabras:

Dila, si quiere vivir,
que mi gusto ha de observar,
que o Jacinta ha de casar
o Jacinta ha de morir.

(vv. 141-144)

Por otra parte, en el siguiente cuadro dramático se nos presentará a Lisarda que, vestida de hombre y haciéndose llamar Lisardo, acaba de llegar a Lisboa en compañía de su criado

²⁴³ La dramaturga aprovecha la intervención de este personaje para introducir una alusión a la actitud autoritaria de muchos padres que no permitían a sus hijas elegir marido a su gusto:

Yo esposo no quiero darte
de mi mano, que en la tuya
dejo en causa tanto suya
la elección para casarte.
Privilegio no pequeño,
que muchos padres prolijos
nunca fían de los hijos
semejante desempeño.

(vv. 105-112)

Papagayo para dar con el asesino de su hermano. Así pues, de nuevo nos encontramos con el motivo de la mujer varonil, pero, como ocurría en el caso de la protagonista de *Valor, agravio y mujer*, su masculinidad no solo viene dada por su aspecto exterior, sino que, también, Lisarda adquirirá una –aparente, en este caso– actitud masculina cuando afirme que ella misma dará muerte al asesino de Clarindo:

no pienses que por justicia,
Papagayo, he de llevarlo,
aguardando a que el verdugo
deje en su muerte vengado
a mi enojo; porque yo misma,
cogiéndole con mis brazos,
le he de hacer víctima horrible
para ejemplo de tiranos.

(vv. 677-684)

Lisarda tan solo sabe el nombre del amigo de su hermano Clarindo, al que está buscando por si puede darle alguna información acerca de su muerte. Mientras ella y Papagayo continúan paseando entre las laberínticas calles de la corte, la dama escuchará cómo, en medio de una reyerta, pronuncian el nombre de este amigo: don Álvaro de Gamboa. Al oírlo, subirá rápidamente a la casa y detendrá la pelea entre don Álvaro y su primo Alberto, quien aprovechará la situación para huir mientras Lisarda-Lisardo impide

que don Álvaro vaya tras él, mostrándose más hábil con la espada que el caballero, pues consigue despojarlo de su arma: “*Caese la espada a don Álvaro*” (acot. v. 814).

A raíz de esta demostración de fuerza y valor, don Álvaro entablará una estrecha amistad con el fingido Lisardo. A tanto llegará su afecto, que le ofrecerá hospedarse en su casa y se sincerará con ella-él al explicarle, en primer lugar, el motivo del duelo con Alberto, que no es otro que el haberlo encontrado a solas con su hermana Beatriz –quien también ha huido de la casa– y, en segundo lugar, tras recibir una carta de Jacinta a través de su criada Dorotea, también hará partícipe a Lisarda-Lisardo de sus sentimientos hacia la hija de don Rodrigo y de cómo, por celos de Clarindo, fue él quien acabó con su vida:

El caso fue que por veces
de Jacinta, que yo adoraba,
me repetía favores
con que mi celosa rabia,
viéndole encontrar cariños
donde yo hallaba esquivanzas,
pues siempre Jacinta hermosa
conmigo había sido ingrata,
se enfureció de tal suerte
que cuando Clarindo estaba
viniendo en mayor descuido,
con dos fuertes puñaladas
de mis celos en su vida

satisfice la venganza.

(vv. 1010-1023)

Lisarda, en ese momento, no actuará como esperamos, pues dejará a un lado la actitud varonil que la ha caracterizado desde el inicio de la comedia para cambiar la venganza por el amor. Así lo dirá en forma de aparte:

¿Qué encuentre yo a mi enemigo
a tiempo que amor me embarga
vengarme, pues la fortuna
en este hombre me depara
mi ofensor cuando me tiene
ya su amor aficionada?

(vv. 1050-1055)

Volvamos ahora a la carta de Jacinta que Dorotea le entrega a don Álvaro. En ella, la dama le imponía al caballero una sola condición para desposarse con él: que le dijera antes el nombre del asesino de Clarindo. Por ello, don Álvaro, le pide a su nuevo amigo que haga por él una fineza. Lisarda-Lisardo, sin saber todavía de qué se trata, aceptará. Así, una vez obtenida su palabra, don Álvaro le dirá lo que desea que haga por él:

Vos me habéis de dar licencia
y permitir que me valga
de una mentira, diciendo
que aquesta muerte fue obrada

por vos, consintiendo en esto
porque con mi logro salga;
y cuando de aquí os suceda
alguna fortuna mala,
me obligo yo a deshacerla.

(vv. 1098-1106)

Lisarda no podrá creer lo que don Álvaro le acaba de proponer: “Sólo aquesto me faltaba;/ ¡ser yo mi enemigo mismo,/ y en amores de otra dama!” (vv.1107-1109), exclamará en un nuevo aparte. Aun así, Lisarda-Lisardo mantendrá su palabra y, rápidamente, ingeniará el modo con el que estorbar el matrimonio de don Álvaro con Jacinta:

que cuando Jacinta quiera
darle la mano, estorbarla
pienso con otra mentira
que haré que sea informada
de que él a otra dama quiere;

(vv. 1112-1116)

Por otra parte, este cambio de actitud en Lisarda, capaz de perdonar por amor al asesino de su hermano, contrasta con la violencia extrema que caracteriza a don Álvaro. Como afirma Teresa Ferrer: “Para don Álvaro el amor es motivo de reacciones violentas que tienen que ver con la defensa del honor o con los celos, que le han llevado a intentar la muerte de Clarindo, su mejor amigo” [Ferrer, 2006: 19 (de la versión en línea)]. De ahí que don Álvaro asegure

que “no hay amigo siendo amante” (v. 1072), mientras que, en aparte, Lisarda-Lisardo replicará: “en mí hay experiencia contraria,/ pues con amor no hay enemigo” (vv. 1073-1074).

En cuanto a Beatriz, la hermana de don Álvaro, la veremos en el siguiente cuadro, y último de la primera jornada, acompañada de su criada Hipólita, dirigiéndose a casa de su amiga Jacinta, donde espera encontrar refugio y amparo contra el enfado de su hermano. Durante esta escena, iremos obteniendo ciertos datos acerca del carácter de la dama. En primer lugar, sabremos, a través de las palabras de su criada, de la nobleza y honestidad de su señora:

Nunca de ti liviandad
llegaría a presumir,
que aqueso era desmentir
tu sangre y tu calidad;
(vv. 1162-1164)

En segundo lugar, la misma Beatriz se califica de “medrosa” (1176) porque “de cualquiera acción me asusto” (v. 1177), dirá. Esta es una característica que está en perfecta consonancia con su pasividad. Y es que, de las tres damas de la comedia, Beatriz es la única que se configura como un personaje objeto, cuya única acción será esta: huir de la casa de su hermano por temor a represalias.

De este modo, al finalizar el primer acto de la obra, el lector-espectador ya conoce los principales conflictos de la comedia, así

como los rasgos definatorios de todos los personajes, a excepción de Clarindo, el “muerto disimulado”. Este aparecerá por primera vez al inicio de la segunda jornada, protagonizando una divertida escena con el criado Papagayo que, al verlo, creerá estar frente al fantasma de su amo. Así que, simulando ser un alma en pena, Clarindo hablará con su criado y, a través de él sabrá que no han dado con el culpable de su muerte y que su padre falleció del disgusto que tuvo al conocer la noticia de su asesinato.

El cuadro se cierra con una larga relación de Clarindo, en la que se le informa al lector-espectador de cómo, estando en Niza, fue “herido de un falso amigo” (v. 1354) y que por morir un soldado de su mismo nombre, tuvieron por cierto su fallecimiento. Además, el personaje anuncia que, valiéndose de esta ocasión que le ofrece el hecho de que todos los crean muerto, ideará una traza con la que poder comprobar si Jacinta le es fiel y vengarse de la traición de su amigo.

El siguiente cuadro arranca con una pelea entre las criadas Hipólita y Dorotea. La primera acusa a la segunda de robar un anillo del hermano de su señora. Ante el alboroto saldrán Jacinta y Beatriz, y descubrirán que el anillo de don Álvaro se lo dio a Dorotea en albricias al haberle llevado la carta de Jacinta. En este momento, las sospechas de Jacinta acerca de la culpabilidad de don Álvaro

aumentan, pues la sortija era la que ella le dio a Clarindo como prenda de su amor.

A continuación, saldrá don Rodrigo solo para informar a Beatriz que tanto su hermano como su primo no sufrieron ningún daño tras su enfrentamiento y ofrecerse para tratar sus bodas con su primo Alberto, pues “que de otra suerte peligra/ la honra, que el qué dirán/ pon macha en la más limpia sangre” (vv. 1618-1620). Para ello, don Rodrigo explica que intentará ablandar a don Álvaro ofreciéndole a su hija como esposa, con lo que, como bien observa Darlene Múzquiz-Guerrero [2005: 153], “Don Rodrigo manipulates Beatriz and her brother in an attempt to force Jacinta to marry, while Don Álvaro uses his sister to gain Jacinta’s favor”.

Tras esto, aparecerá Clarindo disfrazado de mujer. Las escenas, por tanto, se suceden con gran rapidez, con lo que aumenta considerablemente el ritmo dramático en esta parte de la comedia. Clarindo, pues, bajo la identidad de una vendedora ambulante, de nombre Clara, entrará en la casa de Jacinta con la excusa de intentar venderles a las damas sus productos. Jacinta, nada más ver a Clarindo-Clara, apreciará cierto parecido con su amado, pero no llegará a reconocerlo: “no sé, que en su rostro miran/ mis memorias, pues parece/ de Clarindo copia viva” (vv.1694-1696), dirá en aparte.

Clarindo, durante esta escena, inventará un pasado para el personaje que representa. Su historia será la de una dama de Niza que, tras ser burlada por un galán que había llegado con la armada desde Lisboa, decidió huir de su casa para ir en su busca. Pero la conversación quedará interrumpida con la llegada de Alberto justo en el momento en que iba a pronunciar el nombre del traidor que la deshonró. El lector-espectador deducirá que la fingida historia de Clara va más allá de ser una mera justificación del personaje que Clarindo está representando, pues en forma de aparte dirá: “Muy bien la mentira entablo” (v. 1833), antes de dejar en suspenso su respuesta: “se llamaba...” (v. 1834). De esta forma, no se nos desvelará ni el nombre ni las intenciones de Clarindo hasta más adelante.

Entretanto, don Rodrigo irá a casa de don Álvaro. En esta escena se nos muestra el carácter intransigente del hermano de Beatriz, que no solo se niega a aceptar la relación de esta con su primo Alberto, sino que pretende encerrarla en un convento por no quitarle la vida:

Y así, pues no se suelta
la menor quiebra (que es un vidrio fino)
del honor, que una celda
de un convento la oculte determino.
Por vos, pues, si la muerte

no le doy, la sepulto de esta suerte.²⁴⁴

(vv. 1973-1978)

Además, cuando don Rodrigo le haga ver lo beneficioso que resultaría el matrimonio entre Alberto y su hermana para deshacer posibles sospechas sobre Beatriz, así como por ser ambos de la misma clase social, don Álvaro le responderá:

Yo considero,
que por aqueste modo
se hace la presunción cierta del todo,
pues viéndose que Alberto
es tan pobre y Beatriz tan bien dotada,
el escrúpulo advierto
del vulgo si con él la ve casada.

(vv. 1988-1994)

Así pues, don Álvaro se configura como un personaje tirano, dispuesto a sacrificar la felicidad de su hermana por el qué dirán y por la ambición, ya que Alberto, aunque noble, es pobre.

Tanto don Rodrigo como don Álvaro son dos figuras de autoridad, son los protectores del honor de su hija y de su hermana, respectivamente; ambos intentan imponer sus deseos frente al de las damas; e, incluso, los dos llegan a amenazarlas de muerte. No obstante, hay una gran diferencia entre ellos: don Rodrigo aparece

²⁴⁴ Obsérvese como, en este caso, el convento ya no solo es una alternativa al matrimonio, sino que se nos muestra como una modo de hacer desaparecer de la sociedad a la mujer.

más humanizado que el intransigente y calculador don Álvaro. Y esto es así porque, en primer lugar, don Álvaro es capaz de mostrarle a don Rodrigo una carta que Jacinta escribió a Clarindo, con lo que no solo le demuestra cómo la virtud de su hija también puede estar en entredicho,

Para que don Rodrigo
sepa, si a Beatriz fácil amor pinta,
que en la carta testigo
halla de que lo fue también Jacinta,
y no sólo mi hermana
se quede con la nota de liviana.

(vv. 2027-2032)

sino que también resulta ser parte de su plan para, fingiendo humildad, ofrecerse como solución:

No pues aqueste arroj
os venga a ocasionar algún enojo,
que yo desde aquí me ofrezco,
no sólo por esposo, mas criado
ya ser suyo apetezco.

(vv. 2049- 2053)

En segundo lugar, otra de las diferencias entre ambos personajes la observamos en el modo en que don Rodrigo reacciona al conocer que el deseo de Jacinta de tomar los hábitos no responde a una cuestión vocacional, sino a la promesa de fidelidad que le hizo

a Clarindo. Lo esperable sería verlo enfurecido; sin embargo, cuando en el siguiente cuadro se encuentre con su hija, no solo no la reprenderá, sino que se mostrará comprensivo con ella:

Mas pues ya no se excusa
aquello que ha pasado
y tienes la disculpa
en que de amor la fuerza
tal vez viene de alguna
influencia de estrella
o simpatía mucha
que inclina los sujetos,
y así entre ti, sin duda,
y aquel de quien observas
aun memorias difuntas,
lo mismo considero:
no hay aquí qué te arguya.

(vv. 2251-2263)

De este modo, al comparar a don Rodrigo y don Álvaro, en su función de figuras de autoridad, observamos cómo la dramaturga ha decidido endurecer el carácter del joven don Álvaro. Además, hace que este se comporte de forma hipócrita a lo largo de la obra, pues no está dispuesto a dejar que su hermana se despose con quien ama, mientras que él está enamorado de Jacinta y desea casarse con ella; y se preocupa por el honor de Beatriz, cuando él, celoso, intentó matar a su amigo. Como dice el proverbio, don Álvaro “ve la paja en el ojo ajeno y no echa de ver la viga en el suyo.”

Al terminar la segunda jornada, la sensación de intriga en el lector-espectador será máxima, pues ha presenciado cómo algunos personajes anunciaban que idearían un plan con el que conseguir un objetivo determinado: es el caso de Lisarda, quien piensa impedir el matrimonio de don Álvaro con Jacinta; o bien han visto cómo se han iniciado algunas de estas trazas: don Álvaro le ha asegurado a don Rodrigo que cumplirá con la condición impuesta por Jacinta para casarse con ella, pues puede mostrarle al culpable de la muerte de Clarindo; este, por su parte, ha conseguido entrar en casa de su amada disfrazado de mujer; y, por último, a través de la conversación que Jacinta mantiene con su padre, comenzaremos a vislumbrar cuál será la estrategia de la dama para impedir su boda con don Álvaro, con lo que se dará fin a este segundo acto:

JACINTA: Porque acuda
 entonces de su hermana
 a la causa, si juzga
 tu parecer, que así
 las pasiones se excusan,
 le admitiré, con tanto
 que a doncella ninguna
 haya palabra dado.

RODRIGO: ¿Palabra? ¿Y pues tú dudas
 sobre él dar su palabra?

JACINTA: A aquesta tu pregunta
 en casa tengo yo
 quien responda.

(vv. 2329-2341)

La tercera jornada de *El muerto disimulado* comienza con un cuadro protagonizado por Jacinta y Clarindo-Clara. En él, descubrimos cómo Clarindo es quien, a través de su traza, le ha proporcionado a Jacinta la excusa para impedir su matrimonio con don Álvaro. Pues, continuando con el pasado ficticio de su nueva identidad, llega a confiarle el nombre de su burlador a Jacinta: Urbano de Lago Amado, que, como descubre la dama, es anagrama “de don Álvaro, porque así se llama/ de Gamboa este hombre, que las letras contiene de aquel nombre;” (vv. 2451-2453). De este modo, para el lector-espectador, cobra sentido la anterior insinuación que Jacinta le lanza a su padre acerca del compromiso de don Álvaro con otra mujer.

En este momento, Jacinta le confesará a Clarindo-Clara que sospecha que don Álvaro fue el asesino de su amado, le explica que tenía en su poder un anillo que le entregó a Clarindo como prenda de su amor y se lo mostrará. De este modo, la dama –sin saberlo– le ofrecerá al caballero disfrazado la ocasión para inventar un nuevo embuste, con el que confirmará los celos de Jacinta, pues le asegurará que: “cuando Urbano de mí se despidió,/ le vi con este anillo” (vv. 2485-2486). La dama, por tanto, determinará dejar a un lado su venganza para que Clara pueda recuperar a su esposo. No obstante, Clarindo-Clara le responderá lo siguiente:

No por eso suspendas el rigor:
satisface tu agravio
porque este viene a ser mi desagravio,
que en tus enojos ya
el desempeño mío todo está,
que yo no busco a este ingrato
por amor, que ofendida sólo trato
con su muerte venganza
tomar de su malévola esquivanza.

(vv. 2495-2503)

Así pues, se forma entre los dos personajes una alianza, cuyo fin será dar muerte a don Álvaro, tal y como reiteran en tres ocasiones antes de abandonar el escenario al final de la escena: “CLARA: Don Álvaro pues muera/ JACINTA: Muera./ CLARA: Muera.” (vv. 2527-2528).

Más adelante, en el segundo cuadro dramático de esta última jornada, don Álvaro le agradecerá a Lisarda-Lisardo la gran amistad que le ha demostrado al aceptar hacerse pasar por el asesino de Clarindo por él:

Lisardo amigo, rendido
que igualmente, como soy
de Jacinta amante fino,
vuestro amigo soy de veras,
y aun, dejadme así decirlo,
a dejar de ser Lisardo,
por vida mía os afirmo,

y otra, muy bien lo encarezco,
Jacinta fuerades, digo
que por vuestro amor dejara
a quien ahora me inclino.

(vv. 2928-2938)

Lisarda, sagaz, aprovechará esta declaración para hacerle prometer a don Álvaro lo siguiente:

¿Y ese imposible vencido,
cuando Jacinta no fuera
[Ap.] (Muy bien su amor averiguo.)
y fuera otra dama yo,
fuera lo mismo?

(vv. 2940-2944)

A lo que don Álvaro responderá: “Lo mismo” (v. 2944). Llegados a este punto, el lector-espectador ya podrá hacerse una idea de cómo van a resolverse los diferentes conflictos planteados en la obra; aunque, como manda la convención teatral de la comedia nueva, deberá esperar hasta el último cuadro. Pero, antes de este, se intercala una breve escena conformada por un monólogo de Alberto, con el que declara sus celos por creer que don Álvaro entregará la mano de su hermana a Lisardo, su nuevo amigo.

A continuación, ya en el último cuadro dramático, irán apareciendo paulatinamente todos los personajes en casa de don Rodrigo. A medida que unos llegan, otros se irán escondiendo en

diferentes estancias o quedarán ocultos (*al paño*). El ritmo dramático y el enredo aumentarán. Así pues, mientras Beatriz y Alberto se han escondido en una habitación aparte, Clarindo-Clara quedará al paño para observar cómo don Álvaro llega junto a Lisarda-Lisardo, que será presentado a Jacinta como el asesino de Clarindo.

Lisarda-Lisardo interpretará perfectamente su papel, pues, cuando Jacinta le pregunte si en verdad fue el culpable de la muerte de su amado, esta le responderá con doble sentido lo siguiente:

Permitir
lo quiso así mi desgracia,
siendo los dos, ¡ay de mí!
tan amigos que de hermanos
nos tratábamos.

(vv. 3381-3385)

Seguidamente, Jacinta les mostrará la sortija que regaló a Clarindo y les preguntará por el modo en que fue a parar a las manos de don Álvaro. Este responderá: “Me la dio por amistad” (v. 3400). Clarindo-Clara, en este momento, no podrá reprimir su indignación y saldrá de su escondite para acusarlo: “Decid que se la robaste” (v. 3402) e, inmediatamente, abandonará la escena.

Mientras tanto, Jacinta le reprochará a don Álvaro que diera palabra de esposo a Clara para después abandonarla. Pero, antes de que el caballero pueda reaccionar ante tal acusación, aparecerá de nuevo Clarindo, ya vestido de hombre, para explicar todo lo

ocurrido: desde su partida a Niza, cómo don Álvaro intentó matarlo, la forma en que regresó a Lisboa, por qué se determinó a tomar el disfraz de Clara y, por último, cómo ha confirmado la firmeza de su amada Jacinta: “[...] que es milagro/ de las finezas tener/ de un muerto amante cuidado” (vv. 3577-3579); e, inmediatamente, “*Saca la espada*” (acot. v. 3585) contra don Álvaro. Pero Lisarda-Lisardo también desenvaina su arma para interponerse entre su hermano y el caballero al que ama: “Aqueste brazo/ su reparo sea” (vv. 3585-3586). Clarindo, entonces, le preguntará quién es, ya que así se atreve a impedir su venganza. En este momento, Lisarda-Lisardo repetirá los pasos de su hermano: abandonará las tablas para regresar al poco vestida según su naturaleza. E, igualmente, explicará a todos su historia: cómo tras la noticia de su hermano su padre murió, quedando ella desamparada, motivo por el que se decidió a ir en busca del traidor que mató a Clarindo; que, después de encontrarlo, se enamoró de él; cómo por sus sentimientos accedió a hacerse pasar por el homicida de su propio hermano y, finalmente, cómo había planeado impedir su matrimonio con Jacinta “diciendo que otra mujer/ tenía en su casa a su lado” (vv. 3730-3731).²⁴⁵ Por todo ello, y dado que Clarindo está vivo, Lisarda

²⁴⁵ Estas repeticiones de la trama, así como algunas aclaraciones innecesarias que la dramaturga inserta a lo largo de la comedia, resultan el principal defecto en la construcción dramática de la pieza –como también sucede en *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, aunque en menor medida–. Al respecto, Teresa

terminará su intervención pidiéndole a su hermano que perdone a don Álvaro:

Y así, hermano, pues que vives,
y he por tu respeto obrado
este exceso, y pues amor
por destino o por acaso
en don Álvaro me quiso
de mi amoroso cuidado
dar el dueño, cuando él quiera
serlo, le perdona.

(vv. 3736-3743)

Acto seguido, don Álvaro se postrará de rodillas ante Clarindo y le pedirá clemencia. Este lo perdonará y le dará a su hermana como esposa, gesto con el que queda definitivamente ensalzada la figura de Clarindo frente a la de don Álvaro, a quien acepta como amigo y cuñado:

Levantaos,
que, si amor así lo quiere,
quiero constante mostraros

Ferrer [2006: 14 (del texto en línea)] afirma que: “en ocasiones el lector, al menos el lector moderno, puede tener la impresión de reiteración, bien por impericia, bien por inseguridad de la autora en su capacidad de construir una trama cuyos entresijos resulten claros al lector o al espectador”. Si bien es cierta la anterior observación de Ferrer, no debemos olvidar que este era un recurso propio del teatro áureo, con el que el dramaturgo refrescaba conscientemente la memoria del público, que, entre el entremés y el baile de los entreactos, bien podía perder el hilo argumental de la obra principal.

que soy para vos amigo
y vos para mí cuñado.

(vv. 3749-3753)

Igualmente, a don Álvaro también lo veremos llevar a cabo un único acto bondadoso justo antes del cierre de la comedia, cuando acepte el matrimonio entre su hermana Beatriz y su primo Alberto:

RODRIGO: Pues salid de aqueste cuarto,
señor Alberto; salid,
señora Beatriz. Tomando
he por mi cuenta este empeño
y vos habéis de otorgarlo.
Este casamiento es mío.

(Salen Alberto y doña Beatriz)

ÁLVARO: En día tan celebrado
no ha de haber ningún disgusto:
dense en buen hora las manos.

(vv. 3780-3789)

No obstante, nótese la diferencia entre las respuestas de ambos personajes, y más teniendo en cuenta las circunstancias de cada uno: Clarindo perdona al hombre que intentó matarlo por celos; mientras que don Álvaro tan solo permite el matrimonio de Beatriz y Alberto para que no queda nadie disgustado en un día tan feliz.

Por último, llegará el turno de los criados Papagayo e Hipólita, quienes, al igual que sus señores, y cumpliendo así con la convención teatral áurea, quedarán prometidos. Mientras que

Dorotea decide quedar “sola” o, en todo caso, unida a don Rodrigo: “Yo no, que con mi señor/ he de quedar siempre al lado” (v. 3796), dirá. Así, la obra acaba con todos los personajes emparejados y con el esperado final feliz, propio de toda comedia aurisecular.

En *El muerto disimulado*, de nuevo, observamos cómo la dramaturga emplea el mismo método a la hora de configurar a los personajes: idea a unas figuras masculinas –don Rodrigo y don Álvaro– caracterizadas por ser violentas e intransigentes, pues desean imponer a la fuerza sus deseos a las damas que están bajo su tutela. Mientras que las damas –Jacinta y Beatriz– aparecerán como víctimas de sus respectivas coacciones, la primera para que se despose, la segunda para que olvide a su amado e ingrese en un convento. Así pues, son dos caras de una misma moneda, representan el perfil de una futura mujer malmaridada, por un lado, y el de una posible malmonjada, por otro.

Sin embargo, junto a ellas, otro personaje adquiere protagonismo en la comedia: Clarindo, “el muerto disimulado” del título de la pieza. Este también se convierte en víctima de la pasión descontrolada de don Álvaro, de sus celos. Y, curiosamente, excepto en la primera ocasión que aparece en escena –así como en la anagnósis final–, siempre lo veremos bajo apariencia femenina,

comportándose como una dama tracistá más, sin que en ningún momento se revele en él una actitud típicamente masculina. Precisamente, algo parecido ocurre también con su hermana Lisarda, quien, siempre con disfraz masculino, se mostrará decidida, valiente y vengativa; aunque esta sí experimentará una transformación al enamorarse de su enemigo.²⁴⁶

En resumen, *El muerto disimulado* es una comedia donde todos los personajes trazan engaños, de ahí que el enredo sea extremo. Mentiras, disfraces, dobles falsas identidades..., que terminan por resolverse felizmente con las consabidas uniones al final de la comedia, donde las damas –junto a Clarindo– volverán a aparecer como las triunfadoras.

²⁴⁶ Con todo, no estamos de acuerdo con la siguiente afirmación de Gabriele [2008: 132]: “Lisarda reinscribes her identity status as masculine in name but as female in spirit, which serves to underscore the male-female union associated with the concept of androgyny, a proces whose primary objective is to strike a perfect balance of the male and female elements within a single individual by attributing equal importance to the both sexes”. Interpretación con la que el estudioso sostiene que la dramaturga pretende mostrar un modelo alternativo de conducta femenina. En nuestra opinión, el empleo que recibe el travestiso de Lisarda no representa ninguna subversión. Es un recurso ampliamente utilizado en la comedia áurea y, en este caso concreto y por sí solo, no posee apenas rasgos reseñables, pues solo se nos muestra a una dama masculinizada en apariencia, no a una auténtica “dama varonil”.

5.1.2.2.1.- EL RECURSO DEL TRAVESTISMO EN *EL MUERTO DISIMULADO*

Si bien no nos sorprende el empleo del disfraz femenino en sí, ya que aparece en obras de Lope, Tirso, Calderón, Moreto...²⁴⁷ —a pesar de que del vasto corpus teatral áureo únicamente se han recogido una veintena de obras de autoría masculina en las que aparece este recurso—, sí ha despertado nuestro interés su empleo en las obra de Ángela de Acevedo, *El muerto disimulado*. Es más, a pesar de centrar nuestro estudio en las cuatro dramaturgas seculares cuyas obras se inscriben en la comedia nueva, debemos subrayar que otras dramaturgas también crearon personajes masculinos que llegan a travestirse en algún momento de sus obras. Es el caso del escudero Birano de la *Tragicomedia de los jardines y campos*

²⁴⁷ Ya se encontramos el recurso del disfraz femenino en la *Comedia Calamita* de Batolomé de Torres Naharro (ca.1519), cuyo argumento, ya apuntaba Menéndez Pelayo, con cierta semejanza a *I Suppositi* de Ludovico Ariosto (1508) [Torres Naharro, 2013: 709]. En ella, el estudiante Escolar se vestirá de mujer para hacerse pasar por la prima de Libina, esposa del bobo Torcazo, y así dormir junto a ella sin levantar las sospechas del marido. La utilización del recurso dará lugar a una escena de gran comicidad cuando Torcazo quiera forzar a la fingida prima y descubra que lleva bragueta, momento en el que el necio creerá que su transformación se debe a un miagro: “¡Ay, ay, que tiene bragueta!/ Jesús, milagro, Libina!” (vv. 1915-1916), exclamará. Ocasión que no desaprovechará Escolar para continuar con el engaño, confirmándole que todo se debe a la Divina Providencia, que ha intercedido para salvaguardar su virginidad:

¡Virgen María bendita!
Que m'a querido forzar,
y ha querido Dios mostrar
milagro.

(vv. 1921-1924)

sabeos, de la autora clasicista Feliciano Enríquez de Guzmán y del gracioso Castaño de *Los empeños de una casa*, de sor Juana Inés de la Cruz. Por tanto, como afirma Teresa Ferrer [1998: 24], resulta ser “un porcentaje relativamente alto, si tenemos en cuenta las pocas obras escritas por mujeres que han llegado hasta nosotros”.²⁴⁸

Es mínima la bibliografía que encontramos sobre personajes masculinos disfrazados de mujer en el teatro áureo.²⁴⁹ El estudio más significativo es el realizado por Canavaggio “Los disfrazados de mujer en la comedia” [2000], de cuya lectura se infiere que el mencionado recurso podía emplearse de dos formas distintas: con una intencionalidad cómica, en la figura del gracioso, o como eje argumental, si se aplicaba al personaje protagonista.

En el primer caso, “el disfraz viene a cobrar un valor funcional preciso” [Canavaggio, 2000: 203], ya que el gracioso lo utiliza para facilitar las empresas amorosas de los personajes principales o para salir de algún apuro. En estas situaciones, el disfrazado siempre hará reír, ya sea por él mismo o por los efectos que este cause en el

²⁴⁸ Además, María de Zayas, en uno de sus *Desengaños amorosos* (en el sexto, titulado “Amar solo por vencer”), también recoge la historia de un joven que se hace pasar por una criada para entrar a servir a la mujer que ama.

²⁴⁹ Ferrer Valls trata brevemente este tema en las comedias de autoría femenina, 1998, 24-26.

resto de personajes. Este sería el caso de los personajes ideados por Feliciano Enríquez de Guzmán y sor Juana Inés de la Cruz.²⁵⁰

En segundo lugar, retomando la clasificación de Canavaggio, nos encontramos con la utilización del disfraz femenino en

²⁵⁰ A Birano también lo podríamos incluir en este primer grupo por poseer una finalidad cómica, aunque no llega a ajustarse estrictamente a los parámetros que hemos señalado. La *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* es una obra clasicista escrita en dos partes (Lisboa, 1624 y Coimbra, 1627), propia del teatro cortesano de principios del siglo XVII. [Doménech, 1998], [Bolaños, 2007]. Hacia el final de la *Tragicomedia*, Birano, el escudero de Clarisel, se vestirá de mujer al no quedarle más remedio que tomar la saya de su amada Ylera cuando esta, encolerizada tras descubrir que el escudero no ha sabido defender su belleza como merece, le quite la armadura y la espada para vestirse con ellas. Tras lo cual, le dirá: “Esa mi saya se vista,/ que de vestidos de hombre/ no es digno, ni de tal nombre.”(vv. 1574-1576). Además, Ylera le hará lavarse la cara en una fuente mágica que dejaba desbarbados a los hombres. En la acotación se indica: “*Lávase Birano en la fuente y pélaselo cual se puede contrahacer, poniéndose media mascarilla de mujer*”. De esta forma, Birano –vestido de mujer y sin barba– termina por adquirir una apariencia femenina completa. Más adelante, el rey Beloribo sufrirá la misma transformación al lavarse también en la fuente, lo que provocará una escena de gran comicidad cuando ambos crean estar frente a Ylera y, por ello, se dediquen mutuamente palabras amorosas. Asimismo, la burla será extrema cuando los dos descubran el engaño y se vean pretendidos y acosados por los dioses. Volviendo a las premisas de Canavaggio, esta escena no cumple con todas las características propias del primer caso de travestidos. Y es que –además de que la *Tragicomedia* no se inscribe en la fórmula de la comedia nueva, lo que repercute en la tipología de sus personajes, en su argumento y estructura– el carácter episódico de los cuadros que conforman la segunda parte deriva en que esta escena aparezca inserta sin relación alguna con la acción principal, de ahí que el disfraz no desempeñe ninguna función argumental. Como afirma Teresa Ferrer [1998: 26], con ella simplemente se adopta “una mirada irónica sobre valores sociales como el de la hombría o sobre técnicas de galanteo basadas en estrategias de ‘acoso y derribo’”.

personajes protagonistas. Sobre este, el estudioso francés explica que:

Hacia falta [...] que el disfraz femenino fuese respaldado por una tradición capaz de proporcionar, no sólo una peripecia, sino la misma trama argumental, para que la comedia se atreviera a colocarlo en el centro de la ficción [Canavaggio, 2000: 207].

Y, asimismo, sostiene que Tirso, Monroy y Calderón fueron los iniciadores de esta tradición con las diferentes dramatizaciones que realizaron sobre el mito de Aquiles, en cuyas comedias se va perdiendo progresivamente la función caricaturesca del recurso. También afirma que con el personaje de César de *Las manos blancas no ofenden*, “Calderón es el único en [...] imaginar por primera y última vez a un disfrazado de mujer tan exento de cualquier estilización cómica, como libre de una tradición legendaria”. Y añade que César “representa [...] el equivalente masculino de las disfrazadas de varón” [Canavaggio, 2000: 209].

Sin embargo, Canavaggio, al realizar esta afirmación tan contundente, tal vez no tuvo en cuenta la obra de Ángela de Acevedo, ya que es posible que Calderón fuese el primero, pero no fue el último, puesto que la dramaturga también lo consigue a través del personaje de Clarindo en su comedia de *El muerto disimulado*. Es más, Acevedo supera a Calderón, pues el suyo sí que es en todo “el equivalente masculino de las disfrazadas de varón”.

El enredo que presenta la comedia de Acevedo se ha comparado con el del *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina [Doménech, 1999: 16-17]; aunque guarda más puntos en común con la mencionada pieza calderoniana. En primer lugar, por la particularidad de presentar un doble caso de travestismo. En *Las manos blancas no ofenden*, Lisarda se hará pasar por su primo César para vengarse de su pretendiente, que había mudado su amor por el de Serafina, y César, enamorado de la misma Serafina, se transforma en Celia para ir a su encuentro e intentar conquistarla. Mientras que –como ya hemos comentado– en la comedia de Acevedo aparece una dama –también llamada Lisarda– que, vestida de hombre, busca al asesino de su hermano Clarindo, y el propio Clarindo, que aprovechará la falsa noticia de su muerte para hacerse pasar por Clara.

Así es que, tanto el personaje calderoniano de César, como el de Clarindo de *El muerto disimulado*, lograrán introducirse en el mundo femenino gracias a su nueva apariencia. Ambos serán acogidos en la casa de la mujer a la que aman y formarán parte de un universo que estaba totalmente vedado a los hombres. Lo mismo les sucederá a las damas disfrazadas, pues, gracias a su aspecto varonil, gozarán de la libertad del mundo masculino. No obstante, esta configuración paralela está mejor desarrollada en la comedia de la dramaturga, pues si Clarindo entra como Clara en casa de su

amada Jacinta, Lisarda, transformada en Lisardo, se hospedará en casa de don Álvaro.

Aparte de estas similitudes, observamos cómo Ángela de Acevedo emplea con mayor naturalidad el recurso del disfraz femenino en su comedia, pues, en *Las manos blancas no ofenden*, Calderón parece que quiera justificar su uso al hacer que ambos personajes tengan un carácter opuesto al que se consideraría propio de su sexo. Es decir, hace que Lisarda posea, de entrada, una naturaleza varonil por la educación que ha recibido:

LISARDA: ¿Mi padre entre los estruendos
de Marte no me crió,
por no dejarme a los riesgos
de los bandos gebelinos,
siendo él campeón de los güelfos?
¿Segunda naturaleza
la costumbre no me ha hecho
tan varonil que la espada
rijo y el bridón manejo?²⁵¹

(vv. 686-694)

Y, por su parte, César muestra una condición afeminada a causa de la sobreprotección que ha recibido de su madre –circunstancia que, sin duda, está inspirada en el mito de Aquiles–:

²⁵¹ Otra dama de naturaleza varonil es la protagonista María de *La moza de cántaro*, comedia atribuida a Lope de Vega, pues ya al inicio de la obra, al matar al hombre que afrentó a su padre, ella misma lo manifiesta: “Pues estas hazañas hacen/ las mujeres varoniles” (vv. 370-371).

CÉSAR: Callad, callad; que parece
que el tono y letra que oí,
no por Aquiles, por mí
se hizo; pues en él me ofrece
no sé qué sombras la idea
que presumo que soy yo
quien en mujer transformó
su madre; pues que desea
que, entre mujeres criado,
de Marte el furor ignore,
y melancólico llore
las amenazas del hado,
sin que a mi dolor penoso
alivie el daño; pues dél
sólo me da lo cruel
y me niega lo piadoso.
Pues ya que como mujer,
contra mi ambición altiva,
quiere que encerrado viva,
pudiera también hacer
que como mujer sirviera
a otra más bella, más rara
Deidamia, de quien gozara
sólo la vista siquiera.

(vv. 775-798)

Además, más adelante, vemos a César lamentarse por su carácter
femenil:

Mas ¿dónde he de ir si, criado
entre meninas y damas,

sé de tocados y flores
más que de caballos y armas?
(vv. 1077-1080)

En cuanto a *El muerto disimulado*, no se nos presenta previamente el carácter de sus protagonistas. Lisarda aparece por primera vez vestida de hombre y es su criado Papagayo quien se refiera a su valentía –virtud considerada masculina–, mediante un discurso estrechamente relacionado con la condición que poseen los personajes calderonianos:

no hace el nombre macho o hembra,
[...]
que aunque mi voz te apellide
Lisarda, ¿quién te ha quitado
el ser de Lisardo, señora,
porque hay mujeres Lisardos,
y hay también Lisardas hombres?
(vv. 723-737)

Mucho más significativa es la diferente actitud que adoptan los personajes masculinos ante el disfraz. En la comedia de Calderón, César ingenia el vestirse de mujer para escapar de la casa de su madre sin ser visto y, de este modo, poder ir a pretender a Serafina. Por tanto, la traza no consistía en hacerse pasar por mujer ante el resto de personajes. El suyo era, en principio, un disfraz ocasional, pero el azar lo fuerza a seguir con él hasta el final de la

mejor ocasión reservo
para el desagravio mío,
que con el disfraz que observo,
cuando esté más descuidado
y seguro, presumiendo
mi enemigo que no vivo,
tendrá con su muerte encuentros.
A tal disimulación,
amante esposo apelo
para adquirir desengaños
de lo que a Jacinta debo.
Mas para hacer más exacta
esta experiencia que emprendo
de su firmeza y constancia,
¿qué traza hallaré?, ¿qué medio?
Si amor tiene que enseñarme,
vamos a estudiar, ingenio,
para dar en la salida
de mi amante desempeño.

(vv.1412-1431)

De este modo, el personaje se vale del disfraz porque quiere, no es la consecuencia de un cambio de fortuna, como ocurre en la comedia de Calderón.

Así es que, tras manifestar que se dispone a ingeniar una traza con la que pueda cumplir sus propósitos, Clarindo abandonará la escena para ya reaparecer más adelante como Clara, una joven vendedora de guantes, cintas y demás chucherías; identidad que, por otra parte, nos recuerda al personaje celestinesco de Fabia de *El caballero de Olmedo*, pues se servirá de esta excusa para poder

entrar en casa de Jacinta, y formar parte del microcosmos femenino.²⁵³ Pero el ingenio de la dramaturga no se detiene aquí, pues Clarindo, al inventar el pasado del personaje que representa, explicará que salió de su casa vestida de hombre:

Viendo, pues, que de la vuelta
el plazo pasado había
que me dio, por engañada
me di luego en su malicia,
y hurtando a mi padre joyas
y dineros, ofendida
y mujer, dos circunstancias
que un arrojito facilitan,
de hombre el hábito tomando
y alquilando a toda prisa
una mula que, ligera,
de Belerefonte hacía
olvidar el bruto alado,
conmigo en la Corte Villa
di [...]

(vv. 1793-1807)

²⁵³ Soufas [1997b: 133] ya se percató del carácter celestinesco que poseía esta invención: “Clarindo has settled upon a ploy to pretend to be a female vendor of cosmetics – a blurring of both gender and class boundaries and a role that crosses the intertextual boundaries between this drama and the early sixteenth-century *novela dialogada La Celestina*. At this juncture, Clarindo dramatizes one dimension of the social conventions imposed on women, for the only way to gain free access to a stranger’s home is to present himself initially as a public woman. The role of street vendor with her Celestinesque taint of promiscuity allows him open movement as a female figure”.

Tras lo cual, una vez en Lisboa, comenzó con el oficio de vendedora ambulante, ya que le permitía gozar de “libertad para correr/ las calles y de esta guisa/entrarse en cualquier casa” (vv. 1817-1819) con la intención de encontrar al traidor que la había deshonrado.

En su edición de *El muerto disimulado*, Fernando Doménech considera que Acevedo desaprovecha este nuevo giro, ya que no se escenifica el disfraz varonil de Clara [Azevedo, 1999: 261, n. 104]. Verdaderamente es una lástima que la dramaturga únicamente se limite a presentarlo por medio de la relación del personaje. No obstante, no compartimos la opinión del editor cuando afirma que la intención de la dramaturga era realizar un enredo semejante al que aparece en la comedia de *Don Gil de las calzas verdes*, pues es en la misma comedia de *Las manos blancas no ofenden* donde Ángela de Acevedo encontró su modelo. Además, debemos tener en cuenta que la fecha de composición de *El muerto disimulado* (1682) se halla más próxima a la de la pieza calderoniana, pues el primer testimonio data de 1657, publicado en *La parte nona de comedias escogidas de los mejores ingenios de España* (Madrid, por Gregorio Rodríguez) – de la que circularon diversas sueltas– y, posteriormente, en 1684, aparecerá con variantes en la *Octava parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, por Francisco Sanz) [Martínez Blasco, 1995: 119-138].

Así es que, a diferencia de Acevedo, Calderón desarrolla y afina el enredo de su comedia. En *Las manos blancas no ofenden* la risa proviene de las situaciones en las que el personaje de César se ve envuelto a causa de su disfraz; mientras que las circunstancias vividas por la dama travestida, Lisarda, no son humorísticas. En *El muerto disimulado*, la comicidad no nace de los personajes disfrazados, sino que surge de las intervenciones de los criados. Ángela de Acevedo emplea el travestismo masculino del mismo modo que habitualmente se utilizaba el disfraz varonil en las típicas damas burladas que protagonizan multitud de comedias áureas. Es decir, no lo justifica; no representa una humillación para el personaje, pues lo lleva de forma voluntaria, y no lo dota de una vis cómica. Además, la igualdad con que se trata el recurso dramático del disfraz se ve reforzada en la comedia con la aparición de dos hermanos, Clarindo y Lisarda, que lo utilizan con una misma intención: vengarse de don Álvaro.

Por tanto, tomando de nuevo las palabras de Canavaggio, el personaje de Clarindo ideado por Ángela de Acevedo sí que es “el equivalente masculino de las disfrazadas de varón”, ya que el recurso del disfraz mujeril se emplea “exento de cualquier estilización cómica”, quizás aquí sí podemos afirmar que por primera y última vez. Aunque, no por ello, debemos de dejar de reconocer,

que, si bien *El muerto disimulado* es una divertida comedia de enredo, está muy lejos de lograr la genialidad con que Calderón complica y juega con la trama de *Las manos blancas no ofenden*.²⁵⁴

5.1.2.3.- IRENE “DE GRACIAS PORTENTO”, PROTAGONISTA DE LA MARGARITA DEL TAJO QUE DIO NOMBRE A SANTARÉN

La segunda comedia de Ángela de Acevedo, *La Margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, es una dramatización de la leyenda de santa Irene. La protagonista, que es una monja –por tanto, esposa de Dios– se vuelve a caracterizar por su virtud y firmeza.

²⁵⁴ Más allá del análisis de la función dramática del disfraz en la comedia de Acevedo, nos queda la duda acerca de si existía una voluntad consciente por parte de la dramaturga de transmitir un mensaje en pro de la igualdad sexual a través de este recurso. Esta cuestión ha sido planteada por buena parte de la crítica, especialmente por aquellos especialistas que sustentan sus estudios desde una marcada perspectiva feminista, como es el caso de Teresa S. Soufas [1997b: 125]: “Azevedo’s depiction of Lisarda reiterates the woman’s need to appropriate male identity in order to act with impunity in public matters. Even when all her male relatives are dead or believed to be so, Lisarda does not feel empowered to exercise the social freedom the male figures enjoy. The daughter /sister of a noble family, she is nevertheless depicted as just as capable of undertaking this quest as her brother, and their equality is enhanced and emphasized by the cross-gendered appearance they both adopt.” O, como afirma Anita Stoll [1999: 160]: “One possible motive for this exercise in entering the gap between genders may have been to demonstrate that all reality is in the hands of cultural perceptions and determinations. From such an idea it follows that gender is socially constructed through societal traditions and established expectations. The consequences of these societal decisions are the different ways men and women are treated and taught to ‘perform’ by their culture.”

Lo primero que llama nuestra atención es el hecho de que Acevedo eligiera de entre todas las vidas de santos precisamente a esta, una historia que trata de la aparente liviandad de una monja, que se convertirá en víctima de la pasión de dos hombres: de Britaldo, galán casado que la pretende, y de su maestro Remigio.

Una novedad que introduce la dramaturga con respecto a la leyenda de la santa es hacer que Britaldo sea un hombre recién casado. Con ello incorpora el personaje de su esposa Rosimunda a la historia.²⁵⁵ Esta es una dama virtuosa, amante de su marido, que vive preocupada por él al verlo continuamente afligido, sin saber cuál es la causa de su tristeza, que no es otra que la pasión que siente por Irene. Pero Rosimunda piensa que su malestar se debe a que siente celos de ella. Esta circunstancia le dará pie a la dramaturga para realizar una crítica, a través del discurso de la esposa de Britaldo, contra las sospechas infundadas que sufren las mujeres – tema que, por otra parte, es el central de la comedia—:

Pero son vanos desvelos
que, sabiendo mi lealtad,
recato y honestidad,
decoro, sangre y nobleza,
amor, constancia y firmeza,
haya en él tal vanidad.

²⁵⁵ Además de Rosimunda, Acevedo, atendiendo a la fórmula teatral de la comedia nueva, incorpora a otros personajes de su invención en la comedia: el gracioso Etcétera y la criada Lucinda.

Mas que importa que aun deshecha
no queda la presunción,
que a veces contra razón
se arma una mala sospecha.

(vv. 627-636)

Además, la dramaturga incrementa el carácter negativo de Britaldo al hacer que se enamore de una monja el mismo día de su boda, y extrema la pasión que el caballero siente por Irene al hacer que se plantee serle infiel a Rosimunda, con lo que, al mismo tiempo, se comportaría de forma indecorosa con la monja. Este deseo irrefrenable que siente Britaldo por Irene será lo que lo lleve a enfermar. Así se lo confesará a su criado Etcétera:

Al fin quedeme vencido,
y por Irene tan muerto
que sólo a Irene idolatro
y a Rosimunda aborrezco,
en este fuego abrasado,
sin que puedan este fuego
apagarlos dos contrarios,
que se meten de promedio;
como de Irene el decoro,
la fe que a mi esposa debo,
respetos que de mi amor
el logro están impidiendo;
he llegado, como sabes,
Etcétera, a tal aprieto
que en dudosas opiniones
la vida y salud he puesto.

(vv. 389-404)

Frente a esta caracterización de uno de los antagonistas de Irene, nuestra protagonista se dibuja desde el inicio de la comedia como una dama extremadamente virtuosa. Para acentuar su halo de santidad, se nos presenta a una joven huérfana,²⁵⁶ que se ha criado desde niña en el convento y que posee múltiples cualidades. A través de las palabras de Britaldo, se nos presenta al personaje del siguiente modo:

ése de virtud prodigio,
ése de belleza extremo,
ése de prendas milagro,
ése de gracias portento;
Irene, digo, divina,
que de niña en el convento
al amparo de unas tías,
junto con los documentos,

²⁵⁶ Según la historia que se recoge en *Flos Sanctorum* de Rivadeneyra, Irene no es huérfana, sus padres, Hermigio y Eugenia, deciden ingresarla en el monasterio por deseo de su tío materno, Selio, abad de este. Allí, Julia y Casta, sus tías paternas, la criarán y recibirá las enseñanzas de Remigio [Ribadeneyra, 1651: 419]. En la historia narrada en la *Tercera parte de Guzmán de Alfarache*, se explica exactamente lo mismo, salvo por una pequeña diferencia: tanto las tías, Julia y Casta, como Selio, son los tres hermanos del padre de Irene [de Silva y Castro, 2010: 370-371]. Dejando a un lado esta insignificante diferencia, lo que llama nuestra atención es que Ángela de Acevedo, aunque menciona la existencia de las tías, no incorpora estos personajes a la obra. Con ello, junto con hacer que la protagonista sea huérfana, la dramaturga consigue aumentar la sensación de desvalimiento de Irene y, así, enaltecerla al hacer que se enfrente a sus pretendientes en soledad.

se ha criado de Remigio,
varón de virtud y ejemplo,
que por sus preceptos sabios
tomó Irene por maestro.

(vv. 353-364)

Nótese como Britaldo diviniza a Irene ya desde el inicio de la obra, dirigiéndose a ella con los siguientes términos: “idolatro” (v. 391), “milagro” (v. 355), “divina” (v.357). Más adelante, dirá de ella que es “deidad soberana” –aunque en esta ocasión la comparará con una deidad pagana: “a ser yo Paris, te diera/ y no a Venus la manzana” (vv. 2434-2435)–, y se referirá a su “divino ejemplo” (v. 2696).

Asimismo, serán constantes las alabanzas hacia la monja por parte del resto de personajes de la comedia. De ella elogiarán su prudencia: “¡Extremada prudencia!” (v. 912), exclamará en aparte Remigio; “¡Qué humilde es, y qué prudente!” (v. 1610), dirá de ella Banán, entre otras referencias del mismo estilo. Ensalzarán, también, su virtud y santidad: “que es monja santica” (v. 726), dice Castinado; “¡qué no vi virtud más verdadera!” (v.933), exclama Remigio; será calificada por Banán “de virtud raro espejo” (v. 1159), por mencionar unos pocos ejemplos. Y, del mismo modo, Remigio, su maestro, encarecerá su inteligencia, calificándola de “peregrina” (v. 831), también dirá que posee un “ingenio milagroso” (v. 834) y exclamará “¡que al juicio soberano/ junte también Irene el ser curiosa!” (vv. 846-847).

Precisamente, Remigio será la única figura “amiga” que posee Irene –al menos hasta su traición–, pues no tiene criados, familiares o amigos con los que sincerarse; aunque siempre contará con el amparo de Dios, que la socorrerá y consolará por medio de un ángel. Dada esta buscada soledad de la protagonista, muchas de sus intervenciones se realizarán en forma de extensos monólogos, con los que el lector-espectador se convertirá en su único cómplice.

Por otra parte, la acción en la comedia comenzará a mitad de la primera jornada. Los dos cuadros dramáticos iniciales tan solo poseen la función de proporcionarnos los antecedentes de la historia que vamos a ver representada, así como algunas de las características de las figuras principales. Será a partir del tercer cuadro cuando comencemos a ver los movimientos de los personajes. Por un lado, Britaldo decidirá ir a al terrero del convento a galantear a Irene (C.3) y, por otro lado, Rosimunda le ordenará al criado Banán que, ocultamente, siga los pasos de su marido y la mantenga informada de sus movimientos (C. 4). Será en el quinto cuadro donde presenciaremos una atípica escena de balcón, de gran vivacidad y con la que se crea tensión dramática justo antes del cierre del primer acto, de modo que, de esta forma, la dramaturga genera intriga entre su público.

Así pues, Britaldo, acompañado de Etcétera, irá de noche al terrero del convento para cortejar con música a la monja. Banán lo

estará observando y, rápidamente, sacará sus propias conclusiones, por lo que, sin esperar a ver cómo se desarrollan los acontecimientos, abandonará la escena para informar a Rosimunda:

¡La música a Irene salva!
¡Britaldo aquí! Bien arguyo
algún empeño amoroso
de sus cuidados ocultos.
Pero si una Irene hay sola
en el convento, que el vulgo
por de virtud raro espejo
celebra, en vano lo apuro.
Mas si es mujer y él hombre,
¿para qué lo dificulto?
Daré a Rosimunda parte
de la observación que juzgo.

(vv. 1153-1164)

Ante esta situación, Irene se mostrará angustiada, y le pedirá a Dios que no le permita escuchar la música: “Tapad, Señor, contra el canto/ de las sirenas del mundo/ mis oídos, como el áspid” (vv. 1169-1171). Tras esta llamada de auxilio, acudirá un ángel de parte de Dios que, vestido con “humano disfraz” (v. 1173), defenderá el honor de la monja. Sin dilación, el ser celestial se enfrentará con su espada a Britaldo:

BRITALDO: ¿Quién eres tú, qué te atreves?
ÁNGEL: Yo soy, groseros y estultos,
 quien os dice y desengaña

en vuestros grandes absurdos,
que Irene, que tiene dueño.
BRITALDO: ¿Dueño más que yo? Ninguno.
ÁNGEL: Mirad cómo le defiendo.
BRITALDO: Mira pues cómo lo impugno.

(vv. 1189-1195)

Así comenzará la pelea entre ambos personajes, que se desarrollará adentro –tras el escenario–, fuera de la mirada de los espectadores. Durante la lucha, el criado huirá del lugar. Britaldo, finalmente, volverá a aparecer en escena “*cayendo*”, como se precisa en acotación. El caballero ha sido vencido por una figura que ve como extraña, sin llegar a identificar su procedencia divina: “Fantasma, espíritu o rayo” (v. 1210), lo llama. Su derrota no lo amedrentará, sino todo lo contrario, pues, ahora, amor y celos lo motivarán a no abandonar su pretensión de conseguir el amor de Irene:

¿Quién será quien con Irene
se me opone? Mas me apuro
con aquesta emulación
a seguir de amor el rumbo.
Hasta aquí sufrí al amor,
los celos no disimulo;
pensamiento adelante,
que yo he de hacer vuestro gusto.

(vv. 1222-1229)

Con estas palabras se da fin a la primera jornada de la comedia. Por tanto, será en el segundo acto cuando observaremos cómo las

anteriores acciones conllevarán unas determinadas consecuencias para cada uno de los personajes y, por tanto, para el devenir de la trama.

En primer lugar, se abre la segunda jornada con una breve escena protagonizada por Rosimunda y Banán. La dama, que ya ha sido informada de lo sucedido, indignada y celosa, no atenderá a las palabras del criado, que intenta convencerla de la inocencia de Irene:

BANÁN: [...]
Mas no son premisas éstas
para sacarse infalible
consecuencia de que Irene
tales lisonjas admite,
ni que haya dado ocasión
(que a su recato desdice)
de requiebros semejantes;
antes quizá de oírle,
sus suspiros amorosos
tan fuertes ansias le asisten.

ROSIMUNDA: Callad, porque me parece,
Banán, que es casi imposible
que sin que la mujer quisiera,
haya galán que se anime
a enamorar su belleza.

(vv. 1242-1256)

Y, más adelante, la esposa de Britaldo concluye del siguiente modo:

Los dos sin duda se quieren,
y el mal que en Britaldo vive
nace de ver que el estado
de los dos su amor impide.
Tras mis escrúpulos voy;
al convento voy a reñirle
mis celos y sus excesos;
acompañadme y seguidme

(vv. 1286-1293)

Así pues, el segundo cuadro se desarrollará en el convento. Allí se encuentra Irene, preguntándose sobre lo vivido la noche anterior. Sus dudas serán resueltas por una misteriosa voz que se limitará a afirmar o negar sus interrogantes:

¿puede haber quien obligado
de persona tan humilde
en aras de amor profano
obsequios me sacrifique?

(Dentro.)

Sí

[...]

¿será porque me castigue
vuestra justicia, atendiendo
lo que esta esposa delinque?

(Dentro.)

No.

(vv. 1346-1356)

Tras lo cual, “*Baja un ángel*”, como indica la didascalia. Este, le explicará que Britaldo la desea desde que la vio el día de su boda,

cuando ella y el resto de sus hermanas visitaron la iglesia donde se celebraban sus nupcias. También le hará saber que el hecho de intentar reprimir sus pasiones llevó al caballero a caer enfermo y que el mismo Britaldo fue quien se atrevió a cortejarla en el terrero, motivo por el que Dios se vio obligado a intervenir encargándole a él la defensa de su honor. Y, después de informarla de todo, el ángel le aconsejará lo siguiente:

Procura a Britaldo hablar,
y su exceso reprehensible
desengaña, porque en esto
sus mejorías consisten.

(vv. 1422-1425)

Acto seguido entrará en escena Rosimunda, mientras que Banán se queda *“al paño”* (acot. v. 1474). La esposa de Britaldo, nada más ver a Irene, manifestará el mucho respeto que siente hacia ella: "Parece que me acobardo/ al verla, que en su presencia/ hay de respeto influencia" (vv. 1476-1478); pero no por esto dejará de exponerle su queja: "Sabed pues que tengo celos,/ y me los habéis causado" (vv. 1508-1509), ampliándola unos versos más adelante:

Britaldo en fin por vos muere,
y por vos llevo a morir,
que no puedo yo vivir

cuando él muere porque quiere;
y pues su amor os prefiere
(pena en mí que es sin segunda),
mi intento en esto se funda:
que yo mejore de suerte
o dar a Irene muerte
ya que muere Rosimunda.

(vv. 1560-1569)

Irene, ante estas palabras, duda, no sabe cómo actuar, qué decir para excusarse y calmar los ánimos de Rosimunda. Así lo expresará en aparte:

¿Qué haré? que si aquí de culpa
me eximo, ésta mi disculpa
ha de pensar que la engaña,
disculpa al enojo daña;
y así en trance que es tan duro
otro medio más seguro
y conveniente imagino:
vencerla así determino,
así ablandarla procuro.

(vv. 1571-1579)

De este modo se nos muestra a una Irene calculadora, que piensa bien cuáles serán sus actos y sus palabras para hacerse con su objetivo: “ablandar” el corazón de Rosimunda.

Con esta intención, la monja se arrodillará frente a la dama, le pedirá perdón por ser la causa de los males de su esposo, dirá de sí misma que es “una mala mujer” (v. 1598) y comenzará a llorar.

Como espectadores y conocedores de los verdaderos sentimientos de los personajes, dudamos de la sinceridad de Irene, no así Rosimunda que, de forma inmediata, se apiadará de ella y se mostrará arrepentida por haberla culpado. A través de sus palabras, así como de las que pronuncia Banán –espectador oculto de la escena–, se ensalza la humildad y virtud de la monja. El criado exclamará: “¡Qué humilde es, y qué prudente!” (v. 1610) y Rosimunda, por su parte, se dirigirá a ella del siguiente modo:

Mujer más que soberana,
mujer más que peregrina,
tu condición, que es divina,
hace que me vuelva humana;
compasiva de tirana
con tus razones me haces,
ya que tal virtud se encierra,
no quiero contigo guerra,
ya quiero contigo paces.

(vv. 1620-1629)

Así pues, Irene, gracias a su fingida o sincera humildad, consigue su propósito. Sea de un modo u otro, la paz entre ambas mujeres quedará sellada con un abrazo y con la promesa de Irene de ir a ver a su esposo para desengañarlo. El cuadro termina con Irene sola en el escenario, manifestando su satisfacción por haber escapado de los celos de Rosimunda y declarando que irá a pedir consejo a su maestro Remigio antes de visitar a Britaldo.

El siguiente cuadro dramático se inicia con una escena que no aporta nada a la acción de la comedia. Con ella, la dramaturga simplemente provoca la inflexión del ritmo y de la tensión dramática a través de los chascarrillos y de las reflexiones jocosas de Etcétera cuando intente defenderse de las reprensiones y acusaciones de cobarde de su señor por haberlo abandonado durante la pasada reyerta en el terrero del convento. La conversación entre amo y criado queda interrumpida momentáneamente con la llegada de Castinaldo y Rosimunda, que se quedan un momento “*al paño*” (acot. 1859) mientras terminan de comentar lo sucedido con Irene, instante en que Castinaldo le dice a su nuera que reprenderá a su hijo por su conducta porque “del padre las reprensiones, a veces hacen milagro” (vv. 1872-1873).

A continuación, Castinaldo hablará a solas a su hijo y le achacará la falta de razón en sus actos y la imposibilidad de reprimir sus pasiones:

Decidme,
¿para qué al hombre le ha dado
Dios la razón? Cosa es cierta
que fue porque cuerdo y sabio
sujetase el albedrío
a su obediencia del bruto,
que por este desamparo
tras su apetito se va;
[...]

Vos de los mayores brutos
la ceguedad imitando,
sin gobierno de razón,
de un gusto desordenado
os vencéis, mirad si es esto
ser bruto o si es ser humano,
pues es falta de razón
aquel que del uso es falta.

(vv. 1924-1947)

Todas estas palabras no tendrán efecto en Britaldo, pues argumentará que le es imposible controlar sus sentimientos por estar su voluntad gobernada por “el ciego amor” (v. 1966). Su actitud queda perfectamente resumida en los siguientes versos: “[...] viva mi gusto/ primero soy yo” (v.2014-2015), que le dirá a su padre sin reparo alguno. Incluso, llegará a jalear su amor: “viva mi amor, viva, viva” (v. 2018). Ante esta última intervención, Rosimunda –que estaba escuchando la conversación a escondidas– saldrá airada para reprocharle a su esposo lo siguiente: “¿Y muera quién, yo?” (v. 2019). A lo que Britaldo, ya sin ocultar sus sentimientos y totalmente descontrolado, le responderá:

Morid vos, y mueran todos,
que yo en vivo fuego abrasado
diré a voces del trofeo,
dando a mi amor los aplausos.
Victoria por el amor,
viva Irene a quien consagro

mi afecto, vivan sus ojos
porque se abrasa Britaldo.

(vv. 2020-2027)

Con estas palabras, el carácter de Britaldo se va endureciendo, se comporta como un mal marido y un mal hijo. Ya no guarda las apariencias por respeto a su esposa y a su padre; es más, su intervención sume en una profunda pena a Castinaldo, quien no podrá reprimir las lágrimas al ver cómo su hijo ha agraviado a Rosimunda: “Por más que llore/ nunca de llorar acabo,/ mirando el disgusto vuestro” (vv. 2036-2038), le dirá a su nuera. Pero esta lo consolará explicándole que Irene le ha prometido dar fin a sus desdichas. De esta forma, las últimas palabras pronunciadas por Rosimunda sirven de enlace con el cuadro siguiente, en el que veremos a la monja pedir consejo a Remigio.

Así, el cuarto cuadro del segundo acto se desarrollará en el convento. Irene y Remigio están en medio de una conversación cuando entran a escena. Por sus palabras, el lector-espectador sabrá que la monja ya ha puesto en antecedentes a su maestro de todo lo ocurrido con Britaldo y su esposa. En realidad, este es un cuadro muy breve, en el que tan solo veremos a la protagonista pedirle, humilde y prudentemente, consejo a Remigio y a este responderle, de forma muy piadosa, que su remedio se lo dará el cielo y la oración. De este modo, observamos cómo, de forma

consecutiva, se ha endurecido el temperamento pasional y descontrolado de Britaldo, mientras que, inmediatamente después, se ensalza las virtudes de la monja y de su maestro. Con ello, la dramaturga consigue dejar totalmente definidos los caracteres de Britaldo e Irene, los protagonistas de este primer conflicto dramático de la comedia, cuyo desenlace sucederá en el último cuadro de esta jornada.

Por tanto, será en la última escena del segundo acto cuando Irene llegue a casa de Britaldo.²⁵⁷ El caballero, que anhelaba hablar a solas con ella, comenzará a dedicarle tiernas y amorosas palabras nada más verla. Pero la monja le explicará que se ha decidido a visitarlo por caridad al saber que se encontraba enfermo y, además, lo reprende por el modo con el que la ha recibido:

¿Qué modo ése, decid,
qué términos, qué palabras
que en vos exceso publican
y en mí la modestia agravian?

(vv. 2484-2487)

²⁵⁷ Irene, a lo largo de la obra, se configura como un personaje objeto, totalmente pasivo. Tan solo lleva a cabo dos acciones por sí misma: pedir consejo a Remigio y visitar a Britaldo. Con la primera se subraya su prudencia –no su incapacidad para tomar decisiones, pues ya hemos visto cómo ha sabido enfrentarse a las acusaciones de Rosimunda–; pero recordemos que, en referencia a la segunda, es el ángel quien le dice que debe visitar a Britaldo.

Sin embargo, Britaldo no hará caso de sus palabras y persistirá en su empeño de conquistar el corazón de la monja. Para ello continuará explicándole cómo se enamoró de ella y hasta qué punto se siente dominado por sus sentimientos, e, incluso, intentará coger su mano.²⁵⁸

Irene conseguirá detener a Britaldo y le hará ver que su amor no se corresponde con el “querer bien”, sino con el “querer mucho”:

Querer bien es querer sólo
lo que a la razón agrada;
querer mucho es querer más
delo que la razón manda.
Querer bien es un deseo
del bien de la cosa amada;
querer mucho, ambición es
que la voluntad arrastra.

(vv. 2560-2567)

Tras lo cual, Irene le expondrá su deseo de amarse, pero “con afecto liso y puro/ con voluntad limpia y sana” (vv. 2610-2611). Es decir, le

²⁵⁸ Acevedo aumenta considerablemente la pasión desmedida de Britaldo por Irene en comparación con la historia original. De esta forma, enfatiza la oposición entre pasión-razón, lujuria-castidad, que se da entre ambos personajes. Y es que, precisamente, en la *Tercera parte de Guzmán de Alfarache* se explica que Britaldo cae enfermo por intentar reprimir sus sentimientos, al contrario que en la comedia: “Viendo Britaldo pronta la ocasión para declarase que hasta allí el respeto le negaba, le dijo que, por reconocer la imposibilidad del remedio del mal que padecía, estaba resuelto a morir primero que declarar su vano pensamiento” [de Silva y Castro, 2010: 371].

propone que entre ellos exista una amistad verdadera, “como se quieren las almas” (v. 2613). Sin embargo, también le advierte de que, en el caso de continuar obstinado en su pretensión, será castigado por su esposo, quien no dudará en defender su honor como ya hizo la noche en que fue a cortejarla al terrero del convento:

Si persistís en el yerro,
mirad, que hay en el cielo espadas;
mirad, que Dios tiene celos;
mirad, que mi honor ampara.
Aquella noche lo vistes
cuando en la pendencia brava
del terrero del convento
os retiró a cuchilladas
quien de parte de mi Esposo
con cuidado y vigilancia.

(vv. 2652-2661)

Britaldo quedará desengañado y convencido de los argumentos de Irene. Además, le pide perdón y le asegura que la querrá como ella le ha enseñado. No obstante, también le hará prometer que jamás aceptaría a hombre alguno:

Que ninguno otro lograra
lo que yo no puedo, pues fuera
de celos aquesta llaga
peor que la del amor.

(vv. 2717-2720)

A lo que Irene responderá lo siguiente: “No querrá el cielo, señor,/ que yo sea tan desdichada;/ fío en él, que ha de asistirme” (vv. 2726-2728).

Por último, la escena termina con ambos personajes jaleando la victoria de la razón:

IRENE: Y pues amor enflaquece,
 BRITALDO: y pues el amor desmaya,
 IRENE: si la razón le ha vencido,
 BRITALDO: si es de la razón palma,
 IRENE: dígase por maravilla,
 BRITALDO: publíquese por hazaña,
 LOS DOS: victoria por la razón,
 a quien rinde amor la aljaba.

(vv. 2736-2743)

Así pues, el conflicto dramático con el que parte la comedia queda resuelto al finalizar la segunda jornada. El personaje de Irene, durante los dos primeros actos, se ha configurado como la víctima del amor desenfrenado de Britaldo; pero, gracias a la intervención divina y a su recto y ejemplar comportamiento, finalmente nuestra protagonista consigue aplacar el deseo del caballero y, con ello, restablecer la armonía entre los personajes de la obra. Ahora bien, todavía queda un acto y, en él, volveremos a presenciar cómo Irene se convierte en el blanco de la pasión de un hombre: de su maestro Remigio.

Entre la segunda y tercera jornada transcurre un año. La peste ha asolado Nabancia, por lo que Britaldo se ha visto obligado a abandonar su casa junto a su familia y buscar refugio en Scalabís, ciudad de origen de Rosimunda.²⁵⁹ Esta información se nos proporcionará más adelante, pues el tercer acto comienza con un monólogo de Remigio.

El maestro de Irene se dirige a su “pensamiento atrevido” (v. 2744) y se quejará de sus desatinos sin que, en un principio, revele la causa de su malestar. Poco a poco, a lo largo de ciento cincuenta y cinco versos, Remigio irá desvelando el motivo de su pena; primero sabremos que “amor tiene la culpa” (v. 2820) y, por último, que el objeto de su deseo es Irene, a quien se le ha declarado en varias ocasiones “entre disfraces” (v. 2889), con lo que tan solo ha obtenido el disimulo de la joven. De ahí que, ahora, esté decidido a hablarle abiertamente de sus sentimientos.

De este modo, el tercer acto comienza de forma similar a como se inicia la obra, pues, como Britaldo, Remigio sufrirá por haberse enamorado de Irene. Asimismo, de nuevo observaremos

²⁵⁹ Al inicio de la obra, Britaldo hará referencia al lugar de procedencia de su mujer:

hasta que me dio noticias
el de la fama correo
de la hermosura de Rosimunda,
por quien muchos caballeros
de sus prendas convidados
de Scalabís [...]

(vv. 285-289)

cómo los sentimientos del caballero sobrepasan a la razón, resultando indomeñables. Así se lo confesará a Irene:

Yo, que aspiro a la fineza,
 a la lealtad atendiendo,
 una y otra cosa viendo,
 para mejor escoger
 he elegido no querer
 lo mismo que estoy queriendo.
 Mas ha sido tal mi suerte,
 que por mucho que he querido
 olvidarme, no he podido,
 que es el cuidado muy fuerte.

(vv. 2960-2969)

Irene, a lo largo de la declaración de Remigio, hará ver que no entiende sus palabras, aunque, por los apartes, el lector-espectador conocerá que realmente comprende muy bien lo que su maestro trata de decirle: “Su intento he de apurarle” (v. 2909); “bien disimulo” (v.2924); “Que es aquesto, que no entiendo/ (sí entiendo) lo que decís?” (vv. 2974-2975). De esta forma observamos que, desde el inicio, la actitud que adquiere la joven frente a su maestro es muy diferente de la que mantuvo ante Britaldo. Y es que, aunque nos puedan parecer situaciones análogas, no lo son.

La gran diferencia entre Britaldo y Remigio es que, este último, a lo largo de las dos primeras jornadas siempre se ha caracterizado por su sabiduría y virtud. Como ya hemos ido

comentando, en diversas ocasiones se nos ha mostrado –bien por sus acciones o a través de la mirada del resto de personajes– como un hombre prudente y piadoso. Además, recordemos que Remigio es el único amigo que tiene Irene, es en quien confía, a quien pide consejo y de quien aprende. Por todo esto, las palabras con las que Irene lo rechazará y lo reprenderá serán mucho más duras que las que empleó con Britaldo. Y es que, para la monja, el hecho de que Remigio la desee no solo representa un agravio por su condición de esposa de Dios, sino también una traición a su confianza y a todo lo que él le ha enseñado, convirtiéndose en un pésimo ejemplo y en un hombre diferente, al que no reconoce:

¿con que malicia se iguala
que me enseñe a mí ser mala
quien me ha enseñado a ser buena?
Bien, Remigio, me enseñáis,
bien, maestro, me instruís,
lindamente me advertís,
muy buen ejemplo me dais.
¿Vuestra regla así guardáis?
¿Esta es vuestra profesión?
¿Esta es vuestra religión?
¿Esta obligación tenéis?
No hay duda que me ponéis
en grande edificación.
[...]
Pero sin duda me engaño
si aquí maestro os nombre,

y lo que he dicho no sé,
pues parecéis hombre extraño;
no os admire el desengaño
con que, Remigio, esta vez
a tornaros al revés
mi suposición se atreve;
pues el que no es el que debe,
no debe ser el que es.

(vv. 3003-3045)

Remigio, tras sentirse menospreciado y avergonzado por Irene –“quedó Remigio corrido” (v. 3118), dirá–, una nueva pasión gobernará su voluntad: la venganza –“odio se vuelve el amor, y enemistad la amistad” (vv. 3094-3095)–. Y, para llevarla a cabo, ideará un modo perverso con el que dejar a Irene afrentada: le hará tomar un brebaje que posee la propiedad de simular el embarazo en la mujer.

Así pues, ahora Irene se configura, en primer lugar, como víctima de Remigio, pero este no será el único personaje que busque vengarse de la inocente monja. El brebaje surge su efecto y la noticia del supuesto embarazo de Irene llega hasta los oídos de Britaldo a través de Banán, que le trae nuevas de Nabancia. Así, al creer que la joven había roto su promesa –“pues lo que yo no he alcanzado/ otro alcanzó [...]” (vv. 3440-3441)–, Britaldo enfurece:

Ha, ingrata, aleve, engañosa,
traidora, falsa, fingida,

¡Viose nunca tal mudanza!

¿Quién de mujeres se fía?

(vv. 3380-3383)

Y, tal y como le advirtió a Irene al final del segundo acto, llevado por la envidia y los celos, “volviéndose amor en odio” (v. 3446) buscará también la venganza.

Para ello, le pedirá a su criado que regrese a Nabancia y busque a Irene para matarla. En un principio, Banán se negará: “¿Qué es lo que dices, señor?! Que es bárbara acción e impía” (vv. 3466-3467), le dirá. Pero, cuando su señor le promete grandes riquezas si cumple con su petición, así como por las amenazas que le lanza si no lo hace, Banán termina aceptando el encargo movido por la ambición: “mi conveniencia es primero” (v. 3494), resolverá.

A continuación, en un nuevo cuadro dramático, el lector-espectador viajará de nuevo a Nabancia para, en esta ocasión, observar cómo Irene pasea junto a la orilla del río Tajo tras ser expulsada del convento por su supuesta liviandad. Cansada, la joven se quedará dormida, momento en que bajará un ángel para, entre sueños, explicarle que su situación se debe al brebaje que le dio Remigio y anunciarle cómo Britaldo ha ordenado su muerte. Asimismo, le explicará que será santa y, en su honor, Scalabís tomará su nombre: Santarém.

A continuación, aparecerá Banán que, tal y como ya nos ha avanzado el ángel, aprovechará que Irene se encontraba todavía dormida para degollarla y lanzar su cuerpo al río. Todo sucederá tal y como ha relatado el ángel, y, antes de la escena de la apoteosis final, todos los personajes acabarán reunidos en Scalabís donde, Remigio, Britaldo y Banán, uno a uno, irán confesando sus engaños y su parte de culpa en el asesinato de la santa. La comedia se cierra con el arrepentimiento de todos ellos y la promesa de ir los tres en peregrinación a Tierra Santa en señal de penitencia, lo que resulta otra novedad introducida por la dramaturga, pues según la historia relatada en la *Tercera parte de Guzmán de Alfarache*, tan solo Remigio y el soldado que mató a Irene fueron a Roma para confesar su culpa al papa. Nada se dice de Britaldo:

El pueblo blasfemaba de los autores de esta crueldad; y sin más prueba del delito, se partieron a Roma Remigio, su confesor, y el que la había muerto, adonde confesando su culpa al Sumo Pontífice (que conforme a la computación de los tiempos se entiende se Eugenio primero), les dio la penitencia que el caso merecía; pero fue tal su dolor que antes de haberla cumplido, dieron fin a sus vidas [de Silva y Castro, 2010: 373]

Respecto al resto de personajes, Rosimunda decidirá recogerse en el convento de Irene hasta que regrese su marido, Lucinda manifestará su deseo de entrar en ese mismo convento pero como monja profesa y Etcétera anuncia que se hará fraile lego.

En conclusión, Irene, la protagonista de *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, es una mujer de comportamiento ejemplar, que sufre el acoso y la venganza de dos hombres. Ángela de Acevedo sigue con bastante fidelidad la leyenda de la santa portuguesa, patrona de la honra y de la buena reputación, aunque introduce algunas modificaciones respecto a la historia primigenia, como la invención del personaje de Rosimunda, la desenfrenada pasión de Britaldo o la eliminación del tío de Irene de la trama argumental, el abad Selio, que adquiere cierto protagonismo al final de la leyenda. Con ello, la dramaturga consigue centrar la historia en las embestidas amorosas que sufre la santa, ensalzando su virtud al tiempo que envilece los caracteres de sus antagonistas.

5.1.2.4.- ARMESINDA, LA “PERFECTA ENCERRADA” DE *LA FIRMEZA EN EL AUSENCIA*

En *La firmeza en el ausencia* –única comedia de Leonor de la Cueva y Silva– la dramaturga idea una protagonista decorosa, que se configura como modelo de conducta. Ya por su título podemos hacernos una idea de cuál va a ser la tesis central sobre la que girará toda la trama, que no es otra que la firmeza de una dama, Armesinda, durante la ausencia de su amado don Juan. El elemento que se interpondrá entre la relación amorosa de esta pareja será el

rey Filiberto que, movido por los celos, ordenará a don Juan ir a la guerra, de forma que durante su ausencia aprovechará para intentar conquistar a Armesinda.

A través de este argumento tan simple, sin enredos ni peripecias, con predominio del monólogo en menoscabo de la acción, Leonor de la Cueva únicamente refleja la firmeza extrema de una mujer, quizá para convertir a su protagonista en modelo para muchas o en la réplica de la ideología general, que consideraba la flaqueza de carácter y la falta de compromiso inherentes al género femenino. Como afirma González Santamera [2000: 78], la dramaturga bien quisiera “demostrar a unos moralistas que la mujer puede ser tan buena como ellos la han pensado y negado, e incluso superar ese mismo modelo de comportamiento”.²⁶⁰

Para ello, la autora configura a los personajes principales de forma totalmente maniquea. Los caracteres de Armesinda y Filiberto –protagonista y antagonista– están contruidos a partir de características opuestas. Pues, si la dama es una joven desamparada, honesta y constante; Filiberto es un hombre con poder, indecoroso y mudable. Es, precisamente, esta confrontación

²⁶⁰ Sobre la concepción de la mujer como ser mudable y cómo esta se refleja en la literatura del siglo XVII, véanse las primeras páginas del estudio de Elman [2009], interesante trabajo en el que se analiza, desde una perspectiva de estudio de género, el modo en que la dramaturga subvierte esta idea a través de su comedia.

el único aspecto interesante de la obra y, por tanto, sobre él centraremos nuestro análisis.

Es muy probable que la dramaturga se inspirara en el motivo bíblico del rey David, Betsabé y su marido Urías para el argumento de esta obra; no obstante, a diferencia de Betsabé, la protagonista de la comedia nunca sucumbirá a los ataques del monarca, ya que siempre mantendrá la promesa que le hizo a su amado don Juan antes de abandonar la corte, en la primera jornada de la obra:

Del rey la fuerza amorosa
no te dé, don Juan, disgusto,
que en el resistir su gusto
verás mi firmeza honrosa.
Roca seré incontrastable
en este mar proceloso,
que a su viento riguroso
he de estar firme y estable.

(vv. 569-576)

Sin embargo, a pesar de que don Juan conoce la constancia de Armesinda, no puede evitar temer su infidelidad.²⁶¹ Esta

²⁶¹ Linda L. Elman sostiene que la configuración del personaje de don Juan es una subversión del mito donjuanesco, cuando afirma que Leonor de la Cueva "subverts the original Don Juan myth by creating a *male* character who is also faithful despite his namesake. Cueva's Don Juan remains single-heartedly devoted to Armesinda and totally irresponsible for the deceptive acts of the two other male characters in the play." [Elman, 1999: 169]. En nuestra opinión, no hay ninguna referencia que relacione de algún modo al personaje de Leonor de la Cueva con su homónimo tirsiano, salvo el hecho de compartir el mismo nombre.

desconfianza, que el personaje manifiesta en diversas ocasiones a lo largo de la comedia, nace de tres circunstancias: su ausencia, que su competidor sea nada menos que un rey y la flaqueza innata de la mujer. Así lo expresará:

No es bien que temáis mudanza
de quien es de amor portento,
de firmeza maravilla,
de hermosura el mismo cielo.
Sosegaos, sospechas mías;
no os alteréis, pensamientos;
dormid seguros, cuidados;
dejadme un poco, desvelos.
Mas ¡ay! que es fuerte enemigo,
flaco el muro de su pecho,
la ausencia, de amor contraria,
y que es mujer considero.

(vv. 737-748)

De este modo, en la primera jornada quedan planteados los rasgos que definirán a cada personaje, así como el conflicto dramático, derivado del típico triángulo amoroso tan común en las tramas argumentales el teatro áureo. Esta situación no sufrirá cambio alguno a lo largo de la obra. Como ya hemos comentado al tratar del tiempo dramático,²⁶² pasa un año y medio desde que don Juan se va a luchar al frente hasta que regresa victorioso a la corte

²⁶² Véase el apartado 4.3.3. “El tiempo dramático en la comedia de Leonor de la Cueva, *La firmeza en el ausencia*”, páginas 307-314.

napolitana y, supuestamente, durante este largo periodo, la situación es siempre la misma: Armesinda resiste las arremetidas pasionales del rey, que cada vez se vuelven más impetuosas –esta intensificación en el comportamiento de Filiberto sería la única novedad reseñable–, mientras don Juan se cuestiona la fidelidad de su amada.²⁶³

Así pues, si bien la figura de Armesinda se corresponde con la de una dama hermosa, discreta, que siempre ha permanecido casta y, sobre todo, fiel, en la segunda jornada observaremos que, ciertamente, el temor de don Juan no es del todo infundado, ya que Filiberto intentará conseguir la rendición de Armesinda a través de diferentes engaños. Primero le hará creer que don Juan se ha casado con otra mujer, momento que la dramaturga aprovecha para insertar una crítica contra la infidelidad de los hombres y la defensa de la constancia femenina, en un monólogo pronunciado por la protagonista, donde se compara con mujeres de la antigüedad, famosas porque amaron a sus esposos hasta la muerte:

Válgame Dios, lo que yerra

²⁶³ Como afirma Diane J. Mulroney [1998: 170] “Although Armesinda contemplates the many gendered options available to her in this unusual situation, the most notable aspect of Armesinda's character is her extraordinary passivity. Armesinda's lack of action underscores the fact she is in a position in which she cannot actively realize her own exchange value. In fact, her greatest weapon is this firmeza, for it allows her to remove herself from the circle of symbolic exchange created by the men.”

la que fía de quien tiene
tan varia naturaleza
como en el hombre se ve;
pues vuelve la espalda apenas
de su dama, y en dos días
no hay cosa que no apetezca.
Mal ha dicho quien ha dicho
que la mudanza se engendra
solamente en las mujeres,
por su femenil flaqueza;
pues cuando alguna se rinde
a amar y querer de veras,
no hay amor, no, que se oponga
con el suyo en competencia.
Díganlo Artemisa y Julia,
Annia romana, y Pantea,
Lecostene, Porzia y Aria,
Isicratea y Valeria;
y bien puedo yo contarme
por más constante que estas

(vv. 1162-1182)

Además, cuando Armesinda crea que don Juan se ha casado con otra, lo despreciará por su inconstancia, aunque seguirá amándolo, con lo que se subraya aún más su firmeza:

[...] es empresa
tan difícil olvidar
jamás mi afición primera,
aunque por ello ganare
el ser de Nápoles reina,
que primero se verán

vueltas flores las estrellas
en la tierra, y el azul
manto una verde floresta,
que yo me vuelva a rendir,
y tenlo por cosa cierta.

(vv. 1114-1124)²⁶⁴

Asimismo, la dramaturga ensalza a nuestra protagonista al hacer que esta se enfrente en soledad a las embestidas pasionales del rey y a la pena que le causa la supuesta infidelidad de don Juan. Resulta curioso que las otras dos mujeres que aparecen en escena, su criada Leonor y la infanta Celidaura, no apoyen a la joven, sino todo lo contrario, pues a pesar de reprender la actitud del rey, estas animarán a Armesinda a aceptar su amor. Así, por ejemplo, en el segundo acto, cuando ya Filiberto le ha hecho creer a Armesinda que don Juan se ha desposado con otra dama, la infanta Celidaura la empujará a que acepte el amor de su hermano con las siguientes palabras:

Don Juan te ha pagado mal,
si bien no te debe cosa
más de tu constancia honrosa,
y quererle como a igual.
Deja esa fineza vana,

²⁶⁴ Como ocurría con Jacinta, la protagonista de *El muerto disimulado* de Ángela de Acevedo, aquí también se subraya la imposibilidad de olvidar al primer amor. Con ello, se refuerza todavía más la idea de la firmeza en la dama, pues se entiende que Armesinda solo ha amado y solo amará a una persona, a don Juan.

que ya pica en grosería.

(vv. 1409-1414)

Y, cuando, a continuación, Armesinda vuelva a desdeñar a Filiberto, la infanta no dudará en despreciarla y apartarla de su lado: “Eres muy necia,/ y así, para mí, enfadosa” (vv. 1495-1496).

De este modo, la dramaturga crea una protagonista que vive en soledad todas estas circunstancias para dotarle de mayor fortaleza y que su constancia sea realmente digna de admiración.²⁶⁵ Así pues, por el mismo motivo, Leonor de la Cueva hace que Armesinda esté “de padres desamparada” (vv. 2015), recurso con que también “Cueva thus assures that Armesinda is able to exercise what freedom there is for a woman without abandoning a basis in the societal gender patterns for this representation” [Soufas 1989: 626].

Frente a esta caracterización de la protagonista, se ofrece la de Filiberto. Este, como él mismo declara, obedece a una única ley: “la del gusto” (v. 513). Ante esta actitud, su hermana, la infanta Celidaura, le dirá: “Mas quien tiene discreción/ sujétese a la razón” (vv. 514-515), pero él es un personaje pasional y no racional, y, por tanto, no será discreto, sino desmedido en sus actos cuando intente

²⁶⁵ Como afirma Linda L. Elman [1999: 182]: “Armesinda has developed her own internal honor code rather than one imposed upon her by men. With solid self-respect as a guiding principle, Armesinda has been a proactive subject who has taken the responsibility for fashioning her own virtuous character.”

conseguir el amor de Armesinda por medio de mentiras, de su poder y hasta de la fuerza.

Como rey –máxima autoridad que representa la traslación de la justicia divina en la tierra–, Filiberto se caracteriza a lo largo de la comedia por la disconformidad entre su estatus social y su proceder sin medida, provocado por la pasión de los celos. Esta falta de decoro se apunta en diversas ocasiones, incluso el mismo Filiberto la percibe:

[...] ¡ay cielos! que estoy
olvidado de quien soy,
y ocasiona mi locura
esta divina hermosura,
tras cuyo hechizo me voy.

(vv. 850-54)

Otras veces será el personaje de Carlos –amigo de don Juan y encargado de vigilar en secreto la fidelidad de Armesinda durante su ausencia–, quien pondrá de manifiesto el mal proceder del rey al tacharlo de injusto (v.895), innoble (v. 1440) y tirano (v. 1730). Al igual que Armesinda, quien también le recriminará su falta de decoro cuando intente hacerla su esposa a la fuerza, pues le dirá: “señor; mira que es injuria/de tu grandeza bizarra” (vv. 2124-25).

Por otra parte, si la idea de que la mutabilidad sentimental es innata en la mujer provoca desconfianza en don Juan, en Filiberto le confiere esperanzas para hacerse con el amor de Armesinda. Son

diversos los comentarios que este personaje realiza a lo largo de la comedia sobre la inconstancia de las mujeres: “Mas no pierdo la esperanza, /que de mujer la mudanza/nunca desechada ha sido” (vv. 834-36) o “REY. El tiempo todo lo muda. /ARMESINDA. En mí esa regla es en duda. /REY. No lo es siendo tú mujer.” (vv. 1430-32), por citar tan solo un par de ejemplos.

Más adelante, la firmeza de la dama todavía será puesta a prueba una vez más. Ya hacia el final de la comedia, el rey, en su desesperación, irá en su busca con intención de forzarla, pero la hallará durmiendo. Aun así, Armesinda lo despreciará de nuevo mientras habla entre sueños con su amado don Juan, a quien le promete fiel amor y le explica que nunca ha sucumbido a las proposiciones del rey:²⁶⁶

ARMESINDA: No te enojen del rey celos.

REY: ¿Esto habla con don Juan?
Más mi poder y grandeza
rendirán tanta aspereza

²⁶⁶ Así, tanto Leonor de la Cueva como Ángela de Acevedo, en *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, emplean el mismo recurso dramático al hacer que las respectivas protagonistas se defiendan de sus acosadores mientras duermen. No obstante, la finalidad con que utilizan el mencionado recurso es muy diferente en cada comedia. En *Dicha y desdicha del juego...*, el estado de inconsciencia de María le permitirá a la Virgen hablar a través de ella; mientras que en *La firmeza en el ausencia*, el hecho de que Armesinda rechace al rey entre sueños refuerza aún más su firmeza. De esta forma, la dama no solo desdeña al rey en el espacio público de la vigilia, sino que también lo hace en el espacio privado del sueño, del subconsciente. Véase Voros ,1997.

y desamor.

ARMESINDA: No podrán.

REY: ¿No podrán? ¡Extraño caso!
Mas ¿qué dudo, si es mujer,
que olvide?

ARMESINDA: No puede ser.

(vv. 1864-1870)

En este último cuadro, ante la noticia del inminente regreso de don Juan, en una última tentativa, Filiberto le hará creer a Armesinda que su amado ha fallecido en la guerra. Pero la dama seguirá firme y le pedirá permiso al rey para entrar en un convento.²⁶⁷ Este no solo se lo negará, sino que intentará coger su mano a la fuerza. La violenta escena será interrumpida por la llegada de don Juan, con el que se restablecerá la armonía social de la comedia.

Tras una larga relación de don Juan sobre cómo ha ido la guerra con los franceses,²⁶⁸ se descubrirán las mentiras de Filiberto y don Juan le dirá al rey que el de Francia desea firmar la paz con

²⁶⁷ "Furthermore, by creating female character who vanquishes a King, Cueva also subverts traditional systems of authority in Golden Age plays. Thus, *Firmeza* is an act of authorial defiance of theatrical conventions of the time." [Elman, 1999: 170]

²⁶⁸ Según explica Felicidad González Santamera [2000: 62]: "La historia de La firmeza en el ausencia es ficticia, ya que no hubo nunca ningún rey Filiberto de Nápoles [...] Pero junto a este mundo ficticio hay un fondo histórico real que aparece, por ejemplo, en las referencias a la batalla del Garellano, que tuvo lugar en el puente sobre este río en 1503. Fue la batalla decisiva para la conquista del reino de Nápoles por el Gran Capitán don Gonzalo Fernández de Córdoba: en ella venció a los franceses de una forma semejante a como se cuenta en los actos segundo y tercero. Para esta descripción la autora pudo tener como fuente alguna historia de las guerras de Italia".

sendos desposorios: el monarca francés se casaría con Celidaura, y el napolitano, con Blanca, la infanta francesa, de quien le entrega un retrato –objeto que actuará como un *deus ex machina*, reconduciendo la trama hasta el feliz desenlace–.

Así pues, llegados a este punto, Filiberto le dirá a don Juan que le concede cualquier cosa que pida, ocasión que el galán aprovecha para solicitarle la mano de Armesinda. Ante lo cual, el rey dirá en forma de aparte lo siguiente:

Hoy aumento mis victorias
 con ganar la de mí propio,
 que esto es ser rey y cumplir
 con el título que gozo,²⁶⁹
 y por premiar un vasallo,
 matar mi fuego amoroso,
 pues la hermosura de Blanca
 tan presto me ha vuelto en otro
 del que antes era. [...]

(vv. 2384-2392)

²⁶⁹ Estos primeros versos nos recuerdan a los que pronuncia Segismundo al final de *La vida es sueño*:

Pues que ya vencer aguarda
 mi valor grandes vitorias,
 hoy ha de ser la más alta
 vencerme a mí [...]

(vv. 3255-3258)

Pues ambos personajes, al final de la obra, se vencen a sí mismos, tomando conciencia de las responsabilidades que conlleva la corona.

Con este repentino cambio de actitud, Leonor de la Cueva no solo restituye el equilibrio social, sino que le devuelve el decoro perdido al monarca y, a pesar de que las felices uniones del final forman parte de la convención teatral de la época, también le confiere una nueva característica con la que termina de perfilar al personaje como el opuesto a la protagonista, pues Filiberto aparece inconstante en su amor al aceptar rápidamente el matrimonio con Blanca; aunque, como apunta Felicidad González Santamera [2000: 68], la infanta francesa también “representa la alianza con Francia, y es su deber de rey casarse con ella”.

En definitiva, Filiberto queda configurado como el carácter contrario a Armesinda, una mujer que, por ser huérfana, se ve obligada a defenderse a sí misma del deshonor, y que –a diferencia de otras protagonistas de comedias áureas– lo hará según las normas sociales impuestas por la moralidad cristiana, a través de un comportamiento honesto y la demostración de su firmeza.

Como la califica Felicidad González Santamera, Armesinda es una “perfecta encerrada”, pues se queda en palacio y, sin la ayuda de nadie, deberá luchar contra las embestidas pasionales del rey, a quien, además, siempre guarda el debido respeto. Como apunta Santamera [2000: 78]:

Leonor de la Cueva no es capaz de pensar en otro modelo de mujer al margen de esa ideología dominante de la supremacía masculina. No se le puede achacar esta carencia, siendo como era una mujer noble, conservadora, encerrada en un mundo de prejuicios.

5.1.3.- LA AMISTAD ENTRE DAMAS

El amor es el sentimiento que domina la escena áurea. Son innumerables las comedias que tratan de las relaciones amorosas entre hombres y mujeres, como también, aunque en menor medida, son muchas las obras que centran su argumento en la amistad. Teniendo en cuenta que el corpus dramático que trata el tema de la amistad es sumamente amplio en el Siglo de Oro, se ha seleccionado una pequeña muestra de obras cuyo asunto se refleja en el mismo título: *La amistad pagada* y *La prueba de los amigos*, de Lope de Vega; *Cómo han de ser los amigos* y *El amor y el amistad*, de Tirso de Molina; y *Lealtad, amor y amistad*, de Sebastián Francisco Medrano.

De estas últimas, encontramos que tratan el tema de la amistad en contextos sociales dominados por hombres,²⁷⁰ mientras que, significativamente, las dramaturgas que estudiamos tratan, en

²⁷⁰ Esto ya se percibe con tan solo observar el número de hombres y mujeres que intervienen en cada una de ellas: *La amistad pagada*: 13 hombres y 2 mujeres; *La prueba de los amigos*: 22 hombres y 3 mujeres; *Cómo han de ser los amigos*: 11 hombres y 3 mujeres; *El amor y el amistad*: 9 hombres y 3 mujeres; *Lealtad amor y amistad*: 7 hombres y 2 mujeres.

mayor o menor medida, de las relaciones femeninas en sus comedias, a excepción de *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, de Ángela de Acevedo, donde las dos protagonistas no interactúan entre ellas a lo largo de la obra;²⁷¹ y *La firmeza en el ausencia*, de Leonor de la Cueva y Silva, en la que la dramaturga trata el tema de la amistad entre personajes masculinos –don Juan y don Carlos–.

Por otra parte, tampoco podemos considerar estrictamente que se establezca una amistad entre las damas de *Valor, agravio y mujer*, de Ana Caro, y *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, de Acevedo. Respecto a la primera, dado que Leonor adquiere la identidad de Leonardo, la relación que mantendrá con Estela es la de un caballero que la pretende, aspecto que trataremos a continuación en el apartado dedicado al homoerotismo. Y, en cuanto a la comedia de Acevedo, los personajes de Rosimunda e Irene apenas se relacionan, por lo que tampoco podemos considerar

²⁷¹ En *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, no se trata el tema de la amistad –ni entre los personajes masculinos ni femeninos–. Teniendo en cuenta que las relaciones entre damas (amigas o primas) en las comedias áureas –ya sean de autoría masculina o femenina– son empleadas como excusas dramáticas que dan pie a la construcción del enredo –no tanto para subrayar el sentimiento–, resulta curioso que la dramaturga no aprovechara las dos damas –doña María y Violante– para insertar este tema en la comedia. Es más, en la tercera jornada, Violante se fugará de su casa para ir a la de Felisardo y María, pero no para buscar el consuelo y la ayuda de la que podría ser su amiga, sino, como ella misma dice, para reunirse con el que ya considera su marido (vv. 2719-2710).

que establezca una verdadera amistad entre ellas. Estas tan solo compartirán escena en la segunda jornada, donde, tras vivir una situación tensa generada por los celos y reproches de la esposa de Britaldo, realizarán las paces con tiernos gestos y afectuosas palabras:

ROSIMUNDA: [...] no quiero contigo guerra,
ya quiero contigo paces.
Levanta, y con propiedad,
en señal de mi mudanza,
hagamos una balanza
de aquesta nuestra amistad.

Va a levantarla.

Porque es fiel conformidad,
pues la humildad se postró,
ella misma me obligó
a postrarme, no te espantes,
que es fuerza que te levantes
para que me postre yo.

Va a postrarse y la detiene.

[...]

IRENE: No haréis tal, que es demasía,
porque fue obligación mía
lo que en vos será culpable.

ROSIMUNDA: Pues ya que esto por afable
me impedís, con estos lazos
me prended, que en tales brazos
me amparo de la desdicha.

Abrázanse.

IRENE: Anda a brazos con la dicha

quien logra vuestros abrazos.

(vv. 1630-1651)

De todos los personajes con los que Irene entra en conflicto, es solo con Rosimunda con la que llega al entendimiento completo y a una verdadera reconciliación. Como ya hemos comentado, a través del personaje de Rosimunda –que, recordemos, es de la propia creación de Acevedo–, se endurecen los rasgos negativos que caracterizan a Britaldo, pero, al mismo tiempo, quizá la dramaturga también quiso demostrar cómo entre mujeres es posible una total avenencia.

De las siete comedias de nuestro estudio es, sin duda, *La traición en la amistad*, de María de Zayas, la que trata más por extenso el tema de la amistad femenina.²⁷² Para ello, la dramaturga crea en su obra un microcosmos donde únicamente se dan dos tipos de conexiones entre los personajes: por un lado, entre hombres y mujeres –para los trances amorosos– y por otro, entre las propias

²⁷² El tema de la amistad entre mujeres también aparece en la obra narrativa de Zayas. Una amistad que, como bien observan Carme Riera y Luisa Cotoner [1987: 158], “en la convivencia conventual, encontrará el lugar idóneo para desarrollarse”. Por citar tan solo un ejemplo, esto lo observamos entre la protagonista, Lisis, e Isabel, personajes de la historia-marco de *Desengaños amorosos*. Lisis dirá al final de la obra: “estoy tan cobarde, que, como el que ha cometido algún delito, me acojo a sagrado y tomo por amparo el retiro de un convento, desde donde pienso (como en talanquera) ver lo que sucede a los demás. Y así, con mi querida doña Isabel, a quien pienso acompañar mientras viviere, me voy a salvar de los engaños de los hombres” [Zayas, 1998: 509].

damas –para la amistad–. Una supuesta amistad que, como ya hemos mencionado, está representada por la triada formada por Marcia, Laura y Belisa, motivada por la venganza y en el interés individual de cada una de ellas. Así es que, partiendo de las teorías que Aristóteles expone en su *Ética Nicomáquea*²⁷³ estas damas no representan un modelo de verdadera amistad, basada en la virtud,²⁷⁴ sino un ejemplo de cooperación.²⁷⁵ Entre ellas se crea lo que el filósofo califica de comunidad,²⁷⁶ en la que “parece existir alguna

²⁷³ De la *Ética* de Aristóteles parten la mayoría de tratados que hablan sobre la amistad; influyó en *De amicitia* de Cicerón y, aunque en menor grado, en las *Epistulae morales* de Séneca. Como afirma Wyszynski [1998: 23]: “Regardless of slight variations in the friendships treatises that use Aristotle as their guide, all deal with the friendships formed between men, and nothing is said about women except in their role as wife and mother. Although woman was seen as necessary to the propagation of the species, her place within the realm of theology and moral philosophy was somewhat dubious. In fact, there was some debate over whether or not a woman was a fully rational being”.

²⁷⁴ Aristóteles diferencia entre tres tipos de amistad: la procedente de la virtud – que podríamos denominar como la verdadera amistad–, la que se basa en la utilidad y la fundamentada del placer –estas últimas se generan a raíz del interés–.

²⁷⁵ Santolaria [1998: 1485] afirma: “Que las mujeres se alien para recuperar a sus enamorados es un elemento más que nos induciría a pensar en una autoría femenina. De forma generalizada, en el teatro del siglo XVII, las mujeres se enfrentan entre sí por conseguir un galán, pero nunca aúnan sus esfuerzos como sí hacen los hombres cuando quieren conquistar a una determinada dama”.

²⁷⁶ “La comunidad, según Aristóteles, es una asociación de dos o más personas que tienen intereses comunes y que participa en una acción común” [Aristóteles, 1985: 339, n. 186]. Según Wyszynski [1998: 26]: “Each of these three women, to a certain extent, loses her individual identity and is part of a group, in this case a network with a specific goal in mind”. John P. Gabriele [2004: 244] también opina que: “Al asignar la autoridad narrativa de su texto a sus personajes femeninos sin

clase de justicia y también de amistad” [Aristóteles, 1985: 339]. Solo Marcia se sacrifica por Laura, pues renuncia al amor de Liseo; no obstante, sus actos están motivados por la venganza, así como por deberse a su estatus social –no tanto porque sienta un verdadero sentimiento fraternal–: “ten por cierto/ que soy mujer principal/ y aqueste engaño siento” (vv. 1004-1006).²⁷⁷ Como afirma Leoni [2003a: 66 y 67]:

Zayas presents a much more utilitarian notion of friendship that highlights the female characters’ ability to take an ideal, perhaps unrealistic model of camaraderie, manipulate the strictures, and ultimately offer a distinct, more personal version that introduces to it a significant dose of practicality. It is indisputable that the core of the play is based on the idea of solidarity among women, but I would suggest that Zayas may not have intended for her public to view the relationship among three protagonists as one based entirely on mutual admiration, but rather as an astute alliance, a deliberate association between three individuals who share a common goal and who recognize the advantages to be gained by working as a unit in their pursuit of the individual results they seek.

Sin embargo, en cada una de las mencionadas comedias escritas por hombres sí que habrá uno o dos personajes que se

adscribirse a ninguna jerarquía prescrita, Zayas acaba por inscribir *La traición en la amistad* con una voz narrativa femenina comunal que desafía el modelo discursivo tradicional. Como resultado, Zayas se asegura de que el protagonismo y la estructura narrativa de su drama residan en los femenino como noción colectiva”.

²⁷⁷ “El amor –es decir, la amistad– entre mujeres tiene sus propias obligaciones, que la nobleza les obliga a cumplir. Consecuentemente el tema de la amistad está relacionado con el del honor y la venganza” [Paun, 1988: 387].

erijan como paradigmas de la verdadera amistad. En *La amistad pagada* se crea una relación de noble fraternidad entre Furio – soldado romano– y Curenio –montañés de León–, personajes de bandos contrarios. Curenio llega a ofrecer a su hijo por Furio y este entrega a su amada Claudia –una esclava– por Curenio, con lo que ambos demuestran su capacidad de sacrificio por el bien de su amigo.

En las dos obras de Tirso volvemos a encontrar personajes modélicos. En *Cómo han de ser los amigos* es el protagonista, don Manrique, quien se configura como un modelo de amistad; él mismo dirá: “mostrará el mundo en mi ejemplo/ cómo han de ser los amigos,/ tan raros en este tiempo” [165a] y el Rey, afirmará de él que es “ejemplo de amistad, único y raro” [163a]. En *El amor y la amistad*, don Guillén, con la ayuda del conde de Barcelona, pondrá a prueba la amistad de don Grao y la constancia de su amada Estela; finalmente, el conde apuntará de ellos que “Del amor y la amistad/ son dos maravillas nuevas” [542a].

Y, en cuanto a la obra de Sebastián Francisco de Medrano, *Lealtad, amor y amistad*, el protagonista, Lisardo, será quien se establezca como modelo. Así lo reconocerá su amigo Jacinto:

Basta que Lisardo ha sido
ejemplo de la amistad
[...]

Enseñome a ser amigo,
porque no lo supe ser,
pues que le vine a ofender,
juzgando mi enemigo.

[283-284]

Según las comedias de estos dramaturgos, la amistad que procede de la virtud solo puede darse entre dos hombres de la misma condición social.²⁷⁸ Idea ya expresada por Aristóteles: “no se hacen muchos amigos con amistad de camaradería, y las grandes amistades [...] son sólo entre dos personas” [374].

Así sucede en *El conde Partinuplés* entre Rosaura y Aldora, donde esta última siempre estará al lado de su prima y emperatriz, ayudándola con su magia y, a falta del personaje de una criada, también realizará las funciones de ser su confidente y consejera, lo que ya se observa en el primer cuadro dramático de la comedia, donde la maga le dice a Rosaura cómo debe actuar ante el alzamiento de sus vasallos:

²⁷⁸ Muy significativa al respecto es la siguiente intervención de don Guillén – protagonista de la comedia tirsiana *El amor y el amistad*–, con la que se sorprende de la fidelidad de su criado Gilote, al que, en principio, no considera su amigo, ya que no es su igual:

¡Qué en un rústico criado
halle yo en mi adversidad,
cielos, la fidelidad
que en mis amigos no he hallado!
En tal parte, ¿tal tesoro?
¿Tal amor? ¿Ley tan extraña?
Mas sí; que en una montaña,
no en la corte, nace el oro.

[536b]

(vv. 1208-1211)

También don Rodrigo hará referencia a la “grande amistad” (v. 1603) de su hija con Beatriz. Y, cuando esta última quiera abandonar la casa de Jacinta para recogerse en un convento, las dos damas se dedicarán cariñosas palabras, demostrando con ello la gran amistad que hay entre ellas:

JACINTA: Así lo confiesa el alma,
 porque es un apartamiento
 verdugo de corazones
 cuando es el amor perfecto.
 Y de Beatriz, como amiga
 tan de veras me confieso,
 siento que quedo sin mí
 cuando sin ella me quedo.

DOÑA BEATRIZ: Decir que sin vos quedáis
 más justifica mi afecto,
 pero cuando de vos me aparto,
 Jacinta, en el alma os llevo.

(vv. 2568-2579)

Pero, a pesar de este afecto compartido, Jacinta no está dispuesta a sacrificarse por su amiga. El amor que siente por Clarindo y la promesa que le hizo es más fuerte que su amistad; de ahí que prefiera morir que casarse contra su voluntad por satisfacer a Beatriz: “Si muriendo al disgusto/ acudo a Beatriz, de morir gusto,/ mas no de esa manera” (vv. 2524-2526).

A diferencia de las anteriores comedias, en la de María de Zayas se produce una amistad entre tres –y no dos– damas. Esto es así porque, como se lee en la *Ética Nicomáquea*, “por utilidad o por placer es posible agradar a muchos, porque muchos son los que están en esas condiciones, y tales servicios requieren poco tiempo” [333]. Y es que, como afirma Leoni [2003: 70], la alianza que se da entre las damas no se corresponde con una verdadera amistad, pues, entre otros motivos

Laura’s contribution to the alliance may appear rather limited, if one considers it purely from an emotional and nurturing perspective. Yet her participation in the coalition is craftily powerful in that her determination to incite a reaction from Marcia will direct the rest of the plot. Although she does inform Marcia that Fenisa has also been in pursuit of Liseo, her motive for exposing Fenisa’s betrayal can be seen to be driven by pure self-interest, and not for concern of Marcia’s own reputation. In deed, by ensuring that Marcia becomes intent on punishing Fenisa, Laura effectively eliminates all possible competition for herself. This begs various questions from the reader/spectator: Does Laura’s behaviour extend to her the privilege of being considered a true friend? What does she bring to the union that follows Aristotle’s teachings, and complies with the notion of pure, virtuous female solidarity?

Asimismo, observamos cómo en *El muerto disimulado* se conforma una nueva relación de amistad entre Jacinta y Clara, el personaje que representa Clarindo. Entre ellas se producirá una alianza contra don Álvaro, pero esta estará motivada por la

venganza y no por el afecto. Es, como en el caso de la comedia de Zayas, una relación interesada por ambas partes. En primer lugar, Jacinta le propondrá a Clara desistir en su empeño de matar a don Álvaro por creerlo su esposo:

a mi venganza puedo poner pausa,
que bien quisiera darle
la muerte, pero a questo era quitarle,
Clara, el logro de tu amor.

(vv. 2491-2494)

Esta renuncia de Jacinta no representa un sacrificio por su parte, pues, aunque no pueda vengarse de don Álvaro, al haberle dado esta palabra de esposo a Clara, nuestra protagonista conseguiría igualmente su propósito de evitar que su padre la casara con él.

Clarindo-Clara, por su parte, pondrá a prueba la fidelidad de su Jacinta al decirle que consentiría su boda con don Álvaro por ayudar a Beatriz:

Pero si a quien me ofende,
por ser grata con él, que te pretende,
de amor darle la paga
quieres, y de esta suerte así se apaga
el enfado que tiene
contra su hermana, y él con esto viene,
como me has referido
que, Jacinta, tu padre ha presumido,
en dejarla casar

con su primo, me quiero acomodar
con mi injuria excesiva,
y así muera mi ofensa y su amor viva.

(vv. 2508-2519)

Jacinta rechazará esa posibilidad y, como ya hemos comentado, ambas llegarán a aliarse para dar muerte a don Álvaro.

Otra característica de las citadas comedias de autoría masculina es la introducción de breves comentarios sobre lo inaudito que resultaba encontrar un verdadero amigo en aquellos tiempos, de lo que se desprende una crítica contra la decadencia moral de la sociedad. En *Cómo han de ser los amigos*, el Rey dirá que la amistad de don Manrique es “milagro en este tiempo” [165b] y, como ya se ha observado, el mismo protagonista menciona que los amigos son “raros en este tiempo” [165a]. En *El amor y el amistad*, don Guillén dirá que la verdadera amistad “es el ave rara,/ de nadie vista hasta agora, y de todos ponderada”; además, este pondrá a prueba a sus amigos y el amor de su dama para “ver si hay en este tiempo/ damas desinteresables/ y amigos sólo por serlo” [528b]. En la comedia de Lope, *La prueba de los amigos*, encontramos que, a través del criado Galindo, se realiza una crítica más extensa. En ella se expone la inmoralidad de la sociedad y de los amigos que lo son por puro interés, como aquellos que rodean a Feliciano; de ahí que, al final de su intervención, Galindo se muestre preocupado por el derroche de dinero que su amo gasta con los que le rodean:

En esta edad es discreto
el que más al otro engaña,
el que vende, el que enmaraña,
el que no guarda secreto;
el cambiador, el logrero,
el que hace la mohatra,
el que el dinero idolatra,
el chismoso, el chocarrero,
el soplón, falso testigo,
el que murmura de todo,
el que habla a un mismo modo
al amigo y enemigo;
[...]
y así, tengo para mí
que se pierde Feliciano;
que la llave en la mano
no se puso en balde allí.
Llamarla llave es decir
que la mano esté con llave.
Cuando el dinero se acabe,
¿qué ha de hacer?, ¿dónde ha de ir?
[1436a y b]

Del mismo modo, en *La traición en la amistad* se equipara la inmoralidad social con las amistades fingidas. Esto nos es insinuado al finalizar la tercera escena de la segunda jornada, donde Marcia dirá: “Mal haya quien en tal tiempo/ tiene amigas” (v. 1082 y 1083). Por otra parte, sorprende que este comentario se produzca justo al final de la escena en la que las tres damas acuerdan ayudarse mutuamente. Lo más probable es que estas palabras se dijeran en

forma de aparte, pero, aun así, parece que estemos frente a una contradicción; aunque, realmente, deben entenderse como la confirmación de que, al menos para el personaje de Marcia, no hay una verdadera amistad entre ellas.

Doña María de Zayas idea toda la trama de su comedia en torno a la traición que comete Fenisa contra Marcia, los únicos personajes que, al inicio de la obra, parecen constituir una relación de auténtica de amistad.²⁸⁰ Mientras que las comedias de Lope, Tirso y Medrano insertan el tema de la traición como el resultado obtenido por el protagonista al poner a prueba la lealtad de sus supuestos amigos,²⁸¹ es el caso de *La amistad pagada*, *La prueba*

²⁸⁰ Como afirma Wyszynski [1998: 23 y 24]: “At the beginning of the work, the Marcia-Fenisa relationship is the female friendship that most closely follows the anthropocentric construct of the day, though their friendship comes to naught. Both women appear to be from the same class, they both have companions, both spend their days receiving visitors, and we gather from Marcia’s complaint later in the play that Fenisa is “extraña en visitarla” that these two women spend a good deal of time together. Indeed, it is during one such visit that Marcia confesses to Fenisa her love for Liseo, something she would not do if she were not sure that Fenisa were a true friend”.

²⁸¹ Este es un tema esencial literario, ya lo encontramos en el ejemplo XLVIII de *El conde Lucanor*, “De lo que aconteció a una que provava sus amigos”. Como señala José Manuel Blecua [2000: 248] en su edición de esta obra de don Juan Manuel: “Es uno de los cuentos folklóricos más universales. De origen oriental (figura en el *Syntipas*), aparece tempranamente en el *Speculum laicorum* de J. de Hoveden, en la *Disciplina clericalis* de P. Alonso, en la historia del *Caballero Zifar* (cap. V de la primera parte) y en la *Vida del Yosepe con sus fabulas historiadadas* (Zaragoza, 1489)”. El libro de *El conde Lucanor* fue editado por Argote de Molina y se publicó en dos ocasiones: 1575 (Sevilla) y 1642 (Madrid). La primera fue

de los amigos y *El amor y el amistad*; o bien, como resultado de la mala interpretación que los personajes realizan de ciertas acciones del protagonista, confusiones que siempre son productos del azar, como ocurre en *Cómo han de ser los amigos* y *Lealtad, amor y amistad*. Sea de un modo u otro, en estas comedias, el motivo de la deslealtad sirve para subrayar aún más la fidelidad y la capacidad de sacrificio que el protagonista demuestra por sus amigos, tema central de las obras. Sin embargo, en la comedia de Zayas, la traición es el desencadenante de una intriga fundada en la venganza.

También es común que, en las comedias auriseculares, la amistad aparezca como un sentimiento enfrentado a otros, normalmente al amor y/o la lealtad debida a una figura superior –rey,

decisiva, pues gozó de una extraordinaria popularidad entre los autores auriseculares, al poner a su alcance unos relatos conocidos, pero inéditos: “El contexto de la publicación del texto manuelino es el de una corriente editorial de impresión y difusión de textos inéditos. Sin embargo, en 1575, los *exempla* manuelinos distaban de ser desconocidos; ya eran apreciados en los círculos literarios, y en la Corte, de donde Argote declara haber tenido acceso al manuscrito del texto de don Juan Manuel” [Oróbitg, 1992: 119]. Además, “el exotismo del libro del Infante para el lector aurisecular –más acostumbrado a percibir la literatura medieval bajo forma poética–, su carácter inédito, la dignidad histórica de su autor, hacen del *Conde Lucanor* una rareza susceptible de interesar al «lector curioso», destinatario del prólogo de Argote.” [Oróbitg, 1992: 120]. (Estamos de acuerdo con la anterior afirmación de la estudiosa, salvo en el hecho de considerar infante a don Juan Manuel. Seguramente se debe a una confusión con su padre, este sí, el infante Manuel de Castilla, hermano de Alfonso X el Sabio).

príncipe, conde...-. En todas ellas se cumple este rasgo.²⁸² Respecto al segundo caso, *La firmeza en el ausencia* es la única de las comedias de nuestro estudio que trata el tema de la amistad entre dos caballeros –don Juan y don Carlos–, que será puesta a prueba cuando las órdenes del rey Filiberto hagan que don Carlos de debata entre ser un buen amigo o un buen vasallo. Pues, por una parte, le promete a don Juan que, durante su ausencia, vigilará que Armesinda le sea fiel:

Levanta, don Juan, del suelo,
pues menos ponderación
bastaba a mover mi pecho,
a ser mi amistad menor;
[...]
y no es exageración,
pues diera por ti mi vida,
cuanto valgo y cuanto soy.
Vete, don Juan, sin cuidado,
cumple con tu pundonor,
porque se acabe la guerra
y del rey la indignación,
que en tu lugar quedaré
por guardar de aquesta yo,
sin que me engañe Mercurio,
y esta palabra te doy.

(vv. 333-358)

²⁸² También es el tema central de “El curioso impertinente”, novela de Cervantes inserta en *El Quijote*, y de la comedia homónima de Guillén de Castro, escrita hacia 1606.

Pero, por otra parte, don Carlos se convertirá en el brazo ejecutor de las diferentes estratagemas que idea Filiberto para ablandar el corazón de la dama.

En un principio, don Carlos obedecerá al rey de buen grado, pues la primera traza –hacerle creer a Armesinda que don Juan se ha casado con otra– le permitirá comprobar la firmeza de la dama: “Echaré a mi industria el sello/ por conocer si es fingida.” (vv. 923-924), dirá. Sin embargo, en el monólogo que seguirá a esta escena, nos desvela sus dudas:

Yo soy amigo leal
y soy vasallo del rey,
su obediencia es justa ley,
e impedir también el mal
de mi amigo. ¿Hay pena igual?
Si al uno quiero servir,
al otro le he de mentir,
porque en término sucinto,
no hay en este laberinto
un hilo para salir.

(vv. 935-944)

y, finalmente, su determinación de poner a prueba la fidelidad de Armesinda:

mas ya le halla mi deseo
[...]

porque, fingiendo, sabré
si es oro lo que se ve
de Armesinda con don Juan,
y en este toque saldrán
los quilates de su fe;

(vv. 945-954)

La lucha entre la amistad y su deber es la principal característica del personaje. En su siguiente aparición en escena, ya en la tercera jornada, se verá de nuevo en la misma disyuntiva cuando el rey Filiberto le pide que le comunique a Armesinda la falsa noticia de la muerte de don Juan. Don Carlos intentará que el monarca recapacite con continuos consejos y advertencias: “Quien ser reina tiene en poco,/ siendo de tan flaco ser,/ no se rendirá tampoco” (vv. 1699-1701), dirá de Armesinda; “Mira lo que te ha servido,/ en tanto tiempo don Juan” (vv. 1711-1712); también le advertirá: “¿Y de lo que de ti dirán?” (v. 1715); hasta que don Carlos se verá obligado a callar y, aparentemente, obedecer cuando Filiberto le asegure que de nada servirán sus consejos. Con estas palabras acatará sus órdenes: “Es a ley de buen criado;/ mas, señor, pues no le quieres,/ no seré en esto cansado” (vv. 1719-1721); aunque, en aparte, dirá: “A cumplir ley de amigo/ contra afición tan tirana/ voy.” (vv. 1729-1720), con lo que el lector-espectador descubre que en esta lucha interna que sufre el personaje, la amistad es la que, finalmente, se erige vencedora.

Así, en el último cuadro de la obra, don Carlos espiará a Filiberto tras el paño e impedirá que se abalance sobre Armesinda cuando esta había quedado dormida. Su satisfacción por su buen proceder la reflejará en forma de aparte: “Mi industria salió valiente,/ y cumplí famosamente/ con la ley de buen amigo” (vv. 1917-1919); aunque esta le durará poco, pues el rey le obligará a seguir con su traza y, por tanto, deberá decirle a Armesinda que don Juan ha fallecido. En este momento, don Carlos exclamará:

¡Todo es aire, todo incierto
cuanto el mundo trae consigo!
Bien la ocasión lo ha mostrado,
pues ya veo malogrado
del alma el mayor amigo.

(vv. 1967-1971)

Finalmente, tras el regreso de don Juan a la corte napolitana, don Carlos le explicará a Armesinda el supuesto motivo de sus mentiras:

Cesen ya tantos enojos
y penas, bella Armesinda,
con saber que ha sido todo
probar la rara firmeza
de quien ejemplo glorioso
has sido. Perdón te pido.

(vv. 2397-2402)

De este modo, observamos cómo don Carlos encubre a su rey hasta el último momento, pues asume toda la culpa, sin desvelar que los diversos engaños fueron ideados por Filiberto, y que se vio obligado, cumpliendo sus órdenes, a transmitírselos a Armesinda. Por tanto, al terminar la comedia, don Carlos se configura como un buen amigo, pero también como un vasallo ejemplar.

5.1.3.1.- HOMOEROTISMO

Las escenas homoeróticas son habituales en aquellas comedias áureas en las que se emplea el discurso del travestismo en alguno de sus personajes. Recordemos, por ejemplo, a la doña Juana del *Don Gil de las calzas verdes*, uno de los casos más representativos por las diversas identidades que toma su protagonista, pues es capaz de enamorar a doña Inés haciéndose pasar tanto por don Gil como por doña Elvira.²⁸³ Por tanto, las referencias homoeróticas no son exclusivas de las piezas ideadas por dramaturgas –serían del agrado del público por recrear confusiones, sobre todo cuando era una mujer la que se equivocaba–. Del corpus dramático que

²⁸³ En su rol de doña Elvira, doña Juana recibirá el siguiente agasajo por parte de doña Inés:

Juventud
tienes harta: extremos deja;
que aunque no puedo negar
que te amo, porque pareces
a quien adoro, mereces
por ti sola enamorar
a un Adonis, a un Narciso,
y al sol que tus ojos viere.

(vv. 1262-1269)

comprende nuestro estudio, encontramos dos obras en las que la atracción entre supuestos personajes del mismo sexo. Así sucede en *Valor, agravio y mujer* y *El muerto disimulado*.

En la segunda jornada de la comedia de Ana Caro, Leonor, como Leonardo, enamorará sin proponérselo a Estela. Y es que la condesa se verá atraída por su apariencia física, ya que se referirá a él del siguiente modo:

Mas este Adonis galán,
este fénix español,
este Ganimedes nuevo,
este dios de amor, mancebo,
este Narciso, este sol,
(vv. 915-919)

De estas comparaciones, se deduce que la elección de Estela se fundamenta en la belleza y juventud de Leonardo, virtudes representadas por Adonis y Narciso –figuras antonomásticas fosilizadas por el uso—. ²⁸⁴ Pero, al llamarlo fénix y Ganimedes, la condesa bien podría estar aludiendo a su aspecto afeminado. ²⁸⁵

²⁸⁴ Véase la nota anterior, donde encontramos los mismos nombres con exacta función en los versos del *Don Gil de las calzas verdes*.

²⁸⁵ Según el *Diccionario de mitología griega y romana* de Pierre Grimal [1979: 196-197], “Fénix” puede aludir a tres leyendas: la primera, podría referirse a uno de los hermanos de Europa, cuyo padre “lo envió, junto con sus hermanos, en busca de su hermana Europa, raptada por Zeus. Al no encontrarla, y cansado de andar errante, establecióse en el lugar de la futura ciudad de Sión”; la segunda es la relativa al héroe y compañero de Aquiles, quien sedujo a la concubina de su

El hecho de que Estela se enamore de Leonor-Leonardo, sin que esta última se lo haya propuesto, no solo es una acción fundamental para el desarrollo de la intriga dramática, sino que, además, a través de ello se vuelve a incidir en la superioridad de Leonor frente a don Juan, el supuesto seductor que, ahora, a pesar de sus esfuerzos, es incapaz de enamorar a la condesa.

Por otra parte, aunque el lector-espectador conoce que Leonardo es, en realidad una dama, para todos los personajes – salvo Ribete– Leonardo es un caballero, de ahí que esta atracción que siente Estela por la protagonista no se vea sobre las tablas como una verdadera situación homosexual. Ahora bien, lo que realmente nos sorprende es cómo el personaje de la condesa se dirige a Leonor en el momento del desenlace, una vez que ya se ha producido la anagnórisis y la protagonista retoma su apariencia natural:

ESTELA: Leonardo, ¿así me engañabas?

LEONOR: Fue fuerza, Estela.

padre, Clitia o Ptía, por lo que fue castigado con la ceguera; y, en tercer lugar, encontramos la famosa leyenda del ave fénix, la que cobra más sentido por ser un animal único, de gran belleza y, sobre todo, por su cualidad de renacer de las cenizas –como la protagonista, que de algún modo ha muerto como dama para “renacer” como Leonardo–. Esta interpretación, además, queda sustentada con la referencia al mito de Ganimedes, representación de la juventud, la belleza, pero también del amor homosexual, pues fue Zeus se enamoró de él, lo raptó y lo convirtió en el copero del Olimpo [Grimal, 1979: 210].

Respecto a *El muerto disimulado*, con dos personajes travestidos, tan solo observamos una leve referencia que podríamos considerar homoerótica cuando don Álvaro encarece la amistad de quien cree que es Lisardo:

Vio,
 Lisardo, en vuestro capricho
 mi afecto tan empeñado
 con vos que sólo pediros
 debo que de mí os sirváis,
 y tanto el deseo mío
 se mira a vuestra amistad,
 Lisardo, amigo, rendido
 que igualmente, como soy
 de Jacinta amante fino,
 vuestro amigo soy de veras,
 y aun, dejadme así decirlo,
 a dejar de ser Lisardo,
 por vida mía os afirmo,
 y otra, muy bien lo encarezco,
 Jacinta fuérades, digo
 que por vuestro amor dejara
 a quien ahora me inclino.

(vv. 2921-2938)

A través de estas palabras, la dramaturga sencillamente inserta la excusa dramática que le permitirá al personaje de Lisarda-Lisardo trazar el modo con que conseguir desposarse con don Álvaro. Por tanto, no podemos ver en ellas una intención de reflejar propiamente una atracción homosexual.

No obstante, en la comedia de María de Zayas, las referencias homoeróticas van mucho más, pues por medio de ellas, la dramaturga sí posee una clara intención subversiva de mostrar abiertamente la atracción amorosa entre damas. En primer lugar, debemos tener en cuenta que, en *La traición en la amistad*, no aparece ningún personaje travestido. De ahí que los sentimientos y reacciones que se producen entre las figuras femeninas cobren especial relevancia.

Así pues, al fijarnos en el primer encuentro entre las tres mujeres –Marcia, Belisa y Laura–, el cual tiene lugar en el segundo acto de la comedia, las damas se saludarán amistosamente y se dedicarán diferentes halagos. En principio, el hecho de que las mujeres –al igual que los hombres– se adulen no resulta extraño, pues era un signo distintivo de buena educación, particularmente entre la nobleza. Sin embargo, los piropos que doña María de Zayas pone en boca de estos personajes resultan, como dice Delgado, “tan intensos y apasionados como los presentados entre relaciones heterosexuales” [Delgado, 2000: 387], pues Belisa llega a decir que, si fuera hombre, intentaría enamorar a Laura.

A pesar de la extensa cita que hace referencia al primer encuentro de las damas, resulta conveniente observar el fragmento en su totalidad:

MARCIA: No sale, prima, el aurora
con tan grande presunción.
¡Buen talle! Seáis bienvenida.

LAURA: Y vos, señora. (*Aparte*) ¡Ay, amor!
ya el ánimo y la color
tengo de verla, perdida.

MARCIA: Parece que se ha turbado,
Belisa, en sólo mirarme.

LAURA: Marcia hermosa, perdonadme,
que es vuestro talle extremado;
me ha turbado, y casi estoy
muerta de amores en veros.
No hay más bien que conoceros;
dichosa en miraros soy.

MARCIA: Para serviros será,
que lo haré, así Dios me guarde.

LAURA: ¿Qué tiemblo? ¿Qué estoy cobarde?

MARCIA: Confusa, Belisa, está.
Descubríos, que los ojos
me tienen enamorada.

LAURA: Sólo en el ser desgraciada
soy hermosa, y si en despojos
el alma, señora, os doy,
tomad el rostro también.

MARCIA: Hermosa sois.

BELISA: No hay más bien
que ver cuando viendo estoy
tal belleza; el cielo os dé
la ventura cual la cara;
si hombre fuera, yo empleara
en vuestra afición mi fe.

(vv. 891-920)

Susan Paun [1988: 387], en referencia a esta escena, afirma que:

El amor en el sentido de amistad también penetra por los ojos. Laura, al conocer a Marcia y Belisa, queda subyugada por la belleza de su rival. Su intercambio de lisonjas deja ver que la belleza hace en ellas el mismo efecto que en los hombres.

Pero, como ya se ha mencionado, también podríamos pensar que estas expresiones son meras fórmulas de cortesía y que, a través de las anteriores intervenciones, simplemente se pone de manifiesto la teoría platónica que trata la belleza como signo distintivo de la virtud. No obstante, no es por medio de las palabras, sino de los sentimientos y la turbación que sienten estas mujeres que se nos insinúa la existencia de una atracción entre ellas.

Un caso similar lo encontramos en la ya mencionada comedia *Lealtad, amor y amistad*, de Sebastián Francisco Medrano –posible fuente de inspiración de María de Zayas²⁸⁷, donde se produce una situación parecida, pero entre hombres –aunque estos ni tiemblan ni se turban al verse–. En dicha comedia, Julio y Alejandro se encontrarán con Lisardo, que le dirán lo siguiente:

JULIO: Á señor Lisardo.
LISARDO: Ya,
 como os conocí, llegaba

²⁸⁷ Asunto tratado en las páginas 92-103 de este estudio, así como la nota 138.

para besaros las manos.

ALEJANDRO: Entre tantos cortesanos,
Escocia toda os alaba,
pues os ha dado el renombre
de cortés.

LISARDO: Mucho me honráis.

ALEJANDRO: Aunque también le ganáis
de galán y gentilhombre.

[208]

En comparación con las intervenciones que se producen en la comedia de Zayas, estas no resultan tan extremadas. Pero, aun así, el gracioso Ginés no dudará en burlarse de ellos por medio de un aparte:

Las lisonjas y ademanes
destas figuras me matan;
mas ya los hombres se tratan
como damas y galanes,
y aún pienso que, antojadizos,
han de llegar lisonjeros
a levantar los sombreros
para mirarse los rizos;
que nos les falta otra cosa
para parecer mujeres.

[208]

Por tanto, si los cumplidos que se dirigen estos galanes son considerados inapropiados por darse entre personas de un mismo sexo, los que se producen en *La traición en la amistad*, con más

motivo, no debieron pasar inadvertidos para el público de la época. Y más importante que las palabras expresadas por las damas es la turbación que sienten al verse por primera vez; reacción que también se observa entre las parejas de enamorados que protagonizan las dos colecciones de novelas de Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares* y *Desengaños amorosos*. Por citar un ejemplo, en la segunda de sus *Novelas*, encontramos el personaje de Flora, amante de Jacinto y tercera entre los amores de este y Aminta. Lo curioso de Flora es su bisexualidad, pues no solo mantiene relaciones con Jacinto, sino que, refiriéndose a Aminta, también dirá lo siguiente: “tengo el gusto y deseos más de galán que de dama, y donde las veo y más tan bellas, como esta hermosa señora, se me van los ojos tras ellas y se me entenece el corazón” [Zayas, 2000: 223]. Pero aún hay más, pues Aminta, una vez se vea engañada por la pareja de amantes, se vestirá de hombre y se hará pasar por criado para entrar en su casa y, así, poder vengarse de ellos. Su disfraz no es del todo convincente, la misma Aminta afirma que Flora la cree “capón o mujer” [Zayas, 2000: 241],²⁸⁸ motivo suficiente para que el supuesto criado fuera rechazado por cualquier dama, pero no es el caso de Flora. Zayas nos describe su reacción ante la figura

²⁸⁸ Esta misma expresión la encontramos en *Don Gil de las calzas verdes*, en boca del gracioso Caramanchel, cuando le dice a su amo (una dama vestida de hombre) que: “Capón sois hasta en el nombre/ pues si en ello se repara,/ las barbas son en la cara/ lo mismo que el sobrenombre” (vv. 519-522).

del fingido sirviente: “Mirábale Flora, y tornábale a mirar, sintiendo cada vez una alteración y desmayo que parecía acabársele la vida; mas no se atrevía a decir lo que sentía” [Zayas, 2000: 240].

Volviendo a la comedia de Zayas, la atracción que sienten las damas se nos insinuará en más de una ocasión. En la misma escena que ya hemos presentado, unas líneas más adelante, volveremos a percibirla entre Laura y Belisa:

LAURA: Ya mi amor sella
con mis brazos su amistad.

BELISA: Soy vuestra servidora,
y a fe que desde esta hora
cautiváis mi voluntad.

LAURA: Yo lo acepto [...]

(vv. 936-941)

Además, una vez Belisa y Marcia queden emparejadas en el segundo acto de la comedia –Belisa reconquista a don Juan, y Marcia ha decidido casarse con Gerardo–, la tercera jornada comenzará con un monólogo de Laura, donde volvemos a apreciar cierta ambigüedad en sus palabras.²⁸⁹

¿Qué pecado he cometido
para tan gran penitencia?
¿Por qué acabas mi paciencia,
celos, verdugo atrevido?

²⁸⁹ Este hecho ya fue advertido por María José Delgado Berlanga, 2000: 390-392.

Dime qué es esto, Cupido,
¿qué gente metiste en casa
que en fiera llama me abrasa?

(vv. 1798-1804)

¿A qué “gente” se refiere Laura? Podríamos pensar que se trata de un simple recurso retórico: la personificación de los celos, ya que anteriormente se ha referido a ellos y los dos términos, “gente” y “celos”, mantienen la concordancia en plural. O que con “gente” se refiera a las penalidades que trae consigo el amor, de las que hablará más tarde: “toda la casa ocupaste/ con sus penas y tormentos” (v. 1822 y 1823). Pero, también, se podría realizar otra interpretación y pensar que la dama se está refiriendo a Marcia y Belisa; pues el monólogo es posterior al momento en que Laura descubre que Belisa ha conseguido reconquistar a don Juan y que Marcia pretende desposarse con Gerardo, por lo que podría estar celosa de ellos. Además, Laura, al dirigirse al amor, dirá: “ha dos días que aquí entraste”. Tal y como se pregunta Delgado [2000: 391]: “¿No llevaba amando a Liseo más tiempo?”

Si bien esta nueva interpretación puede parecer, en un primer momento, un tanto arriesgada, durante las dos escenas siguientes, totalmente innecesarias para el desarrollo de la acción, se observan nuevas claves que sustentan esta lectura.

En primer lugar, al finalizar el soliloquio, aparecerá el criado Félix, que nada más entrar le preguntará a su señora: “¿No sabes lo

que pasa?” (v. 1836). Laura, conmovida tras el monólogo, intentará disimular su pena con esta excusa: “el corazón y el alma me has turbado,/ que en tu cara te veo que las nuevas/ que me vienes a dar no son de gusto” (vv. 1838-1840). Esta turbación de la que habla, por tanto, es anterior al momento en que recibe la noticia que Félix viene a contarle, que no es otra que el casamiento de Liseo y Fenisa; por lo que no es la noticia en sí lo que provocará que Laura se desmaye, sino la turbación con la que ha quedado tras pronunciar el monólogo.

En segundo lugar, acto seguido saldrá Belisa en ayuda de Laura. Nada más entrar en escena dirá: “¿Qué es esto, Félix? ¡Laura, Laura mía!” (v. 1848); de nuevo, observamos que la exclamación pronunciada por Belisa es más propia de un enamorado que no de una amiga. Y, tras preguntarle el motivo de su estado, Laura le responderá:

Muerte, rabia,
cuidados, ansias y tormentos, celos,
cuyo dolor por sólo que se acabe
será pasarme el pecho el más piadoso
remedio. ¡Ay, mi Belisa! ¡ay, que se acaba
la mal lograda vida que poseo!

(vv. 1849-1854)

Estos son los mismos males que ya mencionó en el monólogo y que, como entonces, los expresará sin aludir en ningún momento a Liseo.

Además, resulta muy significativo que sea Félix quien le comunique a Belisa la causa de las penas de su amiga. Belisa le pregunta: “¿Qué tiene, Laura, Félix?” (v. 1855). Este le contesta: “¿Ya no dice/ que tiene celos, cuyo mal rabioso/ causa esas vascas como al fin veneno?” (vv. 185-1857). Entonces, Belisa, extrañada, responde: “¿Celos? Acaba, dímelo” (v. 1858). A lo que el criado le contesta:

Ha sabido
que Fenisa y Liseo anoche fueron
a tomarse las manos a la audiencia
del vicario.

(vv. 1858-1861)

De estas intervenciones, lo primero que llama nuestra atención es que Belisa se sorprenda ante el hecho de que Laura sienta celos, ya que conoce perfectamente cuál es su situación con Liseo. Y, segundo, resulta significativo que sea Félix quien le comunique el supuesto motivo del malestar de Laura, pues la única función dramática del criado a lo largo de la comedia se limita a dar información, que, precisamente, siempre es errónea. Por tanto, también podría estar equivocado al afirmar que el motivo de su pena proviene de Liseo.

Seguidamente, Belisa desmentirá la falsa noticia proporcionada por Félix: “¡Jesús, y qué mentira! [...] / No lo creas;

calla, amiga” (vv. 1861-1864); pero Laura continuará lamentándose y empleará una exclamación similar a la de Belisa: “¡Ay, Belisa del alma! ¡ay, que me acabo!” (v. 1865).

Asimismo, en la escena de balcón que protagonizarán Marcia, Laura y Liseo, Laura le hará saber al galán que no lo quiere por sus traiciones y, hacia el final de su intervención, le dirá claramente: “Tirano, no son celos,/ aunque pudiera dármelos Fenisa/ No quiero más desvelos” (vv. 2038-2040). Así que, si Laura manifiesta abiertamente que no ama a Liseo, ¿de quién sentía celos? ¿de Belisa?

Según todo lo anterior, doña María de Zayas bien podría estar insinuando una atracción homosexual entre las damas de su comedia. Un aspecto del todo subversivo en cuanto a las convenciones del género –ya que no hay un disfraz de hombre de por medio– y, lo que es más importante, subversivo respecto a la moral de la época. Pero esta no será la única ocasión en que nuestra autora trate dicho tema, pues, además del referido personaje de Flora de una de sus *Novelas amorosas y ejemplares*, en los *Desengaños amorosos* nos encontramos con dos ejemplos de homosexualidad, relatados de una forma mucho más explícita: uno sobre la homosexualidad femenina, en el *desengaño* sexto, y otro que trata de la homosexualidad masculina, en el séptimo.

En el primero se narra cómo un hombre, Esteban, se disfraza de mujer para poder entrar a servir a la dama de quien se ha enamorado, Laurela. Bajo apariencia femenina, Estefanía-Esteban realizará un alegato en pro de las relaciones homosexuales:

Pues para amar, supuesto que el alma es toda una en varón y en hembra, no se me da más ser hombre que mujer; que las almas no son hombres ni mujeres, y que el verdadero amor en el alma está, que no en el cuerpo; y el que amare el cuerpo con el cuerpo, no puede decir que es amor, sino apetito, y de eso nace arrepentirse en poseyendo; porque como no estaba amor en el alma, el cuerpo, como mortal, se cansa siempre de un manjar, y el alma, como espíritu, no se puede enfastiar de nada [Zayas, 1998: 317].

Y, en el séptimo de sus *desengaños*, se relata cómo doña Blanca, dama española, encontró a su marido, un príncipe de Flandes, en la cama con otro hombre –por supuesto, el autor de estos actos no podía ser español, sino extranjero–:

Quisiera, hermosas damas y discretos caballeros, ser tan entendida que, sin darme a entender, me entendiéradés, por ser cosa tan enorme y fea lo que halló. Vio acostados en la cama a su esposo y a Arnesto, en deleites tan torpes y abominables, que es bajeza, no sólo decirlo, mas pensarlo. Que doña Blanca, a la vista de tan horrendo y sucio espectáculo, más difunta que cuando vio el cadáver de la señora Marieta, mas con más valor, pues apenas lo vio, cuando más apriesa que había ido, se volvió a salir, quedando ellos, no vergonzosos ni pesarosos de lo que hubiese visto, sino más descompuestos de alegría [Zayas, 1998: 360].

Parece que doña María de Zayas distingue claramente entre el amor físico y el espiritual entre personas de un mismo género; ya que tacha de “abominable” al sexo entre hombres, mientras defiende la homosexualidad entre dos almas. Debido a la moral de la época, es impensable que Zayas muestre públicamente su aprobación por estas relaciones. Aunque, en realidad, estos dos fragmentos obedecen a un plan trazado muy inteligentemente por la autora. Pues, primero, expone la defensa de una homosexualidad de índole espiritual, pronunciada por un hombre disfrazado, por lo que, en esencia, no hay una relación lésbica entre los personajes de su sexto *desengaño*. De esta forma, la historia pasaría la censura. Y, para asegurarse aún más de no ser reprobada, Zayas, en el siguiente relato, critica la relación física que se da entre dos personajes masculinos infames, mostrando, por medio de ellos, lo que era “abominable” para la moral de la época.²⁹⁰

²⁹⁰ En el primer libro de *La Diana* de Jorge Montemayor ya aparece un amor lésbico entre las pastoras Selvagia e Ismena, justificado por la defensa del amor neoplatónico que predomina en la obra; es decir, del amor honesto al que se llega por medio de la sublimación de la belleza espiritual, traslación de la belleza física; sentimiento que se contrapone al amor deshonesto, el deseo puramente material. La atracción homosexual que siente Selvagia se resolverá cuando Ismena le haga creer que en realidad es un hombre disfrazado de mujer, Alanio –su primo, con el que guarda gran parecido–, de ahí que Selvagia, cuando conozca al verdadero Alanio, acabe enamorándose de él.

Sin duda, la verdadera opinión de Zayas al respecto es la que expresa Estefanía-Esteban, pues encontramos la misma argumentación en el prólogo “Al que leyere” de sus *Novelas amorosas y ejemplares*:

Porque si la materia de que nos componemos los hombres y las mujeres, ya sea una trabazón de fuego y barro, o ya una masa de espíritus y terrones, no tiene más nobleza en ellos que en nosotras; si es una misma la sangre; los sentidos, las potencias y los órganos por donde se obran sus efectos, son unos mismos; la misma alma que ellos, porque las almas ni son hombres ni mujeres: ¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podemos serlo? [Zayas, 2000: 159].

Por otra parte, la más que probable homosexualidad de María de Zayas es una pieza más que refuerza nuestra interpretación.²⁹¹ Al respecto, hay quien puede pensar que estos últimos datos son baladíes. No obstante, no cabe duda que el conocer detalles de la vida de un autor siempre nos proporciona claves que nos permiten entender mejor su obra.

²⁹¹ Recordemos los versos que le dedica Francesc Fontanella en su vejamen, y que fueron reproducidos en la página 58 de este trabajo.

5.2.- LOS CRIADOS: COMPARSAS, CONTRAPUNTOS Y CONFLICTIVOS

Contrafigura del galán, pero inseparable de él, le caracteriza la fidelidad al señor, el buen humor, el amor al dinero, que no tiene, y a la vida regalona (buena comida, buena bebida, buen dormir), no ama el peligro y encuentra siempre la razón para evitarlo (no tiene sangre noble y por tanto, es natural en él evitarlo, ya que ningún imperativo ético-social-individual le fuerzan a buscarlo), tiene, sin embargo, fuerza de carácter, se enamora y se desenamora al mismo tiempo que su señor, con un amor puramente material; finalmente, tiene un agudo sentido práctico de la realidad, que le hace inestimable como confidente y consejero de su amo cuando éste, perdido en sus ensueños, no da con la llave que le abra la puerta de lo real [Ruiz Ramón, 2000: 140].

Con estas palabras, Ruiz Ramón define la figura del gracioso, personaje tipo que aparece en prácticamente todas las comedias del siglo XVII. Ahora bien, si todo gracioso es criado, no todo criado es gracioso. Dada la gran variedad de sirvientes que aparecen en el amplio corpus teatral áureo, resultaría una tarea sumamente complicada establecer una clasificación funcional para todos ellos.

En primer lugar, deberíamos definir qué entendemos por criado, pues, por ejemplo, el personaje de Teodoro de *El perro del hortelano*, secretario de la condesa Diana, es estrictamente un criado; no obstante, su función dramática se corresponde a la del caballero. Así pues, el fijarnos exclusivamente en la posición social u

oficio del sirviente no nos sirve como criterio taxonómico. Y es que la característica fundamental que debe poseer cualquier criado para considerarlo como tal es la de acompañar a una de las figuras principales de la obra y actuar como su confidente.

A partir de estas premisas, en segundo lugar, debemos tener en cuenta la función dramática que desempeña el personaje. Para ello, hemos establecido una clasificación de los criados de nuestras siete comedias según si son personajes:

- **comparsas:** acompañantes y complementos de sus respectivos señores, a quienes aconsejan desde una perspectiva práctica y objetiva de la vida.
- **contrapuntos:** se construyen como contraste cómico a las acciones que emprenden sus señores, actuando de forma paralela respecto a ellos.
- **conflictivos:** generadores de conflictos en la trama argumental. No son personajes tracistas, pero con sus mentiras y confusiones son los responsables de crear nuevas peripecias en la obra.

5.2.1.- CRIADOS COMPARSAS

Son tres las comedias cuyos criados formarían parte de esta tipología: *Valor, agravio y mujer*, de Ana Caro; *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* y *El muerto disimulado*, de Ángela de Acevedo.

5.2.1.1.- LOS CRIADOS AL SERVICIO DEL MENSAJE ANTIMISÓGINO EN *VALOR, AGRAVIO Y MUJER*

En *Valor, agravio y mujer* encontramos a cuatro criados: los graciosos Ribete y Tomillo, Flora y Fineo. Este último, criado de don Fernando, tan solo aparece en una ocasión, y su intervención se limita a, exactamente, cuatro palabras: “Señor...” (v. 788) y “Voy al punto” (v. 794). Es, simplemente, un personaje de apoyo, sin relevancia para la obra.

Por su parte, Tomillo, criado de don Juan, se configura como un personaje cobarde y fiel a su señor, típicas cualidades de los criados, y que ya se observan en el primer cuadro dramático de la comedia, cuando, ante el enfrentamiento de don Juan contra los salteadores, Tomillo no se atreva a luchar, pero sí a ayudar a su señor:

Aunque pese a mis temores,
les he de quitar las armas
para que el riesgo se estorbe,

que de ayuda servirá

(vv. 164-167)

Asimismo, Tomillo también desempeña la función de ser la conciencia de su amo,²⁹² pues llegará a reprenderlo por haber abandonado a un “ángel” –más tarde sabremos que se refería a Leonor–:

TOMILLO: Sobre que es fuerza que pagues
sacrilegio tan enorme,
como fue dejar a un ángel.

D. JUAN: ¿Hay disparates mayores?

TOMILLO: Pues ¿qué puede sucedernos
bien, cuando tú...

D. JUAN: No me enojés,
deja esas locuras.

TOMILLO: Bueno;
locuras y sinrazones
son las verdades.

(vv. 115-123)

Más adelante, ya en la tercera jornada, volveremos a ver cómo Tomillo miente a Estela por encubrir a don Juan, como ya se ha comentado en el capítulo anterior.²⁹³ Con ello se nos muestra, de

²⁹² Como afirma John Lihani en la entrada para el término “Criado” del *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*: “Los criados suelen ser confidentes, alter-egos, y conciencias de sus amos. Son una fuerza realista y positiva que frena los instintos atolondrados del amo” [Casa, 2002: 93-94].

²⁹³ Véase la página 475.

nuevo, la lealtad que el criado mantiene hacia su señor, al tiempo que observamos su poca perspicacia.

Ribete, en comparación con Tomillo, aparece en muchas más ocasiones a lo largo de la obra. En cuanto a sus características, Ribete, de entrada, no se configurará como un criado al uso; pues, ya en su primera aparición junto a Leonor, lanza una queja de índole metateatral, en contra de la cobardía que se les presupone a todos los criados:

Estoy mal con enfadosos
que introducen los graciosos
muertos de hambre y gallinas.
El que ha nacido alentado,
¿no lo ha de ser si no es noble?,
que, ¿no podrá serlo al doble
del caballero al criado?

(vv. 529-535)

Y unos versos más adelante, el criado presumirá de su bravura frente a su señora de este modo:

Contigo
va Ribete el sevillano
bravo que tuvo a lacería
reñir con tres algún día,
y pendón rojo añadía
a los verdes de la feria;

(vv. 538-543)

justificaciones de su dramaturgia. Es el caso en el que Ribete explica por qué no aprueba que sea el criado quien de la solución a la comedia –de sus palabras se infiere el motivo por el que Caro no idea criados tracistas–:

Ya me parece comedia,
donde todo lo remedia
un bufón medio alcahuete.
No hay fábula, no hay tramoya,
adonde no venga al justo
un lacayo de buen gusto,
porque si no, ¡aquí fue Troya!
¿Hay mayor impropiedad
en graciosidades tales,
que haga un lacayo iguales
la almohaza y majestad?
¡Que siendo rayo temido
un rey, haciendo mil gestos,
le obligue un lacayo de estos
a que ría divertido!

(vv. 558-575)

O, en otra ocasión, Ribete hará notar al público la habilidad poética de la autora al elogiar los versos pronunciados por Leonor:

¡Qué difícil asonante
buscó Leonor! No hizo mal;
déle versos en agudo,
pues que no le puede dar
otros agudos en prosa.

(vv. 1041-1045)

Entre los tres criados, ya hacia el final de la comedia, también se introducirá una breve conversación de índole metateatral, cuya finalidad es la de provocar la risa entre el público a través del equívoco que provoca el término “parte” –aparte– entre Flora y Ribete, quienes desconocen su significado aplicado al teatro:

TOMILLO: Flora, vamos a la parte.
FLORA: ¿A qué parte, majadero?
TOMILLO: Ribete...
RIBETE: ¿Qué es lo que dice?
TOMILLO: Digo que soy un jumento.
(vv. 2694-2697)

Respecto a las demás características, Ribete sí seguirá los parámetros propios de la figura del criado. En este sentido, aconsejará y prevendrá a Leonor en diferentes ocasiones: cuando la dama, con sus quejas, esté a punto de descubrir su identidad frente a don Fernando, Ribete le dirá: “Calla, Leonor” (v. 791); también la advertirá del peligro al que se expone cuando comience a trazar uno de sus engaños: “Mira lo que haces” (v.119) y, más adelante: “¡Quiera Dios/ que no des con todo al traste! (vv. 1329-1330); o lo veremos darle su opinión cuando Leonor le pregunte sobre Estela, añadiendo al final un comentario jocoso sobre la verdadera condición sexual de “Leonardo”:

LEONOR: ¿Qué te parece de Estela?

RIBETE: Que se va cumpliendo ya
 mi vaticinio, pues ciega,
 fuego imagina sacar
 de dos pedernales fríos.
 ¡Qué bien que se entablará
 el juego de amor, aunque ella
 muestre que picada está,
 si para que se despique
 no la puedes envidar
 si no es de falso, por ser
 limitado tu caudal
 para empeño tan forzoso!

(vv. 1083-1095)

No obstante, a pesar de la aparente complicidad entre ambos personajes, observamos cómo la dama no se muestra del todo sincera con su criado. Pues, si bien al inicio de la comedia sí que le confiesa cuál su situación y lo hace partícipe de su venganza; a medida que va desarrollando las diferentes trazas, Leonor comenzará a mostrarse más reservada con su criado. Esto lo observamos en dos momentos significativos de la comedia, en la segunda y tercera jornada, respectivamente.

El primero, cuando Leonor-Leonardo le encubre a su criado que el motivo por el que ha llegado antes de tiempo al terrero es para encontrarse a solas con don Juan y propiciar un enfrentamiento

contra él.²⁹⁵ El segundo se produce al terminar el penúltimo cuadro de la comedia, cuando Ribete, nada más entrar a escena, dice lo siguiente:

Leonor anda alborotada
sin decirme la ocasión,
ni escucha con atención,
ni tiene sosiego en nada.
Hame ocultado que va
aquesta tarde a un jardín
con don Juan, no sé a qué fin.
¡Válgame Dios! ¿Qué será?
Sus pasos seguir pretendo,
que no puedo presumir
bien de aquesto.

(vv. 2418-2428)

Así pues, de nuevo, Leonor le ha ocultado a su criado su propósito de batirse en duelo con don Juan.

Otra de los rasgos propios de los criados es la misoginia que desprenden a través de sus comentarios. Así, Ribete, asombrado por el ingenio de Leonor, exclama: “Mas es mujer, ¿qué no hará?/ que la más compuesta tiene/ mil pelos de Satanás” (vv. 1139-

²⁹⁵ Aspecto que ya hemos comentado en el apartado titulado “El burlador burlado” (5.1.1.2.1.). Véanse, en concreto, las páginas 464-465.

1141).²⁹⁶ Pero este elogio con tintes misóginos no es comparable al desprecio que Tomillo demuestra contra las mujeres justo a continuación, en un nuevo cuadro dramático que estará protagonizado por los dos criados. De él, lo que en primer lugar llama nuestra atención es que se mencione a un personaje que no ha aparecido en la comedia y que, en realidad, no lo hará hasta el final de la tercera jornada. Se trata de la criada Flora,²⁹⁷ que sirve de

²⁹⁶ Estas palabras de Ribete nos recuerdan a las que el gracioso Caramanchel le dice a su señora doña Juana justo al final de la comedia del *Don Gil de las calzas verdes*, también de Tirso de Molina:

CARAMANCHEL:	Conjúrote por las llagas del hospital de las bubas, abernuncio, arriedro vayas.
[...]	
DOÑA JUANA:	Y ¿sois hombre o sois mujer?
CARAMANCHEL:	Mujer soy. Esto bastaba para enredar treinta mundos. (vv. 3254-3263)

Sin embargo, nos parece más significativa la comparación de la mujer con el demonio que el personaje de Cosme de *La dama duende* pronuncia al final del segundo acto:

Que es mujer-diablo;
pues que novedad no es,
pues la mujer es demonio
todo el año, que una vez,
por desquitarse de tantas,
sea el demonio mujer.
(vv. 2237-2242)

²⁹⁷ El personaje de Flora no posee ninguna función dramática respecto al desarrollo de la trama. Por tanto, no cumple con la mayoría de las características que Juana de José Prades atribuye a la figura de la criada del teatro áureo (*Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva, en cinco dramaturgos*, CSIC, Madrid 1963, p. 251): “*compañera* adicta de la dama, *encubridora* de sus asuntos amorosos, *consejera* astuta que recaba, a veces, la iniciativa de aquélla; hábil en

excusa dramática para que Ribete se acerque a Tomillo y, así, inicie el diálogo que conformará la escena:

RIBETE: Este es el bufón que a Flora
imagina desflorar:
pregonadle a uso de España.
(vv. 1144-1146)

En segundo lugar, también nos resulta extraña tanto la falta de comicidad del cuadro como que en él no se haga referencia a ningún aspecto que incida en el desarrollo de la trama dramática. Y es que, con él, la dramaturga solo quiso introducir una alabanza de las dramaturgas –y de sí misma²⁹⁸, cuando Tomillo le pregunte a Ribete sobre Madrid:

TOMILLO: ¿Qué hay en el lugar de nuevo?
RIBETE: Ya es todo muy viejo allá;
sólo en esto de poetas
hay notable novedad
por innumerables, tanto,
que aun quieren poetizar
las mujeres, y se atreven
a hacer comedias ya.

las *tercerías* del amor”; aunque, como se verá durante el desenlace de la comedia, Flora sí es “*inclinada a la persona del gracioso* con quien reproduce –en tono paródico– los amores de dama y galán; tan *codiciosa* e interesada como el gracioso.” [Ruiz, 2008: 114].

²⁹⁸ “Con este recurso meta-teatral de autorreferencia velada e inscripción de la autoría, Ana Caro contribuye a su propia fama de dramaturga ‘moderna’.” [Luna, 1993a: 9].

(vv. 1163-1170)

En este momento es cuando Tomillo, con su respuesta, se nos desvela como un personaje extremadamente misógino: “¡Válgame Dios! Pues ¿no fuera/ mejor coser e hilar?/ ¿Mujeres poetas?” (vv. 1171-1173).²⁹⁹ Tras lo cual, Ribete, intervendrá con una defensa de las mujeres escritoras, ofreciendo una enumeración de famosas poetas:

Sí;

mas no es nuevo, pues están
 Argentaria, Sofoareta,
 Blesilla, y más de un millar
 de modernas, que hoy a Italia
 lustre soberano dan,
 disculpando la osadía
 de su nueva vanidad.

(vv. 1173-1180)

²⁹⁹ Tomillo pronuncia el mismo discurso que encontramos en *La dama boba*, de Lope de Vega, cuando el personaje de Octavio le pregunta a su amigo Miseno lo siguiente:

¿Quién le mete a una mujer
 con Petrarca y Garcilaso,
 siendo su Virgilio y Taso
 hilar, labrar y coser?

(vv. 2109-2112)

Por otra parte, Williamsen [1992: 28] señala que: “Besides the obvious irony, Caro's inclusion of this metatheatrical aside might also be interpreted as her anticipation of resistance to her intrusion into the center of literary activity. She implicitly recognizes that society in general would perceive a woman as someone transgressing established boundaries.”

De esta forma, como afirma Mercedes Alcalá [2001: 89], en la comedia:

se incorpora a la mujer en los dos ámbitos masculinos velados a la educación femenina: la espada y la pluma [...]

Este pasaje de *Valor, agravio y mujer* tan cargado de ironía no deja de ser metarreferencial aludiendo oblicuamente al atrevimiento de la propia Ana Caro al componer la misma comedia que estamos leyendo. En el fondo tendrá la función de una especie de *captatio benevolentiae* reforzada por la lista de nombres ilustres a autorizar la escritura de la mujer.

Por otra parte, esta falta de ensamblaje entre ambos mundos –el de los señores y el de los criados– es, quizás, el mayor defecto de la comedia. Los criados tienen muy poco protagonismo y, en las dos ocasiones que lo adquieren es para conformar cuadros dramáticos alejados del hilo argumental, insertados en la trama como si se trataran de brevísimos entremeses o pasos. Con ellos, Caro consigue frenar el ritmo dramático; y, si bien con el primero, ofrece una defensa de las mujeres poetas, el segundo cuadro protagonizado por los criados tan solo sirve para alargar el momento del desenlace de la comedia.

En cuanto a este, en él aparecerá por primera vez la criada Flora, quien le ha dado a beber a Tomillo un chocolate con algún tipo de brebaje que lo hace adormecerse. Así, una vez que quede tendido sobre el suelo, inconsciente, la criada aprovechará la

ocasión para registrarle su faltriquera, de donde irá extrayendo diferentes objetos hasta dar con lo que andaba buscando, una bolsa con dinero:

Comienzo: esta es bigotera,
 tendrá cuatrocientos siglos.
 Según parece éste es
 Lienzo. ¡Qué blanco, qué limpio!,
 ostenta sucias ruinas
 de tabaco y romadizo.
 Esta es taba. ¡Gran reliquia
 de mártir trae consigo
 este menguado! [...]
 (vv. 2366-2374)

Baste de ejemplo estos versos, pues el muestrario es bastante extenso.³⁰⁰

³⁰⁰ Esta escena resulta ser una parodia de otra de *La dama duende* en la que, hacia el final de la primera jornada, Isabel y su señora doña Ángela registrarán la maleta de don Manuel. En esta, como en la de Ana Caro, la criada le robará al gracioso: “Quitarle de aquí el dinero/ al lacayo, y ponerle/ unos carbones [...]” (vv. 871-873). Además, los objetos que Flora va sacando de la faltriquera de Tomillo son el paralelo cómico de los que doña Ángela y su criada encuentran en la maleta de don Manuel. Pues, si bien estas hallan papeles, ropa blanca y limpia, tenacillas (“cosa de sacamuelas”), alizador de copete (cabello postizo), bigotes (bigotera), horma y retrato (vv. 824-854). Flora, por su parte, extraerá, o bien los mismos elementos, pero viejos y descuidados, como una bigotera de “cuatrocientos siglos” y un lienzo sucio de tabaco y romadizo; u objetos que desvelan el carácter vicioso del criado, como taba y baraja (elementos de juego), un tabaquero y un cigarro; además de un libro de devociones y “marañas de seda e hilo” (vv. 2366-2396).

Así pues, la comicidad del cuadro procede de los comentarios que va realizando Flora a medida que va sacando cada uno de los objetos; pero también de las intervenciones de Ribete y Tomillo cuando este se despierte y compruebe que le han robado:

RIBETE: ¡Ah, Tomillo! ¿Duermes?
TOMILLO: No.
RIBETE: Pues qué, ¿sueñas?
TOMILLO: No, tampoco.
Si duermo pregunta el loco
cuando ya me despertó.
(vv. 2434- 2437)

TOMILLO: [...] ¡Ay, bolso de mi alma!
RIBETE: Hazle una presopopeya.
TOMILLO: *Mira, Nero de Tarpeya
a Roma como ardía.*³⁰¹
¿Partamos, quieres, Ribete,
hermanablemente?
(vv. 2446-2451)

Con este cuadro dramático, justo antes del desenlace de la obra, quizás la dramaturga quiso no solo aportar comicidad y retrasar el desenlace, sino, también, escarmentar de alguna forma a Tomillo por su misoginia, haciéndolo víctima de una mujer. Además,

³⁰¹ Como afirma Lola Luna en su edición de la comedia, estos “son los versos iniciales de un famoso romance cantado por Sempronio en el primer auto de la *Celestina*” [Caro, 1993: 173]

en este sentido, Tomillo volverá a ser “castigado” por la dramaturga al final de la comedia, al hacer que todos los personajes queden emparejados menos él, ya que Flora se unirá a Ribete:³⁰² “Sólo yo todo lo pierdo;/ Flora, bolsillo y escudos” (vv. 2751-2752).

5.2.1.2.- DE FIRMEZA E INFIDELIDAD: LA PAREJA DE CRIADOS DE *LA MARGARITA DEL TAJO QUE DIO NOMBRE A SANTARÉN*

En *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* aparecen tres sirvientes, Lucinda –criada de Rosimunda–, Etcétera –criado de Britaldo– y Banán. Este último no tiene un señor específico, es un sirviente de la casa de Britaldo. En el primer acto lo veremos seguir las órdenes de Rosimunda; mientras que en el tercero devendrá el brazo ejecutor de la venganza de Britaldo. Pero, a pesar de ser un sirviente, no entra dentro de la tipología del “criado” por no poseer las características definitorias ya señaladas.

Etcétera, por su parte, sí cumple con los rasgos propios del rol que desempeña. Como afirma M^a Isabel Barbeito [2003b: 189]:

³⁰² La unión final de los criados, a imitación de sus señores, procede de *La Comedia Thebayda*, tal y como afirma María Rosa Lida de Malkiel, (*Originalidad artística de "La Celestina"*, Buenos Aires, EUDEBA, 1962, p. 652); pues “introduce una novedad que había de tener gran éxito y perpetuarse obligatoriamente en la comedia del Siglo de Oro: los amores de la criada de la dama con el criado del galán. Como el paje Amintas y la doncella Claudia en la primera imitación, se entregan al amor (y al libertinaje) criado y criada en la *Comedia Serafina*.” [Canet, 2008: 19].

El gracioso, Et-Cétera, más que contrapunto se presenta como complemento del galán, consejero fiel y objetivo, por cuanto a él no le ciega la pasión como a su amo. Su amistad los uno por encima de la distancia social que los separa.

Así lo veremos nada más comenzar la comedia, cuando Britaldo lo llame “amigo” (v. 70); tras lo cual, ambos personajes pronunciarán diferentes disertaciones acerca de la amistad, que concluirán del siguiente modo:

ETCÉTERA: ¿Con que vienes a tenerme
 Por tu amigo verdadero?

BRITALDO: Quién lo duda.

ETCÉTERA: Pues infiero
 que no debes suponerme
 tu criado, que los tales
 no pasan plaza de amigos;
 que criados y enemigos
 corren parejas iguales.
 Y así con la confianza,
 no de criado, señor,
 de amigo sí, a un favor
 se atreve ya mi esperanza,
 y es decirme tu tormento

(vv. 121-134)

A continuación, además, el criado mostrará su preocupación por la pena que consume a su señor. Lo escuchará, consolará: “no hay sin remedio, señor; si no es la muerte, señor.” (vv. 174-175) y le

aconsejará cómo acabar con ese mal de amores que padece por Irene:

Pues un remedio te aplico
en que no ha dado Galeno.
Lo propio es cierto que enfada,
y se apetece lo ajeno;
haga entre lo ajeno y propio
tu imaginación un truco.

(vv. 463-468)

También intentará infundirle algo de cordura a Britaldo cuando este le responda lo que piensa hacer al respecto:

ETCÉTERA: ¿Pues, ¿qué harás, señor?
BRITADO: Morir.
ETCÉTERA: Ese es último remedio.
BRITALDO: Morir o lograr mi amor.
ETCÉTERA: Aquesas dos te repruebo;
porque el morir, señor mío,
no es negocio de provecho;
lograr tu amor no es posible
por no hacer un sacrilegio.
BRITALDO: Amor en nada repara.
ETCÉTERA: Con una esposa del cielo.
BRITALDO: El amor es atrevido.
ETCÉTERA: ¿Y qué ha de decir el pueblo,
sus deudos, tu padre, el mundo?

(vv. 489-501)

Y, cuando se encuentre junto a Britaldo en el terrero del convento, volverá a advertirle de su error al intentar cortejar a Irene:

ETCÉTERA: Ya estamos en el terrero
del convento, amado culto
que es de tus oraciones
o de desatinos tuyos.

BRITALDO: ¿Llamas a amor desatino?

ETCÉTERA: Llamo, pues por sus impulsos
vienes a inquietar un ángel

(vv. 1094-1100)

Asimismo, Etcétera cumplirá con la cobardía inherente a su condición de gracioso. En este mismo cuadro dramático la pondrá en evidencia al huir del enfrentamiento que Britaldo mantendrá con el ángel protector de Irene. Así lo expresará:

¿Adónde va aquí la fiesta,
pues de ella el huirme cupo?
Muy buena la habemos hecho;
nunca más, guarda, oxe puto;
fue muy buena esta jornada,
yo me escapo, yo me escurro.³⁰³

(vv. 1204-1209)

Más adelante, en la segunda jornada, Britaldo le reprochará esta actitud: “Tú eres famoso gallina” (v. 1680), le dirá. Ante esta

³⁰³ Nótese cómo se dirige al público y anuncia que está el fin de la primera jornada es inminente, con lo que se rompe la ilusión escénica.

acusación, Etcétera no niega su condición, es más, aprovecha la ocasión para explicar –con su habitual humor– por qué son necesarios los hombres cobardes, “flacos”:

Los flacos sirven de mucho,
 ya el mundo fuera acabado
 si todos fueran valientes;
 que como son temerarios
 solicitan precipicios
 y mueren de los fracasos;
 pero los flacos conservan
 el mundo, que en los trabajos
 saben huir los peligros,
 prudentes y acautelados.
 Los flacos, señor, son todos
 devotos, buenos cristianos,
 no granjean enemigos,
 por ser en sí retirados.

(vv. 1718-1731)³⁰⁴

En cuanto a Lucinda, pareja de Etcétera, asiste en pocas ocasiones a su señora. Tan solo en el primer acto, Rosimunda se sincerará con ella. Ambas mujeres se sienten desdeñadas por sus respectivas parejas, pero la dama creerá que el rechazo de su marido se debe a que anda su honor en opiniones. Su angustia es tanta que llegará a desmayarse en brazos de su criada. Pero, salvo

³⁰⁴ Las intervenciones de amo y criado discurrendo de la valentía y la flaqueza de ánimo se extienden bastante a lo largo de la escena, baste estos versos a modo de ejemplo.

por esta escena, Lucinda no cumple con la función de ser la confidente de su señora. Este papel lo cubrirá Castinaldo, el padre de Britaldo. Y es que la función dramática principal de Lucinda es la de ser la pareja del gracioso Etcétera, con quien más interactuará a lo largo de la obra.

Así, en la primera jornada, mantendrá una conversación aparte con él mientras Rosimunda habla con Britaldo. En ella se representa una pelea entre enamorados de gran comicidad, en la que el gracioso despreciará a la criada: “LUCINDA: Me has ya perdido el amor.”/ ETCÉTERA: Bien poco se pierde en eso./ LUCINDA: Ha, traidor, ¿así me pagas?” (vv. 547-549); por lo que Lucinda le promete que lo hará “rabiarse de celos” (v. 558). En realidad, no es más que un juego o táctica amorosa de Etcétera. Así lo descubrirán ambos al final de la escena:

LUCINDA: El desdén con que me trata,
me hace con que más le quiero.

ETCÉTERA: Con la red de la esquivanza
estos pececillos pesco.

(vv. 589-592)

En la segunda jornada se volverá a producir un breve encuentro entre Etcétera y Lucinda para protagonizar una nueva pelea. En esta ocasión será la criada la que le reproche que acompañara a Britaldo hasta el terrero del convento para cortejar a

Irene, al tiempo que se mostrará celosa con él: “Sólo me resta saber/ si él anda enamorado/ de alguna monja también” (vv. 2222-2224). Ahora, Etcétera cambiará de estrategia, pues le asegurará que sus sentimientos hacia ella son firmes: “Pues, Lucinda, aquí me tienes/ muy constante a tu servicio” (vv. 2250-2251), mientras que la criada será quien lo desdeñe por no ofrecerle nada más que su corazón:

De eso sólo no me sirvo.
Quien pretende ser amante,
si quiere ser admitido,
debe ofrecer joyas,
dádivas y regalitos.

(vv. 2223-2227)

Y es que, frente al amor idealizado de los señores, los criados mantendrán relaciones basadas, la mayoría de las veces, en el interés. Su perspectiva práctica, por tanto, abarca todos los ámbitos de la vida.

Igualmente, en la tercera jornada, volverá a producirse una escena protagonizada por los criados. En esta ocasión, será Etcétera quien inicie la querrela al reprocharle a Lucinda su inconstancia:

Pues ya se acabó aquel tiempo,
ya se acabó, bien lo vi;
porque mujer y mudanza
nacieron de un parto al fin.

Si por otro me has dejado,
dilo, para le decir
no quiera de ti fiarse,
que eres mujer de no y sí.

(vv. 3204-3211)

Mientras que Lucinda le achacará el ser mudable, pues sabe que le ha sido infiel con un buen número de mujeres. Ante esta acusación, Etcétera acabará confesando que: “debo cuatro mil abrazos/ y besos cuarenta mil” (vv. 3248-3249), respuesta que le valdrá un bofetón por parte de la criada.

Además –como con Tomillo de *Valor, agravio y mujer*– Etcétera quedará solo en el desenlace de la comedia, pues será desdeñado por Lucinda, quien preferirá ingresar en un convento que casarse con él. De esta forma, observamos cómo otro criado recibe un merecido castigo poético por, en este caso, la infidelidad que él mismo ha llegado a confesar:

ETCÉTERA: ¿Con que no quieres casarte?

LUCINDA: No señor.

ETCÉTERA: Nunca tú quieras.

Pues yo seré fraile lego,
y alcanzaré una dispensa
para casarme conmigo;
de no casar, no me pesa,
quédese sin casamiento
en buen hora la comedia.

(vv. 4176-4184)

5.2.1.3.- LOS CRIADOS DE *EL MUERTO DISIMULADO*: PERSONAJES CRÍTICOS Y CONTRADICTORIOS

En *El muerto disimulado* de Ángela de Acevedo, nos encontramos un gracioso, Papagayo –criado de Lisarda–, y dos criadas: Dorotea, que sirve a Jacinta, e Hipólita, cuya señora es Beatriz. La función principal de estos personajes será la de servir de apoyo a sus respectivos señores.

Así, nada más comenzar la comedia, Dorotea aparece en escena defendiendo a Jacinta del violento ataque de su padre:

(Sale Jacinta, como huyendo de don Rodrigo, que viene con una daga en la mano y Dorotea teniéndole.)

RODRIGO: Deja, aparta; no me impidas
dar a una infame muerte.

DOROTEA: Ten, señor, el brazo fuerte
por amor de Dios.

RODRIGO: Mil vidas,
si tantas naturaleza
le hubiera dado, a mi enojo
fueran pequeño despojo.

DOROTEA: Templada, señor tu fiereza.

RODRIGO: Suelta o mataréte a ti.

DOROTEA: Pues mátame a mí y no mates.

(vv. 1-10)

Dorotea también cumple con otra de las características prototípicas de la figura del criado o criada, pues se sabe amiga de su señora.

Así la vemos apelar a su amistad para sonsacarle el motivo por el que no desea casarse:

Si algún mal secreto tienes,
ya tu amistad me lo diga,
señora, que de una amiga
se fían males y bienes.

(vv. 185-188)

Y, en la misma escena, aconsejará a Jacinta que olvide a Clarindo y vuelva a enamorarse o, al menos, a aceptar a otro caballero como su esposo por agradecimiento:

No, pues, este amor te impida
otro amor, y si olvidarlo
quieres, procura trocarlo,
que amor con amor se olvida,
y no teniendo poder
amor para te inclinar,
lo que no haces por amar
hazlo por agradecer.

(vv. 441- 448)

Más adelante, también se nos desvelará el carácter interesado de Dorotea, una vez le haya entregado a don Álvaro una carta de su señora; pues don Álvaro, aunque no le dé una respuesta para Jacinta, le regalará una sortija a la criada en pago por sus servicios, de ahí que Dorotea diga en aparte: “(Esta sí que es respuesta/ para mí más necesaria,/ que la otra no me importa.)” (vv.

964-966). De este modo, frente a la joya, parece que Dorotea olvida rápidamente la amistad que mantiene con su señora. Es más, en la segunda jornada, cuando Dorotea e Hipólita hagan las paces, será la criada de Jacinta quien le diga a la de Beatriz lo siguiente: “Amigas,/ que sólo son las criadas/ de sus amas enemigas” (vv. 1570-1572); lo que puede parecer una clara contradicción por parte de la dramaturga. Aunque, como bien señala Teresa Ferrer, este tipo de comportamientos o actitudes paradójicas no son infrecuentes entre los criados del teatro áureo:

Pueden ser cobardes, aficionados al vino y a la comida, prosaicos en su modo de entender las relaciones amorosas, y materialistas, se pueden mostrar procaces y deslenguados, manifestarse como chistosos bufones o sensatos consejeros, a veces combinando cualidades contradictorias en un mismo personaje, porque no podemos olvidar que el gracioso es un tipo dramático y la coherencia no es una de las condiciones *sine qua non* para la construcción de un personaje [Ferrer, 2005: 299].

Con todo, también podemos interpretar que Acevedo tan solo quiso incluir “el tópico de los criados como ‘enemigos domésticos’”, como afirma Fernando Doménech [Acevedo, 1999: 252, n. 87]. Además, en este sentido, más adelante y de forma similar, Dorotea realiza un comentario parecido acerca del tópico de la enemistad que mantienen las cuñadas, cuando don Rodrigo le comunique a su hija que se casará con don Álvaro:

HIPÓLITA: Ya de amigas nuestras amas
pasarán a cuñaditas.

DOROTEA: Y de amigas pasarán,
que amiga y cuñada implica.

(vv. 1657-1660)

En cuanto a Hipólita, como Dorotea, también será la confidente y consejera de su señora; incluso, la veremos recriminarle su osadía al fugarse de casa tras la reyerta entre su hermano y Alberto: “Señora, imprudente arrojó/ fue el de tu resolución” (vv. 1152-1153).

Papagayo, asimismo, cumplirá con las características que se le presuponen al gracioso. Es, por tanto, cobarde, como demuestra en la primera jornada, cuando Lisarda-Lisardo se enfrenta con su espada a don Álvaro, momento en que dirá:

Remalo.

¿Con mi amo es la pendencia?

¿Qué harás en aqueste caso,

Papagayo? Ya se ve,

por si acaso algún cristiano

va por la calle, que acuda,

decir de los papagayos,

siguiendo el común estilo:

“¿Quién pasa, quién pasa?”

(vv. 806-814)

Y también veremos cómo el supuesto espíritu de Clarindo lo amedrentará nada más iniciarse la segunda jornada:

Sombra, fantasma o ilusión,
no me persigas, supuesto
que tengo el ánimo flaco
para semejantes duelos.
¿Qué siempre quien es cobarde
tope de aquestos encuentros?
Parece que aquestas cosas
suele deparar el miedo.

(vv. 1222-1229)

Papagayo, igualmente, demostrará su lealtad hacia su señora al no desvelar nunca el secreto de su disfraz, ni tan siquiera al que cree el fantasma de su antiguo amo, Clarindo. Así justificará su mentira:

Viva, pues, el secretillo
y quédese en el silencio,
que ni aun de los difuntos
se ha de fiar un secreto.

(vv. 1296-1299)

No obstante, y aun siendo el confidente de su Lisarda, esta le ocultará a propósito quién es el hombre que se confesará como el asesino de su hermano:

PAPAGAYO: [...]

porque tú, según me cuentas,
encontraste al matador
cuando conmigo se encuentra
el muerto; mas ya reparo
en que hasta aquí tu cautela
no me ha dicho quién ha sido.

LISARDA: (*Aparte.*)

(No lo he dicho por vergüenza
de ver que el amor me embarga
la venganza de mi ofensa.)
Aún lo sabrás, Papagayo.

(vv. 2142-2151)

De este modo, como ocurría con la protagonista de *Valor, agravio y mujer*, Lisarda parece que afrontará a solas los problemas en los que se verá inmiscuida. Sin embargo, esta actitud no procede de su valor o del hecho de poseer un carácter varonil, sino, como ella apunta, de la vergüenza. Además, antes del desenlace, Papagayo será testigo de una conversación entre Clarindo-Clara y Lisarda-Lisardo, momento en que descubrirá lo que su señora pretendía ocultarle.

La charlatanería suele ser otro de los rasgos de la figura del gracioso. Además, en este caso, la dramaturga ha decidido acentuarlo mucho más a través de su nombre, lo que le permite insertar juegos de palabras o comentarios humorísticos:

LISARDA: ¿Quieres callar, mentecato?

PAPAGAYO: No, porque no son de estima

los papagayos callados,
que se quieren habladores.

(vv. 832-835)

Relacionada con la charlatanería de los criados – especialmente en la figura del gracioso–, encontramos otra peculiaridad de los sirvientes: la extrema sinceridad. Esta característica se da en ellos por ser personajes de baja clase social, y, por tanto, por no estar sujetos a tener que guardar las formas, sino, todo lo contrario, pues suelen caracterizarse por ser figuras indecorosas, de ahí que sean los personajes más idóneos para que los dramaturgos pongan en sus bocas críticas de toda índole, adornadas o disimuladas bajo un halo de comicidad.³⁰⁵ Así sucede con Papagayo, a través del cual la dramaturga inserta un defensa de la igualdad de carácter entre hombres y mujeres, argumentando que “no hace el nombre macho o hembra” (v. 723).

E, igualmente, Hipólita también realizará una breve “protesta social”, como la califica Fernando Doménech [Azevedo, 1999: 236,

³⁰⁵ Como afirma Teresa Ferrer [2005: 298-299], el gracioso “es susceptible de convertirse en manos de las dramaturgas en instrumento idóneo para vehicular críticas, parodiar convenciones sociales o guiar al espectador, conduciéndolo por los entresijos de la trama, obligándolo a tomar partido respecto a los personajes [...] Aunque las obras escritas por mujeres revelan, vistas en grupo, una utilización del gracioso como instrumento para vehicular la crítica por medio de la risa, no en todas las obras su presencia adquiere la misma relevancia”.

n. 70], mientras dialoga con doña Beatriz acerca de la virtud que se le presupone a su señora por ser una dama:

ninguna facilidad
en la nobleza es censura
de su reputación pura,
pues solamente se advierte
que en quien es de baja suerte
no hay reputación segura

(vv. 1166-1171)

Por otra parte, los criados de *El muerto disimulado* realizarán diversos comentarios metateatrales –más o menos humorísticos– a lo largo de la obra. Así, Dorotea se dirigirá de la siguiente forma al público para subrayar la complejidad de la trama dramática:

¿Qué intenta Jacinta hacer?
Yo apuesto que en hora y media
nadie, según lo imagino,
ha de dar en el camino
que lleva aquesta comedia.

(vv. 540-544)

E Hipólita anunciará el fin de la segunda jornada: “Vamos, que aquí a lo que entiendo/ se da fin a la jornada” (vv. 1220-1221)

También Papagayo, hacia el final de la tercera jornada, le hablará directamente al público para hacer constar lo enmarañado del argumento y el gran ingenio de la dramaturga:

No es cosita de cuidado,
señores, el enredillo:
ven ustedes a Lisarda
amante de su enemigo
y homicida disfrazado
lisonjeando su apetito
y de don Álvaro esposo
de su hermana pretendido.
¿Qué diablo de poeta
maquinó tantos delirios?
Parece cosa de sueño.
¿Han ustedes visto?
¿En qué ha de parar aqueste
de confusiones abismo?
Mucho tengo que contar
si de esta bien nos salimos.

(vv. 3120-3135)

Por último, en cuanto al desenlace, Papagayo es quien anuncia que tras las uniones de los señores deben llegar la de los criados –tal y como estipula la preceptiva de la comedia nueva–: “Agora, pues, de los primos/ pasemos a los criados.” (vv. 3791-3792). Y serán las criadas –continuando con el protagonismo que poseen las figuras femeninas en la comedia– quienes elijan casarse o no con el gracioso:

PAPAGAYO: [...]

¿Cuál de aquestas dos mozuelas
se aficiona a este lacayo?

DOROTEA: Yo no, que con mi señor
he de quedar siempre al lado.
HIPÓLITA: Pues yo sí, que siempre amiga
he sido de papagayos.

(vv. 3793-3798)

5.2.2.- CRIADOS CONTRAPUNTOS

Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen de Ángela de Acevedo; y *La firmeza en la ausencia*, de Leonor de la Cueva, son las dos comedias cuyos criados podemos clasificar como personajes que actúan de contrapunto de sus respectivos señores.

5.2.2.1.- EL “PRECEPTO LACAYAJE” DE *DICHA Y DESDICHA DEL JUEGO Y DEVOCIÓN DE LA VIRGEN*: PARALELISMOS, METATEATRALIDAD Y CRÍTICA SOCIAL

En *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen* nos encontramos con dos graciosos: Sombrero –criado de Felisardo – y Tijera –criado de Fadrique–, y con dos criadas: Rosela, cuya señora es María, y Belisa, que sirve a Violante. Así, al haber un criado para cada una de las figuras principales de las comedias, estos no solo actúan como acompañantes y confidentes de sus respectivos amos, sino que también, y sobre todo, seguirán los mismos pasos que sus señores, constituyendo continuos paralelismos con ellos.

En este sentido, resulta muy significativo el segundo cuadro dramático de la comedia, en el que Felisardo, junto a Sombrero, van

a visitar a Violante aprovechando que su padre ha salido. Durante la escena, dama y caballero mantendrán una conversación amorosa, y, por separado, Sombrero hablará a Belisa. Ambos diálogos se irán intercalando, con lo que se subraya aún más el paralelismo entre las parejas y la diferencia en el tono de sus intervenciones. Valga de ejemplo los versos siguientes:

FELISARDO: Dichoso el que amor ha hecho
de vuestra beldad despojo.
SOMBRERO: ¿Te llena mi garbo el ojo?
BELISA: Cierto que me ha satisfecho.
VIOLANTE: De rico se alaba el pecho,
por ser vuestra posesión,
confesando la razón,
que tiene de os adorar.

(vv. 790-797)

Y, cuando Fadrique mude sus sentimientos por María al querer desposarse con Violante, su criado Tijera también actuará como él, cambiando a Rosela por Belisa. El mismo Tijera nos proporciona las razones de este cambio con un comentario de índole metateatral:

FADRIQUE: ¿Quién es Belisa?
TIJERA: A Violante
sirve y por eso me sirve,
que es precepto lacayaje,
si sus amos con las damas,

con las criadas quedarse.
FADRIQUE: ¿Pues te olvidas de Rosela?
TIJERA: ¿Qué quieres, si el mismo talle
hay en mi amor que en el tuyo?
FADRIQUE: ¿Qué talle?
TIJERA: El no ser constante.
(vv. 1467-1475)

Los paralelismos entre amos y criados llegan a extremos hilarantes, como sucede en la segunda jornada, cuando Violante y Felisardo quedan paralizados al escuchar, tras el paño, cómo don Nuño acuerda casar a su hija con Fadrique. Frente al pasmo de los señores, Sombrero le propondrá a Belisa quedar ellos también pasmados:

SOMBRERO: Ha señor, ¿estás suspenso?
Vive Dios, que le dio pasmo.
BELISA: ¿Y a mi ama también, no miras?
SOMBRERO: Pues, Belisa, ¿nos pasmamos?
Ya que pasan los señores,
pasmen también los criados.
(vv. 2195-2200)

Como ya hemos comentado –y apreciado a través de la cita anterior–, los criados que idea Acevedo también se caracterizan por introducir constantemente comentarios metateatrales, que, sin duda, provocarían la risa entre el público. Algunos de estos los podríamos

considerarlos implícitos,³⁰⁶ pues pueden hacer referencia a la utilería escénica y a las convenciones teatrales de la época. Así sucede en la primera jornada, cuando Sombrero interrumpe a Felisardo para pedirle que no se alargue en relaciones, pues la vela que momentos antes le ha dado Rosela se estaba consumiendo:

SOMBRERO: ¿Es, señor,
 acaso relación eso?
 pregunto.

FELISARDO: Relación no.

SOMBRERO: Aqueso sí; pues di presto,
 y circunstancias excusa
 que no vinieren a pelo,
 porque la vela se gasta
 y a oscuras nos quedaremos.³⁰⁷

(vv. 286-293)

De ahí que cuando, a continuación, Felisardo intente contar la historia de sus padres, el gracioso lo interrumpa constantemente para explicarla él de forma rápida:

³⁰⁶ Arellano [1986: 87] distingue dos tipos de comentarios metateatrales: “1) Por la interpelación de un personaje al público, confesando la existencia de tal público y por ende la calidad ficcional de la representación teatral. 2) Por la reflexión irónica o paródica sobre las propias técnicas del desarrollo teatral.”

³⁰⁷ Teniendo en cuenta que las representaciones teatrales de los corrales se efectuaban por la tarde, precisamente para aprovechar la luz solar, el hecho de que el gracioso mencione la posibilidad de quedarse a oscuras podría reforzar la ilusión escénica de la escena nocturna o, bien, podría ocasionar el efecto contrario entre los espectadores.

FELISARDO: Pues mi madre...

SOMBRERO: Bien penetro
lo que me quieres decir:
murió de este sentimiento;
allí se están ya los dos,
téngalos Dios en el cielo.
¿Qué más? Vamos adelante.

(vv. 303-308)

De forma similar, Tijera también interrumpe a Fadrique cuando este comienza a hacer la relación de su pasado naufragio – intervención con la que, también, el personaje revela su cobardía–:

Detente; ¿qué es esto? Calla
y no me pintes ahora
la tempestad ya pasada;
que aunque dicen que es gran cosa
el contar de la batalla,
le cobré tal miedo que
ni aun verla quiero pintada.

(vv. 969-975)

En otras ocasiones, las referencias metateatrales serán explícitas, como la que inserta Sombrero en la segunda jornada, cuando don Nuño descubre que su hija estaba hablando a solas con Felisardo, momento en que Sombrero se dirigirá directamente al “poeta” para recriminarle que en haya hecho aparecer al viejo en escena: “Mal haya la fantasía/ del poeta endemoniado/ que aquí este viejo ha encajado” (vv. 806-808). Asimismo, más adelante, el criado

de Fadrique volverá a introducir un comentario metateatral al dirigirse a Rosela con estas palabras: “Si hace el papel de criada, hable a cara descubierta; no se nos venda tan cara” (vv. 1109-111). Y, hacia el final del segundo acto, Sombrero se dirigirá directamente al público en dos ocasiones. La primera, tras la decisión de Felisardo de intentar conseguir la fortuna de Fadrique por medio del juego:

¿Quién no se admira, señores
de la invención de mi amo?
Pero como amor es juego,
en juego su amor ha dado.
Yo me voy a ser mirón
y si me dieran barato.

(vv. 2325-2326).

Y, la segunda, justo antes del cierre de la jornada, anunciando al respetable su fin y cómo, en el siguiente acto se conocerá el resultado de la partida de cartas:

yo me voy también a verlos;
y en la siguiente jornada
veremos, queriendo el cielo,
si le ha venido a mi amo
dicha o desdicha del juego.

(vv. 2435-2439)

Sin embargo, los graciosos no son los únicos que realizarán este tipo de comentarios, ya que, en la segunda jornada, cuando

María –tras saber que Fadrique se casará Violante– le pregunte a su criada Rosela qué le parece su situación, esta dirá: “Que no hay comedia que traiga/ semejante paso escrito” (vv. 2019-2020), versos con los que la dramaturga encarece su propio ingenio.

Por otra parte, Acevedo utiliza al personaje de Sombrero para insertar ciertos alegatos en pro de la mujer. Es el caso de la primera escena, cuando amo y criado estén tratando del casamiento de María. Al respecto, Felisardo se lamentará de su pobreza, causa por la que no puede dotar a su hermana. Pero Sombrero, en contra del carácter interesado típico de los graciosos, realizará una defensa de la virtud y nobleza de la mujer como única dote necesaria:

¿Qué dote? Aquesto es desprecio
para una moza bonita,
discreta y noble; ¿este resto
no vale nada? ¿Las gracias
no es, señor, cosa de precio?
¿las prendas ya no se estiman?
¿Puede haber mejor empleo
para un hidalgo, si es rico,
que el hallazgo de un sujeto
con las partes de tu hermana?

(vv. 251-260)

Incluso, cuando Felisardo le responda: “Ya no hay de esos casamientos/ no quieren prendas los hombres” (vv. 261-262), Sombrero, le dirá: “¿No? Pues son unos jumentos;/ dámela, señor, a

mí,/ que no reparo en dineros.” (vv. 263-265). Así, entre bromas, el mismo gracioso afirma que no le interesa el dinero.

Además, al inicio de la tercera jornada, cuando ya se sepa que Felisardo ha perdido en la partida de cartas no solo todo su dinero, sino también a su hermana, Sombrero reprenderá a su señor por haberse mostrado ambicioso durante el juego:

y como todo lo pierde
 el que todo lo codicia,
 te ha dejado tu ambición
 en el estado que miras.

(vv. 2500-2504)

Por último, en el desenlace de la comedia, tras la unión de los señores vendrá la de los criados. Así lo anuncia Sombrero: “Ea, aquí no hay que esperar/ más que las bodas serviles” (vv. 3694-3695), quedando Tijera unido a Rosela y Sombrero a Belisa. En esta ocasión, la dramaturga aprovechará para volver a introducir una breve crítica contra los matrimonios por interés –tema que, por otra parte, es el que genera el conflicto de la comedia–, esta vez a través de las respuestas de las criadas:

TIJERA: ¿No ves (como entiende el chiste)
 que no hay casamiento pobre?
 SOMBRERO: Pues dime, por esa regla elige
 a Belisa mi afición.

BELISA: No hay interés que se estime
 como el gusto.

ROSELA: Con el gusto
 Ningún interés se mide.

(vv. 3705-3711)

5.2.2.2.- LOS CRIADOS DE *LA FIRMEZA EN EL AUSENCIA*: CONTRAPUNTOS CÓMICOS PARADIGMÁTICOS

En la única comedia de Leonor de la Cueva, *La firmeza en la ausencia*, aparece Tristán, criado de don Juan; Leonor, sirvienta de Armesinda; y Leonelo, paje del rey Filiberto. Este último será un personaje de apoyo en tres escenas concretas, por lo que no incidirá en ningún aspecto de la trama dramática. Sus intervenciones se limitan a pronunciar unas cuantas palabras o frases muy breves. Así, Leonelo aparece en la primera jornada para entregarle un papel de Filiberto a don Juan; más adelante, acompañará al rey cuando vaya, de noche, a vigilar el terrero de palacio; en la tercera jornada, anunciará la llegada de don Juan a palacio, escena en la que tan solo dirá: “¡Albricias, señor!” (v. 2134), dirigiéndose al rey, y, a continuación, cuando Filiberto le pregunte “¿De qué?” (v. 2135), le responderá: “De que agora acaba/ de entrar don Juan victorioso.” (vv. 2135-2136); y, por último, un par de versos más adelante, apuntará: “Ya entra, bizarro, en la sala” (v. 2139). Por tanto, funcionalmente, tan solo son dos los criados de esta comedia: Tristán y Leonor.

La configuración de los caracteres de estos dos personajes se basa en el juego de contrastes respecto a sus señores. Así, cuando don Juan manifieste que no desea ir a la guerra para no alejarse del lado de su amada Armesinda, el discurso de Tristán será totalmente el opuesto:

Mas linda es, señor, la guerra,
y no hay cosa que haga a un hombre
ganar grande fama y nombre,
como salir de su tierra.

(vv. 181-184)

Y, más adelante, se alegrará de perder de vista a la criada Leonor: “No hay más Leonor en el mundo;/ mi dicha en la guerra fundo.” (vv. 198-199).

En este sentido, resulta reveladora la doble escena de balcón protagonizada, por una parte, por la pareja de señores y, por otra, por la pareja de criados. Es en este momento cuando se observa claramente cómo la relación amorosa de Tristán y Leonor se configura como un contrapunto cómico respecto a la que mantienen don Juan y Armesinda. Los diálogos de las parejas aparecerán de forma consecutiva –primero hablarán los señores y después los criados–, conformándose un claro paralelismo humorístico por parte de los segundos.

Al respecto, tan solo reproducimos un par de ejemplos. Así, nada más iniciarse la escena, don Juan llamará a Armesinda con las siguientes palabras: “Sal, divino sol, a darme/ luz en tiniebla tan fría.” (vv. 541-542); mientras que Tristán reclamará la presencia de Leonor de la siguiente forma: “¡Acaba, soplona mía,/ en salir a consolarme” (vv. 543-544). Además, si Armesinda y don Juan se prometen fidelidad a través de un seguido de imprecaciones basadas en términos esperables, fosilizados, si no cumplen su palabra; Tristán y Leonor reproducirán el mismo sistema, aunque sus juramentos estén sustentados en imprecaciones mucho más mundanas, disparatadas, y, por tanto, cómicas. Dada la extensión de las intervenciones de los cuatro personajes, seleccionamos tan solo unos versos de cada uno de ellos como muestra. Así, Armesinda le dirá a don Juan:

Si yo, ingrata, olvidare tus amores,
ni burlare, mudable, tu esperanza,
en un golfo de celos sin bonanza
me anegue, de tu ausencia en los rigores;
de mi edad juvenil, las frescas flores
marchite en mayo el tiempo y su mudanza,
[...]

(vv. 605-610)

Don Juan, por su parte, le responderá:

Pues si dejare un punto de quererte,
ni olvidare jamás tu rostro hermoso,
no halle en cosa que emprenda, fin dichoso,
y en flor me coja desastrada muerte;
[...]

(vv. 619-62)

De forma paralela, Leonor comenzará sus juramentos del siguiente modo:

Si yo olvidare, cielo, eternamente
el amor y las gracias de Tristán,
con campanas me atruene un sacristán
y beba en el verano agua caliente;
persígame un galán impertinente,
no halle flor en el campo por San Juan,
en piedra dura se me vuelva el pan,
y tenga lamparones en la frente;
[...]

(vv. 653-660)

Y Tristán le responderá de forma similar:

Pues si yo te olvidare, mi Leonor,
ni borraré del alma tu retrato,
con sus ratones me persiga un gato,
con sus golpes me aturda un herrador;
ande hecho estafermo de un señor,
de mis favores haga un necio plato,
con preguntas me mate un mentecato,
y atraviésemme el cuerpo un asador;
[...]

(vv. 667-674)

Por otra parte, llama nuestra atención cómo, en esta comedia, la criada no se caracteriza precisamente por servir de confidente a su señora. Sin duda, este aspecto está buscado por la dramaturga, pues, con ello, realza el desamparo que sufre Armesinda y acentúa su fortaleza de carácter. En este sentido, resulta revelador que en el primer cuadro de la segunda jornada –con don Juan lejos de la corte napolitana desde hace seis meses–, Armesinda le ordena a Leonor que la deje a solas con don Carlos, a quien le confesará su pena por no haber recibido noticias de su amado. De esta forma, la dama se deshace de su criada:

Salte, Leonor, allá afuera
mientras hablo con don Carlos,
y tenme muy buena cuenta
si alguien viene.

(vv. 978-981)

Es más, tanto Leonor como Tristán aconsejarán a sus respectivos señores que rompan la promesa de fidelidad que hicieron. Así, en el campo de batalla, Tristán le recomienda a don Juan que olvide a Armesinda –pues seguramente ya lo ha olvidado–, y que se divierta con unas ninfas:

Deja esos vanos cuidados,

que no sabemos, señor,
 si se atardece el amor
 o nos tiene ya olvidados;
 que cuando es más verdadero
 suele mudarse en presencia
 del bien; pues, ¿qué hará en ausencia?
 [...]
 Dos mil ninfas hay aquí,³⁰⁸
 y sin verme capitán,
 que ni un cuidado me dan,
 aunque se mueren por mí,

³⁰⁸ La dramaturga, a través de las intervenciones del gracioso, ha sabido reflejar el ambiente militar en los dos cuadros dramáticos situados a orillas del río Garellano, en pleno campo de batalla. En esta ocasión, nos habla de las “ninfas” – prostitutas– que acudían o proliferaban en aquellos lugares donde se asentaban los soldados. La *Comedia Soldadesca* de Bartolomé Torres Naharro, es una de las obras teatrales que mejor refleja el ambiente militar. En ella –además de mencionarse la batalla de Garellano (v. 341)– se hace referencia a las mancebías y al proxenetismo de algunos soldados en el diálogo que mantiene Guzmán y Mendoza en la cuarta jornada. Más adelante, Tristán y don Juan comentarán las penurias que han pasado durante la guerra, lo que cobrará tintes cómicos en el gracioso pues, a la gula que caracteriza a la figura del criado se le suma el tópico del hambre que sufren los soldados:

TRISTÁN:	[...] ¡Lleve al diablo la jineta! Más hambre tengo que un galgo, ni que un escudero hidalgo que pretenda ser poeta.
D. JUAN:	Ya se ha llegado el fin de los trabajos pasados con que seremos premiados.
TRISTÁN:	Flaco estoy como un rocín.

(vv. 1637-1644)

El hambre que sufren los soldados es otro de los temas tratados en la mencionada comedia de Torres Naharro, asunto que aparece en la tercera jornada, en una de las escenas más hilarantes de la obra, cuya comicidad procede de las confusiones lingüísticas que se dan entre los personajes de diferente procedencia –el cocinero italiano y los soldados españoles–.

¡lea, huélgate, así vivas!

(vv. 1361-1372)

Leonor, igualmente, le aconseja a su señora que trueque sus sentimientos por don Juan –pues le han hecho creer que se ha casado con otra dama– por amar al rey Filiberto. De este modo se lo dirá:

¡Qué amor tan mal empleado!
Extraña, por cierto, estás.
¡Mira que es injusta ley
despreciar marido rey
que te adora!

(vv. 1803-1807)

Así, a través de estas recomendaciones y las posteriores negativas de Armesinda y don Juan a seguirlas, se reforzará, de nuevo, la fidelidad entre los amates.

Por último, en cuanto el desenlace, una vez el rey Filiberto recompense a don Juan con la mano de Armesinda, Tristán se quejará al verse sin ningún premio por sus supuestas glorias militares:

Nadie trata de Tristán,
y ¡vive Dios, que yo solo
he muerto más enemigos
que un boticario tramposo,
ni que un médico moderno!

Mas yo me iré a matar moros,
que aquí no se premian buenos.

(vv. 2416-1422)

Pero, acto seguido, el rey le ofrecerá una “alcaldía” (v. 2424), por lo que, rápidamente, Tristán expresará su deseo de casarse con Leonor y renunciar a su carrera militar: “Pues con Leonor me rebozo/ y abrenuncio a la jineta” (vv. 2427-2428); a lo que la criada responderá: “Tu esposa, Tristán, me nombro” (v. 2429).

5.2.3.- CRIADOS CONFLICTIVOS

De las siete comedias de nuestro corpus, tan solo en *El conde Partinuplés*, de Ana Caro, y *La traición en la amistad*, de María de Zayas, nos encontramos con criados que inciden en la trama dramática, provocando cambios de situaciones y problemas que afectarán directamente a sus respectivos señores. En ambas obras, estas acciones conflictivas no se representarán, transcurrirán en un tiempo invisible para el lector-espectador; aunque, no por ello, dejarán de tener gran importancia para el devenir de las dos historias.

5.2.3.1.- EL MISÓGINO Y ENTROMETIDO CRIADO DE *EL CONDE PARTINUPLÉS*

En la comedia de *El conde Partinuplés*, de Ana Caro, tan solo encontramos a un criado: Gaulín, fiel acompañante del conde. Ana Caro se inspira claramente en el personaje Gaudín el Rubio de la novela de caballerías para nombrar al criado. En la historia primigenia, Gaudín es un caballero moro que Partinuplés se encuentra en su camino de regreso al castillo de Cabeçadoire. Rápidamente, el conde lo admitirá como amigo y compañero de viaje:

El conde le dixo:

– Yo soy Partinuplés, el que vos dezides.

Y des que lo oyó Gaudín, ovo muy grand plazer y dixo entre su corazón que se fallava él más bienaventurado que hombre del mundo en ser su compañero. Y fuesse para el conde y besólo en la cabeça, y dixo:

– Por cierto, señor, el corazón me da que havedes de ser buen caballero.

Y assí se fueron amos a dos fazia una sierra que era cerca del castillo de Cabeçadoire, y allí pusieron su tienda y folgáronse essa noche. Y otro día de mañana, desque fue el día, embió Gaudín dos pajes a la cibdad de Cabeçadoire por viandas, las mejores que fallassen para su compañero y para él; y tan alegre estava con él como si toviera el mundo todo consigo. Y desqu’el conde se levantó, fízole dar agua a manos y almorzaron de aquellos ansarones en cecina, que desto levava Gaudín para su comer porque era moro. Y assí folgaron el conde y su compañero [389-390].

Centrándonos ya en Gaulín, el gracioso ideado por Ana Caro, este se comportará como un criado comparsa en la mayoría de ocasiones. En este sentido, acompañará a su señor, a quien escuchará y aconsejará. Como en la primera jornada, cuando Gaulín se convierte en la voz de la conciencia de Partinuplés al aconsejarle mesura y control de sus pasiones al ver el retrato de Rosaura, pues su tío y su prometida estaban presentes:

CONDE: Gaulín, desde hoy
 sabrás Lisbella que soy
 sombra de esta imagen bella.

GAULÍN: Mira que de exceso pasa
 tu locura.

CONDE: ¡Qué rigor!,
 disimulemos, amor,
 el incendio que me abrasa.

(vv. 554-560)

Asimismo, unos versos más adelante, le advertirá del peligro al que se expone por ir tras una fiera –aquella en la que se transformará en Rosaura–: “Señor, que es gran disparate,/ hombre, que te precipitas/ a morir.” (vv. 577-579)

Al respecto, la escena más representativa es la que se produce al inicio del tercer acto. Partinuplés y su criado han escapado de la furia de Rosaura y se encuentran deambulando lejos del palacio. La desesperación del conde al verse despreciado por la

emperatriz lo llevará a desear la muerte, de ahí que Gaulín le advierta: “Mira, Señor, que es locura/ estimar la vida en poco.” (vv. 1816-1817). Y, seguidamente, criticará la supuesta falsedad de Rosaura e intentará animarlo:

GAULÍN: Si ella te quisiera bien,
no era fineza en rigor,
que en lo que verás de amor,
mas te engañó.

CONDE: Dices bien.

GAULÍN: Alégrate, pesia a tal,
que a tu vida es de importancia,
mira que te espera en Francia
tu Lisbella.

(vv. 1820-1826)

Relacionada con el mal concepto que el gracioso tiene de la emperatriz, se encuentra su principal característica: la misoginia. Como afirma Lola Luna: “La misoginia de Gaulín se va acentuando con el desarrollo de la acción” [Caro, 1993:150]. Así, en la primera jornada, el gracioso ya expresará su desprecio por las mujeres cuando intente dar sentido a la cifra del retrato de Rosaura –formado por una R y una A– hallado en la playa francesa:

Llámesese Romana
o rapada o relamida,
rayada, rota o raída,
rotunda, ratera o rana,

respondona o Rafaela,
 Ramira, ronca o rijosa,
 roma, raspada o raposa,
 rifa, ronquilla o rafuela,
 o regatona o ratina,
 y si es enigma más grave,
 el A quiere decir ave
 y la R de rapiña.³⁰⁹

(vv. 529-540)

Lo que le valdrá una reprimenda por parte de Aldora en el segundo acto de la comedia, estando ya en el palacio de Rosaura. La maga – sin dejarse ver– agarrará a Gaulín y lo detendrá. El criado, asustado, le explicará que “siguiendo iba cierto amigo/ a quien un ángel o un cielo/ hoy hace amigable hospicio.” (vv. 1078-1080); y, a continuación, en forma de aparte, aclara que esos elogios dirigidos a la misteriosa dama se deben a que: “(virtud quiero hacer el vicio/ ¡oh gran necesidad del miedo!)” (vv. 1083-1084). Aldora, que se da cuenta de la falsedad de su repuesta, le echará en cara su pasada actitud:

ALDORA: ¿Ángel o cielo?
 GAULÍN: Sí, señora.
 ALDORA: ¿Habéisla visto?

³⁰⁹ Gaulín emplea varios términos de germanía, como apunta Lola Luna en su edición. En opinión de la estudiosa, este lenguaje, junto con su actitud misógina, hacen que Gaulín se aproxime más un pícaro, que no a al típico criado o gracioso. Es, según sus palabras, “un tipo mixto de lacayo y cómico rústico, con visos de pícaro” [Luna, 1993a: 23].

Gaulín: No, señora.
ALDORA: Siempre habláis
de cabeza.
GAULÍN: Pues, ¿qué he dicho?
ALDORA: Nada... que rata, tarera,
Roma, raída, ronquilla.
GAULÍN: Rastillo.
ALDORA: Raposa, raída, rana,
relamida.
GAULÍN: ¡San Remigio!
ALDORA: ¿No es hablar?
GAULÍN: Soy re fa
mi sol (la piedad te pido),
un rastrojo, un remendón,
un repostero, un Rengifo,
un repollo.
ALDORA: Bien está.
GAULÍN: Y tu esclavo.³¹⁰

(vv. 1085-1099)

El tono de los comentarios contra las mujeres irá *in crescendo* a lo largo de la obra. Así, en el segundo acto, Gaulín comparará a las mujeres con fieras: “Pues luego ver una fiera/ y transformarse en mujer, (aunque no hay mucho que hacer)” (vv. 790-792). Y, ya en la tercera jornada, sus palabras se endurecerán notablemente cuando exclama lo siguiente:

³¹⁰ A través de este diálogo, no solo se vuelve a tratar el tema de la misoginia del criado, sino que, también, se pone de manifiesto su cobardía, de la que trataremos más adelante.

¡Qué necios somos los hombres!,
con una sola engañifa,
con una lágrima, un voyme
que nos hace una mujer
(¡oh, quién las matara a coces
a todas!) nos despeñamos,

(vv. 1537-1544)

Por esta actitud –además del hecho de que la dramaturga no inventa a un personaje femenino que le sirva al criado de compañera– Gaulín quedará solo en el desenlace de la comedia. Momento en que volverá a intervenir para manifestar, por última vez, su animadversión hacia las mujeres:

GAULÍN: Bueno,
todos y todas se casan,
solo a Gaulín, santos cielos,
le ha faltado una mujer
o una sierpe, que es lo mismo.
CONDE: No te faltará, Gaulín.
GAULÍN: Cuando hay tantas, yo lo creo;
mayor dicha es que me falte.

(vv. 2100-2107)

Otro de los rasgos típicos del gracioso, como hemos ido comentando, es el de la cobardía. Son varios los pasajes de la comedia donde veremos a Gaulín amedrentado. Por ejemplo, en la primera jornada, al ver al león, el gracioso admitirá su miedo con un comentario de carácter escatológico:

¡Ay Dios!
todo estoy hecho un vinagre.
Mira, señor, si me ha herido,
que por esos arrabales
parece que estoy sudando,
aunque no aromas fragantes.

(vv. 695-700)

Y, en el segundo acto, cuando amo y criado lleguen de noche al palacio de Rosaura, y no sepan de dónde proceden los sucesos mágicos, Gaulín sospechará que se trata de hechizos diabólicos, a lo que el conde, haciendo gala de su valor, le dirá: “Aunque sean demonios,/ resistirlos” (vv. 984-985); todo lo contrario que Gaulín, pues le responderá:

¿Resistirlos?,
yo no estoy para reñir
y tengo el bulto vacío
y no haré más. ¡Dios me valga!

(vv. 985-988)

A través de esta última cita, observamos otra de las características prototípicas de la figura del gracioso y, por tanto, que también posee Gaulín como tal: la gula o el hambre extrema. E, igualmente, hallamos diversas referencias al respecto durante toda la comedia, como la que se da en el segundo acto, cuando Gaulín le comenta a su señor lo bien atendido que se encuentra en el

misterioso palacio, donde el criado se muestra interesado al afirmar que recibe comida y hospedaje sin tener que pagar nada:

CONDE: Tú, en fin, ¿estás bien hallado?

GAULÍN: ¿No he de estar, si duermo y como sin pagarle al mayordomo distribución ni cuidado?

CONDE: De mis dichas participas.

GAULÍN: Claro está, y tener procuro en mi estómago a Epicuro, y a Heliogábalo en mis tripas. Y no sé por dónde viene, quién lo guisa o quien lo da, mas sé que en entrando acá es bueno el sabor que tiene. Guarde Dios cierta marquesa que no veo, sin embargo, que tomó muy a su cargo las expensas de mi mesa desde la noche que entramos;

(vv. 1266-1282)

Gaulín también realizará comentarios metateatrales en la comedia. Son tres las ocasiones en las que el gracioso rompe con la ilusión escénica al referirse, primero, a la complejidad de la trama argumental:

Gentil despacho,
linda urdimbre y mejor trama,
retrato, nao, fiera y dama,
fortuna.

(vv. 802-805)

En segundo lugar, también dejará patente el supuesto olvido de la dramaturga al no darle una compañera criada con la que interactuar:

infeliz lacayo soy,
pues he prevenido el orden
de la farsa, no teniendo
dama a quien decirle amores.
Descuidóse la Poeta,
ustedes se lo perdonen.

(vv. 1608-1611)

Versos que responden, como afirma Jannine Montauban [2011a: 24], a una doble estrategia:

en primer lugar se sirve de un personaje convencionalmente misógino para anticiparse a la crítica posterior y de este modo neutralizarla, y en segundo lugar obtiene un efecto de comicidad al introducir en la escena un reclamo que bien pudo ser omitido o escamoteado al público.

Y, como sostiene Lola Luna al respecto, también

El personaje, usurpando la voz de la “Poeta”, la responsabiliza por su “descuido”. Creemos que más que un “descuido” es un elemento planeado de la “trama” el que Gaulín, personaje misógino que teme y aborrece a las mujeres, termine la “farsa” sin amores. Podríamos considerarlo un ejemplo de “justicia poética” de la dramaturga [Caro, 1993: 153].

Y, en tercer lugar, Gaulín se referirá directamente a la tramoya con la que desciende el personaje de Aldora. Con ello, el personaje suprime por completo el halo fantástico que debería envolver al espectador: “¿Usted?, tramoya tenemos,/ esto es hecho.” (vv. 1856-1857).

Por otra parte, a pesar de la buena relación entre amo y criado, Partinuplés llegará a maltratar a Gaulín, a quien le achacará toda la culpa cuando se vea despreciado por Rosaura:

CONDE: Dices mal,
villano, infame, atrevido,
tú tienes la culpa, tú.
(Va tras él)

GAULÍN: ¡Oh fiera de Bercebú,
nunca tú hubieras nacido!
¡Ah, señor, señor, por vida
de Rosaura no me des!

(vv. 1835-1841)

Y, en cierto modo, Partinuplés tiene razón, pues Gaulín no es un mero criado comparsa, sino un personaje conflictivo, con cuyos comentarios incidirá en el desarrollo de la trama.

En este sentido, es el responsable de sembrar la duda en el conde cuando este le confiese que ama a la misteriosa dama del palacio, a quien cree, acertadamente, que es la misma mujer que vio

en la playa francesa. A lo que Gaulín le responderá: “Esa es ignorancia clara,/ porque no se te ocultara/ siendo una mujer tan bella.” (vv. 1307-1309). No obstante, en esta escena, el conde se mostrará firme en sus sentimientos, por mucho que le diga su criado:

CONDE: Con fe de que la he querido,
sea o no sea.

GAULÍN: Bien mirado,
tú estás muy enamorado,
pero muy mal avenido.
La fiera no es maravilla
querer, mas, ¿quién no se pasma
de que ames a una fantasma,
búho, lechuza, abubilla,
sin saber si es moza o vieja,
coja, tuerta o corcovada,
flaca, gorda, endemoniada,
azafranada o bermeja?

(vv. 1311-1321)

Además, cuando, a continuación, Partinuplés exponga que debe ser una dama bella, arguyendo que “Igual al entendimiento/ será toda, es evidencia.” (vv. 1334-1335); el criado sostendrá, precisamente, el argumento contrario:

Yo niego la consecuencia
y refuto el argumento,
pues jamás hay igual cosa,
ni es posible que se vea.
Siempre la discreta es fea

y siempre es necia la hermosa.

(vv. 1336-1340)³¹¹

Y, como ya hemos comentado, Gaulín también será quien anime al conde a ver el rostro de Rosaura, a pesar de la inicial reticencia de Partinuplés:

CONDE: Por salir de confusiones,
vive Dios, que a tener luz
intentara, aunque se enoje,
saber..., ah, señora, ¿duermes?

GAULÍN: ¿A qué aguardas, a que ronque?,
¿es bodegonera acaso?
En aquellos corredores
se determina una luz.
¿Voy por ella?

CONDE: Sí, no, ¿oyes?
(Levántanse)
vuela, mas no.

GAULÍN: Acaba ya,
¿no es mujer y tú eres hombre?,
¿te ha de matar?

CONDE: Dices bien,
ve por ella.

GAULÍN: Resolvióse,
salgamos de esta quimera. *(Váse)*
(vv. 1651-1664)

³¹¹ Lola Luna ya advirtió cómo “El diálogo entre el Conde y Gaulín se convierte en un auténtico debate entre un ‘profeminista’ y un ‘misógino’”; pues mientras que “Partinuplés defiende su concepción cortesana y neoplatónica de la belleza [...] Gaulín le responde con un viejo tópico, la incompatibilidad de la belleza y la cultura” [Caro, 1993: 141].

En segundo lugar, y sobre todo, Gaulín termina por configurarse como un personaje conflictivo cuando, en un tiempo no representado, le explique a Lisbella que la emperatriz de Constantinopla tiene hechizado y preso a su primo. Encontramos dos referencias a este hecho en la comedia: la primera, cuando el conde y su criado regresan victoriosos de la guerra en Francia al palacio de Rosaura, en cuyo camino de vuelta, Gaulín le dirá a su señor:

No sé qué ermitaño o monje
pueda amar a reclusión
como tú; guarda no obre
mi relación, pues Lisbella
sabe los tales amores
y queda hecha un basilisco.

(vv. 1527-1532)

De este modo, el propio criado admite que le hizo una “relación” a Lisbella sobre los amores que mantenía su señor con la enigmática dama constantinopolitana.

La segunda referencia, mucho más significativa, la hallamos cuando Lisbella, tras exigirle a Rosaura que libere a su primo, quede desengañada por la emperatriz con las siguientes palabras:

Vuestra Alteza, gran Señora,
viene ciega y engañada,

mal informada me culpa,
mal advertida me ultraja,
mi casto crédito ofende,
mi noble decoro agravia,
y porque de lo que digo
quede más asegurada,
hoy de mi boda será
testigo, si quiere honrarla,
pues es fuerza que me case
en Polonia o Transilvania,
o Escocia.

(vv. 2033-2045)

Tras esta intervención, Lisbella admitirá en un aparte que ha sido mal informada por Gaulín: “¡Qué engañada/ de Gaulín viniese a hacer/ una acción tan temeraria” (vv. 2048-2050).

Así pues, el gracioso se convierte una pieza fundamental en el devenir del auspicio que amenazaba con destruir el imperio de Rosaura y su propia vida. Pues, al desvelarle a Lisbella los amores que su prometido mantiene con la emperatriz de Constantinopla, empuja a la heredera al trono francés a alzarse en armas contra Rosaura.

5.2.3.2.- CONFUSIONES, DESOBEDIENCIAS Y CRÍTICA MORDAZ EN *LA TRAICIÓN EN LA AMISTAD*

Encontramos tres criados en *La traición en la amistad*: Félix, sirviente de Laura; Lucía, criada de Fenisa; y el gracioso León, cuyo amo es Liseo.

El primero está caracterizado como un personaje de avanzada edad, fiel y bondadoso, que actúa de confidente y paño de lágrimas de su señora. Este tan solo intervendrá en dos ocasiones a lo largo de la comedia. Su primera aparición únicamente posee la función dramática de propiciar la revelación de nuevos datos útiles para el lector-espectador, pues en la escena con que se cierra el primer acto, Félix escuchará a Laura confesando por primera vez cómo Liseo, bajo palabra de matrimonio, la gozó para luego desdeñarla. Y, más adelante, al inicio de la tercera jornada, Félix volverá a aparecer como portador de noticias reservadas únicamente al personaje de Laura, a quien erróneamente informará sobre el matrimonio de Liseo con Fenisa. En este caso, el lector-espectador sabrá de la equivocación del criado, con cuya intervención Zayas, únicamente, se propone subrayar la debilidad del personaje de Laura al hacer que esta se desmaye tras recibir la noticia.

Así pues, en ambas escenas, las intervenciones de Félix no inciden en la acción dramática. Sin embargo, durante el tiempo elidido que transcurre entre el primer y el segundo acto, el lector-espectador puede deducir que Félix ha seguido a Liseo y ha

indagado sobre las damas que este mencionaba en sueños, tal y como le promete a Laura al final de la primera jornada:

Queda en buen hora, que el cielo
cansado ya de sufrir
te vengará deste ingrato,
que yo le voy a seguir.

(vv. 843-846)

Por ello, las noticias que posee Laura sobre Marcia y Fenisa solo podrían proceder de su criado, pero de nuevo volverán a ser falsas, ya que Laura cree que Liseo está enamorado de Fenisa y que con Marcia únicamente se entretiene, cuando, precisamente, ocurre lo contrario. Así se lo dirá Laura a Marcia:

[...] sé por cierto
que ama a Fenisa, tu amiga,
que a ti te engaña cumpliendo
con traiciones, que Fenisa
es su gusto y pasatiempo.

(vv. 1012-1016)

De este modo, observamos que las acciones no escenificadas de Félix no solo repercuten en la trama de la comedia, sino que originan el conflicto que dará lugar a que Laura, Marcia y Belisa se unan para vengarse de Fenisa.

En cuanto a León, este se ajusta a las características propias del gracioso. A diferencia de Félix, el criado de Liseo no intervendrá

en el desarrollo de la acción dramática, pues su única función es la de aportar comicidad a la obra por medio de sus intervenciones –que actuarán de inflexión dramática– y, claro está, de servir de interlocutor a Liseo.

Respecto a su moralidad, León es un personaje contradictorio, ya que, primero, observamos que realiza un discurso alabando a las mujeres que se muestran ligeras con los hombres y, además, anima a Liseo a gozar de Fenisa, aun sabiendo que ama a Marcia y que ha quebrado la palabra anteriormente dada a Laura: “¿Qué he de decir? Que eres necio/ si no gozas la ocasión/ pues te ofrece sus cabellos” (vv. 513-515); sin embargo, luego lo veremos apenado por el supuesto ingreso de Laura en un convento: “¡Vive el cielo, que en el alma, / siento, señor, sus desdichas/ nacidas de tu mudanza!” (vv. 1310-1312).

Del mismo modo, en la tercera jornada, en una escena protagonizada por León y Belisa, el gracioso criticará la liviandad de las mujeres “destos tiempos”, que “tienen unos de gusto, otros de gasto,/ y el marido que coja clavellinas” (vv. 2503 y 1504), y dirá que hay infinitas mujeres de este tipo;³¹² mientras que, al final de la comedia, consentirá que Lucía –ya su esposa– se prostituya para medrar económicamente:

³¹² Tras lo cual, Belisa –haciendo uso de la “razón”– saldrá en defensa de su género: “y si con la razón lo miras todo,/ también los hombres tienen cien mujeres/ sin querer a ninguna” (vv. 2516-2517).

LUCÍA: Yo tengo cierta receta
para hacer los bravos mansos.

LEÓN: ¿Y si lo soy habrá renta?

LUCÍA: Renta, coche y criados

LEÓN: Pues alto usaremos della,
que en la corte no se vive,
si no es con trazas como éstas.

(vv. 2886-2892)

En cuanto a Lucía, la criada de Fenisa, se mostrará fiel en apariencia a su señora, aunque esté en total desacuerdo con su forma de actuar; incluso llegará a apoyarla cuando se determine a tomar venganza contra todos tras verse rechazada y despreciada por los hombres a los que ama: “Alto, las armas previene,/ que yo me pondré a tu lado/ haciendo lo que tú hicieres” (vv. 2459-4561). No obstante, solo en una ocasión desobedecerá a Fenisa, haciendo caso omiso de sus órdenes cuando esta le pida que vaya a ver a don Juan para conocer el motivo por el que lleva varios días sin visitarla. Expresamente, la dama le dice que no vaya a verlo esa misma noche, sino al día siguiente: “[...] irás a visitarle,/ mas no esta noche, bastará mañana,/ que me quiero ir al Prado aquesta noche.” (vv. 1502-1504). Pero Lucía, conociendo que Fenisa se iba a encontrar en el Prado con Liseo y con Lauro, no duda en ir a buscar a don Juan para decirle que su señora lo aguardaba esa noche en el Prado. Así se lo relata don Juan a Belisa:

habrá Belisa una hora
que estando en mi casa, llega
Lucía que de Fenisa
sabes que es fiel mensajera,
a decirme que en el Prado
en medio de su alameda
su señora me aguardaba,
que allí me llegase a verla.

(vv. 1680-1687)

Sobreentendemos que Lucía actúa de esta forma con el propósito de desenmascarar a su señora, pues, gracias a ella, don Juan descubre que Fenisa lo engañaba con otros hombres y, a su vez, por medio de don Juan, todos los personajes masculinos conocerán la condición liviana de la dama. Por tanto, como ocurría con Félix, el acto de desobediencia de Lucía, a pesar de ocurrir en un tiempo no escenificado, sí incidirá en la acción de la comedia, ya que con él se crea un nuevo conflicto.

Asimismo, Lucía, como León, posee un comportamiento contradictorio, pues, como ya se ha mencionado, por un lado apoya a Fenisa, mientras que, por otro, llega a traicionarla a escondidas. En un inicio parece admitir la liviandad de su señora, dándole la razón al hacer suyas las palabras de su abuela:

FENISA:

Es linda cosa;
los amantes, Lucía, han de ser muchos.

LUCÍA: Así decía mi agüela, que Dios haya,
que había[n] de ser en número infinitos,
tantos como los ajos, que poniendo
muchos en un mortero [reunidos]
salte aquel que saltare, que otros quedan,
que si se va o se muere nunca falte.

(vv. 1506-1513)

De este modo se vuelve a dejar constancia del comportamiento indecoroso de Fenisa, ya que su actitud hacia el sexo opuesto es idéntica a la que poseía la abuela de su criada, una mujer de baja clase social.

Sin embargo, Lucía también advertirá en diversas ocasiones a su señora de las nefastas consecuencias que puede acarrear su deshonesto comportamiento, incluso llegará a reprenderla. Esto lo observamos después de que Fenisa afirme tener la misma condición que el Cielo por amar del mismo modo a todos los hombres, a lo que Lucía le dirá:

También en el infierno hay muchas sillas
y las ocupan más que no en el cielo;
según esto será de amor infierno,
que si allá van los hombres por delitos,
también vienen a ti estos pecadores
por los que ellos cometen cada día.

(vv. 2399-2405)

En este sentido, a través de León y Lucía se subrayan ciertas características de sus respectivos amos, pues resultan ser los principales interlocutores y sus únicos confidentes. Por ello, Liseo y Fenisa únicamente se mostrarán tal cual son con sus criados, ya que frente a ellos no tienen por qué fingir. Así pues, como ya se ha mencionado, a través de León se deja patente la violencia de Liseo y Fenisa, al resultar el gracioso el blanco de constantes maltratos por parte de estos. Asimismo, León también es el principal encargado de destacar el comportamiento indecoroso de Fenisa, siempre mediante gracias y burlas. Así lo vemos, por ejemplo, al inicio de la comedia, cuando, tras realizar una relación alabando las mujeres fáciles, elogia a Fenisa por haberle manifestado abiertamente sus sentimientos a Liseo, siendo este un comportamiento totalmente impúdico para una dama de la época: “esta sí que me da gusto, / que descubre sin extremos/ los que tiene allá en el alma” (vv. 516-518). Además, mediante las intervenciones del gracioso, también se destaca el carácter ruin y la falta de compasión de su amo; y, del mismo modo que la actitud de Fenisa es comparada con la de la abuela de su criada, también León comparará el comportamiento de su señor con el de su abuelo: “éreslo como mi abuelo,/ que no dejaba doncellas,/ ni aun las casadas, sospecho” (vv. 554-556).³¹³ El

³¹³ “Liseo’s association with him, especially as an audience for his crude sexual stories, reflects and reinforces the negative impression we form of Liseo. Humor

criado especificará que su abuelo era “cura de un lugar” (v. 557), circunstancia que dará lugar a una divertida y mordaz sátira contra la hipocresía eclesiástica.

Respecto a Lucía, en gran parte de sus intervenciones se limitará a preguntar y a reprender a Fenisa por su engañosa conducta, con lo que le otorga la oportunidad a la dama de explicar una y otra vez cuál es su condición. Por citar tan sólo un ejemplo:

LUCÍA: ¿Pues cómo puede ser que a todos quieras?

FENISA: No más de cómo es. Ve y abre a Lauro,
y no quieras saber, pues eres necia,
de qué manera a todos los estimo;
a todos cuanto quiero yo me inclino,
los quiero, los estimo y los adoro;
a los feos, hermosos, mozos, viejos,
ricos y pobres, sólo por ser hombres.

(vv. 2388-2395)

Por otra parte, ambos criados se dirigirán directamente al público en alguna ocasión a lo largo de la comedia, convirtiendo al lector-espectador en su cómplice. En el caso de León, observamos que en la segunda jornada, tras recibir los golpes de la enfurecida Fenisa, le dirá al público: “Señores: ¿saben si acaso/ pues hay quien encubre calvas/ habrá quien adobe muelas?” (vv. 1405-1407) Y, ya hacia el final de esta misma escena, después de la reconciliación

serves to undermine the male world and its values” [Wilkins, 1991: 116].

entre Fenisa y Liseo, volverá a romper la cuarta pared con las siguientes palabras:

Ved aquí, ya están en paz,
y yo cual niño que mama;
así medran los terceros,
de esta suerte me regalan.
Mal haya, amén, el oficio.

(vv. 1425-1429)

Así pues, con estas intervenciones, la figura del gracioso desempeña su principal función dramática: crear comicidad. Sin embargo, muy distinto será el propósito de doña María de Zayas al hacer que Lucía se dirija directamente a las damas del público, ya que, a través de ella, primero lanza un mensaje a las mujeres “que entretienen”: “Señoras, las que entretienen/ tomen ejemplo en Fenisa:/ huyan destos pisaverdes” (vv. 2473-2475), con lo que se recomienda a las damas que mantienen un comportamiento semejante al de Fenisa que no busquen a un amante ‘mozuelo presumidos de galán, holgazán, y sin empleo ni aplicación’ [Aut.]. Y unas líneas más adelante, Lucía volverá a dirigirse a las mujeres del público para decirles lo siguiente:

digan señoras, ¿no miente
en decir que quiere a todos?
Cosa imposible parece;
mas no quiera una mujer

que vive mintiendo siempre
pedir verdad a los hombres;
necias serán si lo creen.

(vv. 2481-2487)

De este modo, a través de Lucía se aclara la confusión que gira en torno a Fenisa: ¿Ama o burla? En realidad “vive mintiendo”, llegando a engañarse a sí misma al creer que ama a todos los hombres y que, por ello, a ninguno traiciona. Asimismo, la criada también previene a las mujeres de las mentiras de los hombres, pues “necias serán” si creen en sus palabras, tal y como hace Fenisa.³¹⁴

En definitiva, al romper María de Zayas con la ilusión escénica, consigue acercar la ficción de la comedia a la realidad, sirviéndose de Lucía para mostrar a Fenisa como contraejemplo para las mujeres del público.

Un aspecto remarcable de *La traición en la amistad* es que resulta, con diferencia, de las siete comedias de nuestro estudio, la obra que presenta una mayor crítica social a través de la voz del gracioso. En este sentido, es en la tercera jornada donde la dramaturga incluye un cuadro dramático con la intención de lanzar

³¹⁴ La voz de María de Zayas resuena en estas palabras de Lucía, cuyo mensaje también lo encontramos en sus *Novelas amorosas y ejemplares*: “¡Ay, hombres engañosos, y qué desdichada es la que os cree! [...] Pues si os admitimos, no os fundáis sino en engaños, no os abroqueláis sino de fingimientos, ni nos rendís sino con mentiras” [Zayas, 2000: 468]

diferentes diatribas por boca de León. Como ya se ha comentado, la escena protagonizada por el criado y Belisa comienza con León criticando la liviandad de las mujeres, lo que le dará pie para relatar lo que “cierto amigo” le pidió a los dioses para que remediasen sus penas “y los gastos pesados que se usan” (vv. 2525-2529), conformando en sí la crítica de índole social. Para ello, en primer lugar y a modo de introducción, León partirá de la concepción clásica de las Edades del mundo, pues comparará la “gente sin malicia” de la primera de las edades –la dorada– con la poca calidad humana de su tiempo –la edad de hierro–:

en esta de hierro,
tan pobre y tan falta
de amistad, pues vive
la traición malvada,
son los males tantos,
tantas las desgracias,
que se teme el mundo
de que ya se acaba.

(vv. 2545-2552)

Seguidamente, León contará la historia de su amigo, quien le pidió a los dioses un total de ocho remedios. Los dos primeros atañen de forma general a la inmoralidad de la época: la primera, “que justicia se haga/ de los lisonjeros/ que en la corte andan” (vv. 2562-2564), a lo que el gracioso añade: “con esto que pide/ muchos

amenaza” (vv. 2565 y 2566); y, en segundo lugar “[...] que a la mentira/ descubran la cara” (vv. 2569 y 2570).

Tras estas peticiones, las siguientes se centrarán en cuestiones más particulares, como la que demanda una mayor sencillez en el vestuario de hombres y mujeres:

a los hombres dicen
que vistan botargas
como en otros tiempos
los godos usaban;
que a las damas manden
que por galas traigan
las cofias de papos
de la infanta Urraca;
que en la ropería
acorten las faldas
de aquestos jubones
ya medio sotanas.

(vv. 2585-2596)

A continuación, sus quejas tratarán de la indecencia de ciertos temas amorosos. Primero, se referirá a las prostitutas: “[...] que de las tiendas/ las busconas salgan/ para que no pelen/ los que en ellas andan” (vv. 2597-2600); después, de los deshonestos encuentros que se daban en los coches: “que a los coches pongan/ corozas muy altas”;³¹⁵ y más tarde, de las alcahuetas:

³¹⁵ “Las referencias satíricas sobre la cantidad de coches que circulaban por Madrid son numerosas en la literatura del siglo XVII y respondían a un hecho real.

pide a ciertas brujas
que en nombre de santas
en la corte viven,
que de ella salgan,
porque sólo sirven
de vender muchachas
y chupar las bolsas
con venturas falsas

(vv. 2605-2612)

También pedirá a “mil maridos” que vigilen su casa y averigüen si sus mujeres poseen “varas encantadas” con que “oro y tela arrastran/ dando a los botones/ por honesta causa” (vv. 2613-2619); es decir, que estos maridos descubran de dónde sacan sus mujeres los adornos con que se visten, dando a entender que estas podrían actuar deshonestamente para conseguirlos.³¹⁶

Ya en 1578 Felipe II tuvo que expedir una pragmática sobre el abuso de su circulación. El 3 de enero de 1611 una nueva pragmática regula la fabricación de coches, se prohíbe su préstamo y se prescribía un permiso de circulación «de rúa» a la vez que se prohibía su uso a las mujeres de pública deshonestidad” [Quevedo, 1993: 454, n. 55].

³¹⁶ Aquí, el gracioso León juega con el significado del refrán “Lo que arrastra, honra”, dando a entender todo lo contrario. En *Cov.*: “ha se de entender que las ropas rozagantes y que llegaban al suelo, antiguamente las traían los reyes y personajes muy graves. Y por vestido honroso se da a los clérigos, que no pueden traer vestido que no llegue por lo menos al tobillo, excepto cuando van camino, y entonces ha de ser hábito proporcionado que le llegue a la media pantorrilla”. Igualmente, hay doble sentido en la palabra “vara”; en *Cov.*: “La medida para medir paños, sedas, lienzo y otras cosas que tengan trato o longitud” y “el ramo del árbol, desmochado y liso”. En la edición de Doménech y González Santamera

Y, por último, León dirá que su amigo también arremetió contra los poetas, cuestión de la que, a pesar de no querer entrar en ella –recordemos que es Zayas quien habla por boca del gracioso–, dirá:

doy al diablo gente
que al amigo mata
si toma la pluma
con no ser espada.

(vv. 2625-2628)³¹⁷

Así pues, la dramaturga se vale del personaje de León para criticar diversos aspectos que atañen sobre todo a la alta clase social;³¹⁸ y, precisamente, por opinar de asuntos que no le

se explica este fragmento de la siguiente forma: “Parece que se refiere a las sisas que hacen las mujeres al comprar la ropa, con varas mágicas, o bien porque miden lo que ellas quieren, o bien porque hacen aparecer los vestidos que desean. Los botones serían el pretexto del gasto” [Zayas, 1994: 160].

³¹⁷ Doña María de Zayas, en sus *Desengaños*, se adelantará a las posibles críticas de sus colegas al defenderse de ellas de la siguiente forma: “[...] jamás dije mal de las obras ajenas; que hay poetas y escritores que se pudren de que los otros escriban. [...] y supuesto que yo no atropello ni digo mal de los trabajos ajenos, mereceré de cortesía que se diga bien de los míos” [1998: 295]. Y también arremeterá contra las poetas que dicen mal de las mujeres: “en las pasadas edades [...] los poetas las alababan en sus versos, y no las ultrajaban como ahora, que no se tiene por buen toreador el que no hinca su rejón” [1998: 459];

³¹⁸ Ya en la prosa satírica de Francisco de Quevedo encontramos la crítica de cada una de estas circunstancias sociales. Sobre la amistad, en su *Premática del tiempo* dice: “porque hay grande falta de amigos verdaderos y ya los más son como lunas con menguantes y crecientes, largos de palabras y breves de obras [...]” [1993: 222]; define las lisonjas en *Papel de las cosas corrientes en la corte*,

corresponden a un criado, Belisa le relatará una fábula de Esopo,³¹⁹ de la que extraerá la siguiente moraleja y advertencia para León:

Si os veis otra vez
con personas altas,
contad vuestras cosas,
las demás dejadlas.
Sabed que no medra
quien en Corte habla.
¿Entiendes, León?
Pues si entiendes, calla.

(vv. 1709-1716)

Algunos estudiosos han considerado que esta escena fue un error de Zayas, una demostración de su falta de dominio dramático, pues, además de no aportar absolutamente nada a la acción de la

por abecedario: “Lisonjas que pudieran, como jilguerillo, encerrarse en jaulas, a no haberlas menester los que las escuchan” [265]; a los coches los llama “putería de alquiler”, en la carta que le escribe al marqués de Velada [385]; también en la *Premática del tiempo* hablará de las busconas: “porque hemos visto que en esto del dar y pedir hay varias trazas, para dar alivio a todas las bolsas y fáciles respuestas para toda mujer buscona y pedigüeña, declaramos que de aquí adelante nadie dé sino buenos días y buenas noches [...]” [216-217]; sobre los poetas, Quevedo le dedica a estos sus *Premáticas del Desengaño contra los poetas güeros* [184-191]. Tan solo hemos citado unos pocos ejemplos.

³¹⁹ Encontramos otra referencia a Esopo en la comedia: “Y tales, que parecen que las fábulas/ del fabuloso Isopo se han venido” (vv. 1600 y 1601). Con estos versos, Marcia se refiere a los sucesos que ha descubierto por medio de Laura. Es muy significativo que se hable de “fábula”: “ciertos cuentos, cuya corteza es un entretenimiento de cosas ridículas [...] y debajo della hay una doctrina moral, en la cual se nos advierte de lo que debemos hacer y de lo que nos debemos guardar” Cov.

comedia, lo único que consigue esta digresión es retrasar el momento del desenlace [Doménech y González Santamera, 1994: 39]. Sin embargo, debemos tener presente que *La traición en la amistad* no se caracteriza por poseer un ritmo rápido al tratarse, como ya apuntamos, de una comedia de tesis.

Por otra parte, doña María de Zayas no solo manifestará su opinión a través de esta escena, ya que, a lo largo de la obra, también incluirá pequeñas alusiones con las que subrayará la decadencia de su época; por ejemplo, León, brevemente, dirá: “Si acaso has dicho verdades, no me espanto, que este siglo/ la aborrece en todo extremo” (vv. 2166-2168). Del mismo modo, la dramaturga también se sirve del gracioso para introducir una sátira mordaz contra la hipocresía y la lascivia del clero, con la que atacará tanto a los bajos como a los altos cargos eclesiásticos. Pues León explicará que su abuelo era “cura de un lugar”, “y en lo que tocaba al sexto” mandamiento “curaba muy bien su gusto” (vv. 558-560), motivo por el que un obispo se acercó al lugar para “castigar tantos yerros”:

Dijo el obispo: “Traidor
¿cuántos hijos tenéis?” “Pienso
–respondió–, que he de tener,
si no me engaño y es cierto,
tantos como useñoría,
y aun sospecho que uno menos.”

(vv. 572-577)

Al respecto, Teresa Ferrer [2005: 302] subraya que:

Por boca del gracioso se aporta una mirada crítica sobre la incontinencia del clero que no resulta irrelevante cuando el discurso moral dominante, que hacía de la castidad el principal valor moral de la mujer, era un discurso que tenía en la Iglesia a su principal valedor y propagandista.

Otra cuestión a destacar de *La traición en la amistad* es la visión de la mujer como sujeto capaz de experimentar placer sexual. De nuevo, el gracioso será el personaje más adecuado para manifestar esta idea, pues Zayas se vale de sus características para introducirla mediante la risa.³²⁰ Esto lo encontramos en la cuarta escena de la primera jornada, en la que León, a modo de ejemplo, le explica el siguiente chascarrillo a Liseo:

Si no, mira el ejemplo: a cierta dama
cautivaron los moros, y queriendo
tratar de su rescate su marido,
respondió libremente que se fuesen,
que ella se hallaba bien entre los moros;
que era muy abstigente su marido

³²⁰ “El punto de vista que aporta el criado es un punto de vista no autorizado por su condición marginada respecto a las exigencias del honor, y distorsionado por efecto de la comicidad, pero probablemente era la única óptica desde la cual a una mujer escritora en la época le era lícito abordar determinadas cuestiones” [Ferrer, 2005: 303].

y no podía sufrir tanta Cuaresma;
 que los moros el viernes comen carne
 y su marido solo los domingos,
 y aun este día sólo era grosura
y el tal manjar ni es carne ni es pescado.

E, inmediatamente, le aconseja:

¿Entiendes esto? pues si Marcia sabe
 que eres tan casto, juzgará que tienes
 la condición de aqueste que quitaba
 a esta pobre señora sus raciones,
 o entenderá que eres capón, y basta.

(vv. 388-403)

El deseo sexual femenino era un tema tabú en la España del XVII, época en que, como afirma Goytisolo [1977: 87], “por razones no siempre claras, la sabrosa tradición erótica medieval y la explosiva subversión de *La Celestina* habían desertado de nuestra letras”. No obstante, Zayas no solo apuntará en su comedia la existencia de una sexualidad femenina, sino que retomará dicha tradición erótica en sus dos colecciones de novelas.³²¹

Asimismo, a través de la figura del gracioso, María de Zayas inserta lo sobrenatural en la comedia –aunque sea de forma mínima y siempre bajo clave de humor–, motivo que también aparece en sus

³²¹ El pasaje más representativo y el que más ríos de tinta ha suscitado es el que se encuentra en su cuarta *novela*, “El prevenido engañado”, donde se describe el acoso que sufre un criado negro moribundo por parte de su ama.

novelas.³²² Así lo observamos en la primera jornada, cuando León se sorprenda ante las numerosas conquistas de su amo, hecho que le atribuye a la magia: “Di ¿sabes encantamientos?/ ¿con qué hechizas esta gente?/ ¿traes algún grano de helecho?”³²³ (vv. 521-523). Y, más adelante, en la tercera jornada, el gracioso le dará un hechizo a su amo para solventar sus problemas amorosos, con lo que se crea un divertido diálogo entre ambos. La sorprendente receta constará de los siguientes imposibles:

Un corazón de araña al sol secado
y sacado en creciente de la luna,
tres vueltas de la rueda de la fortuna

³²² La narrativa de Zayas posee gran número de pasajes donde lo maravilloso cobra gran importancia. En sus novelas encontramos hechiceras, demonios, espectros, sueños premonitorios, apariciones marianas... Estos elementos fantásticos debemos entenderlos como parte de la realidad y de la cultura de la época, y no considerarlos como meras contradicciones respecto a la intención verista de la autora, pues, tal y como asegura Yllera [1998: 39]: “No era increíble para los contemporáneos la posibilidad de pactos con el demonio, frecuentes en la literatura moralizante medieval, sobre todo en los milagros marianos. La literatura de la época presentaba casos análogos, como *El esclavo del demonio* (1612) de Mira de Amescua. [...] Tampoco era extraña la creencia en agüeros. [...] En unos casos los hechos de magia son presentados como supercherías, en otro se explican apelando a que Dios permite la participación diabólica. Tal parece ser la posición íntima de la autora, acorde con la ortodoxia de su época, pero en ocasiones acepta, sin grandes explicaciones, la existencia de poderes mágicos, sin duda porque el relato así lo requería.”

³²³ Respecto al grano de helecho como elemento mágico, lo encontramos en el auto I de *La Celestina*, cuando Pármeno le explica a Calixto los ingredientes que utilizaba la alcahueta y hechicera “para remediar amores y para querer bien” [Rojas, 1991: 245 y 246].

cuando tenga a un dichoso levantado.
Esto ha de ser con gran primor mojado
en el licor de aquella laguna
donde por ser Salmazos importuna,
fue Eco en hermafrodito trocado
en sangre de Anteón, muy bien cocido,
revuelto en quejas de ruiseñores,
y entre pelos de rana conservado.

(vv. 2224-2234)

Así pues, en esta comedia, observamos que Zayas se burla de lo sobrenatural, de los medios y falsos efectos de la brujería; mientras que en sus dos colecciones de novelas, de forma general, suele tratar lo fantástico como un elemento más de la cotidianidad [Cardaillac-Hermosilla, 1999: 373].³²⁴

³²⁴ Aunque también encontremos excepciones al respecto: en “El castigo de la miseria”, relato de *Novelas amorosas*, se celebra un falso conjuro demoníaco para engañar y hacerse con el dinero del tacaño hidalgo don Marcos; y en la novela titulada “La fuerza del amor”, de la misma obra, también encontramos una crítica a las supersticiones de la época, de las que se servían las falsas hechiceras con el fin de conseguir el dinero de “apasionadas” víctimas. María de Zayas, a través del personaje de Nise, dirá de estas creencias que: “Hay en Nápoles, en estos enredos y supersticiones, tanta libertad que públicamente [las falsas hechiceras] usan sus invenciones, haciendo tantas y con tales apariencias de verdades que casi obligan a ser creídas” [Zayas, 2000: 362].

CONCLUSIONES

Desde las últimas décadas, los estudios dedicados a las mujeres han ido escalando posiciones en el ámbito de las investigaciones histórico-artísticas. El caso de las literatas del Siglo de Oro no es una excepción: Mariana de Carvajal, María de Zayas o Ana Caro son nombres que, tímidamente, comienzan a formar parte de los programas docentes de ciertas universidades. Sin embargo, todavía hay quien atribuye este hecho a una supuesta “discriminación positiva”, como si se correspondiera con una actitud feminista el que, por fin, se estén rescatando del olvido a estas escritoras y surjan estudios sobre ellas y sus obras.

Centrándonos en las dramaturgas auriseculares, la invisibilidad a la que han estado condenadas proviene de años y años de menosprecio hacia la mujer, de considerarla como un ser inferior y, por extensión, de valorar como inferiores sus obras. No es feminismo, es una realidad. Por supuesto, no todas las autoras del XVII eran buenas escritoras, como tampoco todos los hombres que tomaron la pluma en la misma época eran excelentes poetas, pero no por ello debemos dejar de estudiarlos y de estudiarlas.

El objetivo fundamental de este estudio es analizar las obras dramáticas de las escritoras seculares del siglo XVII, pero, antes de examinarlas, era preciso dar a conocer las vidas de estas autoras y, así, poder situarlas cronológicamente en la Historia de nuestra Literatura.

El estudio de sus obras y su situación en el contexto histórico y literario, nos ha permitido, por una parte, fechar con cierta precisión algunas de las comedias.

- Es el caso de *El muerto disimulado*, de la que, tras analizar cada una de las referencias históricas diseminadas en el texto, comprobé que con ellas la dramaturga se refería a un hecho concreto: la embajada que Portugal envió a Niza en busca de Víctor Amadeo II, duque de Saboya, para llevarlo junto a la que sería su esposa, Isabel Luisa Josefa, infanta de Portugal. Por tanto, se ha podido datar la comedia en el año 1682, concretamente, proponemos el período comprendido entre el 20 de julio y el mes de diciembre del mismo año.
- Del mismo modo, al estudiar *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, encontré una huella de lectura que me permitió dar con la fuente directa que la dramaturga toma para componer la dramatización de la leyenda de santa

Irene. Esta es la *Tercera parte de Guzmán de Alfarache*, de su compatriota Félix Machado de Silva. De ello se deduce que Ángela de Acevedo tuvo que escribir su comedia después de 1640, por lo que compartimos la opinión de Fernando Doménech sobre la posibilidad de que la obra se escribiera en homenaje a la santa, en la conmemoración de su muerte en el año 1653; pero también propongo otra posibilidad, que se compusiera en 1644, para festejar la construcción de un monumento a santa Irene en el Tajo.

Por otra parte, el resto de obras solo podemos situarlas en un espacio amplio de tiempo.

- Como las de Ana Caro –*Valor, agravio y mujer* y *El conde Partinuplés*–, que debieron de escribirse hacia la segunda mitad del siglo XVII, dada la influencia calderoniana en ambas. No poseemos pruebas concluyentes que nos ayuden a fijar un período concreto, pero, para la comedia caballeresca, por la evidente intertextualidad con *El burlador de Sevilla* y la inserción de unas décimas de Juan de Salinas, compartimos la opinión de Lola Luna, que data la comedia entre 1630 y 1643.

- Igualmente, sin poder aportar una fecha concreta, para *La traición en la amistad* hemos tenido en cuenta los datos biográficos que poseemos de María de Zayas, así como la similitud de ciertos fragmentos y motivos que su comedia comparte con la obra de Sebastián Francisco de Medrano, *Lealtad, amor y amistad*, lo que nos ha permitido apuntar la hipótesis de que la dramaturga debió concebir la pieza para ser representada en la academia madrileña que dirigió el mismo Medrano entre 1617 y 1622.

- Para *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, por ciertas coincidencias argumentales con *El perro del hortelano* y semejanzas en algunas intervenciones con las de *El burlador de Sevilla*, sabemos que debió escribirse después del año 1615 –fecha de composición de la obra tirsiana–. De sus comedias, esta es la más temprana, conclusión a la que he llegado tras analizar los recursos estilísticos empleados por la dramaturga en sus tres obras teatrales, así como por ciertos aspectos que reflejan su inmadurez dramática –el hecho de que se mencione tarde el espacio geográfico donde se desarrolla la acción de la obra y las continuas referencias a hechos ya representados–

- Mientras que en el caso de *La firmeza en el ausencia*, al no encontrar elementos que nos permitan datar la pieza, seguimos las hipótesis vertidas por la crítica, que fija su composición en la segunda mitad del siglo XVII, hacia 1640-1660.

Estructuralmente y en líneas generales, estas obras se ajustan a las convenciones dramáticas de la comedia nueva, con lo que se demuestra que las dramaturgas conocían y dominaban a la perfección las mismas técnicas dramáticas que empleaban sus contemporáneos varones.

- Así pues, no se encuentran rasgos subversivos, o simplemente diferenciadores, en la utilización del espacio dramático respecto a otras obras de autoría masculina. De las siete piezas de nuestro estudio, tres son comedias palatinas –*Valor, agravio y mujer, El conde Partinuplés y La firmeza en el ausencia*– y cuatro, comedias urbanas –*La traición en la amistad, Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen, El muerto disimulado y La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*–.

Ahora bien, si en las primeras tan solo aparece un único espacio interior –el palacio, característica definitoria de dicho subgénero teatral– y en las urbanas la acción

transcurre en los diferentes hogares de las principales figuras, la variedad espacial es similar en todas ellas, pues en las siete encontramos más de un espacio exterior.

En relación a la diversidad de lugares interiores en las comedias urbanas, existe una clara correspondencia entre el personaje protagonista de la obra y el espacio dramático más transitado –la casa de este– en aquellas piezas en las que la trama es en sí misma el fin último de la obra. Es el caso de *La traición en la amistad* y de *El muerto disimulado*. Sin embargo, los dos textos escritos para glorificación de alguno de sus personajes –*Dicha y desdicha del juego...* y *La margarita del Tajo...*–, toda la acción estará al servicio de este propósito, por lo que no existe una relación directa entre el personaje protagonista y el espacio dramático más empleado.

- Una vez analizados todos los elementos relativos al espacio escénico-escenográfico de nuestras comedias, concluimos que, a excepción de *El conde Partinuplés*, todas están concebidas para ser representadas en un espacio teatral de índole comercial; es decir, están pensadas para el corral de comedias.

Respecto a la mencionada obra de Ana Caro, aunque con ciertas dudas, la consideramos una comedia ideada para un escenario palaciego, dada la cantidad de tramoya y efectos que se precisarían para su puesta en escena.

- En relación al tiempo dramático, como recoge Lope de Vega en su *Arte nuevo*, era preferible que la acción representada en cada una de las jornadas no superara el término de un día. Así, ocurre en *Valor, agravio y mujer*, *Dicha y desdicha del juego...*, *El muerto disimulado* y *La firmeza en el ausencia*. En ellas, además, continuando con la preceptiva teatral de la época, los saltos temporales de cierta importancia se sitúan en los entreactos. E, igualmente, las mencionadas piezas cumplen con la estructuración interna estipulada en el *Arte nuevo*, que fijaba la primera jornada de la comedia como la propia de la introducción o presentación de la trama; la segunda y buena parte de la tercera, para el desarrollo de la acción, y se dejaba el desenlace para las últimas escenas del tercer acto.

- No obstante, aquellas obras que teatralizan una historia que no es original de las dramaturgas, *El conde*

Partinuplés y *La margarita del Tajo...*, presentan una estructura que no acaba de ajustarse a dichas convenciones, ya que las autoras realizan sendas teatralizaciones de una trama argumental que les viene dada y deben amoldarse a ella.

Así pues, en *El conde Partinuplés* se emplean los entreactos para ubicar los viajes que realiza el conde –que ya aparecen en la novela de caballerías–, tal y como indicaba Lope en su *Arte nuevo* cuando afirmaba “que éstos podrá poner en las distancias/ de los actos, o, si fuere fuerza,/ hacer algún camino una figura” (vv.196-198). Junto a los viajes, se insertan otros saltos temporales en el interior de las jornadas –uno en la segunda y otro en la tercera–, lo que responde a la eliminación de gran parte de la historia novelada y, con ello, la dramaturga consigue centrar la trama dramática en la relación entre la emperatriz y el conde.

La margarita del Tajo... rompe con la preceptiva teatral en cuanto a la estructuración interna, pues la autora presenta un primer conflicto dramático en la primera jornada, en la segunda se da su desarrollo y su rápida resolución, mientras que en el tercer acto nos presenta un segundo conflicto y el desenlace final –apoteosis–. Asimismo, la

dramaturga inserta tres lapsos en la comedia, uno de ellos se produce en el segundo entreacto, mientras que los otros dos se introducen en medio de la segunda y tercera jornada, respectivamente. Todo ello por tener que ajustarse a la trama primigenia, como se ha mencionado.

- Un caso aparte resulta *La traición en la amistad*, en la que observamos cómo hacia la mitad de la comedia se resuelven dos de los tres conflictos amorosos planteados, lo que resulta una subversión respecto a la disposición de la intriga y a la generación del suspense propias de la convención dramática de la época. Además, todas las acciones que generan conflicto suceden en un tiempo dramático elidido, lo que conlleva que se produzcan lapsos entre los cuadros. Por tanto, el lector-espectador únicamente es testigo de las reacciones y consecuencias de unas acciones que no ve representadas; de ahí que la intriga de la comedia se fundamente en la causalidad – relación de causa-consecuencia– de las acciones, y no en la casualidad, ya que no se producen peripecias promovidas por algún hecho inesperado. Y es que *La traición en la amistad* es una comedia de tesis y no de enredo, como se la ha venido calificando por parte de la

crítica; de ahí que su ritmo dramático sea lento, pues en ella prima el contenido ideológico en detrimento de la acción.

- *La firmeza en el ausencia*, al igual que la comedia de Zayas, adolece de un ritmo dramático pausado, ya que también es una comedia de tesis. Pero, a diferencia de la anterior –y del resto– su estructura se caracteriza por la extrema esquematización al emplearse el mismo número de cuadros –tres– por jornada y colocarse los amplios saltos temporales en ambos entreactos.

Dado lo insólito de que unas mujeres se atrevieran a escribir comedias en una época en la que las virtudes más valoradas de una mujer eran el silencio y la prudencia, nos llevó a pensar – como hipótesis de partida– en la posibilidad de que estas autoras instrumentalizasen sus obras para transmitir alguna idea alejada de las dominantes. Y es que el teatro representaría una ocasión perfecta para hacer resonar sus propias voces entre los espectadores, estando siempre seguras, resguardadas, bajo el amparo de la ficción dramática.

Por ello, se ha analizado el desarrollo de las siete piezas con el propósito de demostrar o desmentir esta idea inicial, lo que me

ha permitido determinar que, ciertamente, las comedias de estas autoras están escritas desde una evidente perspectiva femenina, hecho que se refleja de una forma más o menos explícita por medio de la inserción de discursos en pro del mal llamado sexo débil o a través del propio desarrollo de la trama.

El teatro, la comedia nueva, es el instrumento que emplearon estas dramaturgas para, entre versos y trazas, mostrar las injusticias que padecían las mujeres de su época. Esto se refleja tanto en la superioridad que las cuatro escritoras otorgan a las damas de sus comedias, como también en los temas y conflictos que se plantean a través de ellas: la restauración de la dignidad femenina, el apoyo entre mujeres, la libertad a la hora de escoger marido o la igualdad moral entre ambos sexos.

- Esta superioridad femenina de la que hablamos se manifiesta en la racionalidad de todas las protagonistas, en oposición a unos personajes masculinos extremadamente pasionales. Para ello, encontramos que las dramaturgas configuran de dos modos diferentes las principales figuras de sus comedias: por una parte, Ana Caro y María de Zayas idean a unas auténticas “damas varoniles”, fuertes y combativas, que no dudan en enfrentarse activamente a sus problemas; por otra parte, Ángela de Acevedo y Leonor de la Cueva hacen que sus

protagonistas se caractericen por ser damas virtuosas y firmes en sus convicciones, y por convertirse en víctimas de la vehemencia masculina.

- Leonor, Rosaura y Marcia –las protagonistas de *Valor, agravio y mujer*, *El conde Partinuplés* y *La traición en la amistad*, respectivamente– son damas que poseen valores iguales o superiores a los hombres. Las tres gozan de plena libertad, pues no están sujetas a la vigilancia y control de alguna figura de autoridad; por ello, tomarán las riendas de sus vidas, convirtiéndose en los personajes más activos frente a la pasividad de los galanes, quienes se comportarán como meros objetos “amorosos” de ellas. Un mensaje que, por cierto, María de Zayas expresa abiertamente en sus *Novelas*:

¿Por qué, vanos legisladores del mundo, atáis nuestras manos para las venganzas, imposibilitando nuestras fuerzas con vuestras falsas opiniones, pues nos negáis letras y armas? ¿El alma no es la misma que la de los hombres? Pues si ella es la que da valor al cuerpo, ¿quién obliga a los nuestros a tanta cobardía? Yo aseguro que si entendierais que también había en nosotras valor y fortaleza, no os burlarais como os burláis. Y así, por tenernos sujetas desde que nacemos, vais enflaqueciendo nuestras fuerzas con los temores de la honra, y el entendimiento con el recato de la vergüenza, dándonos por espadas ruelas, y por libros almohadillas [2000: 364-365].

Estas damas, además, se nos presentan como ejemplos de mujeres que, gracias a su ingenio, son capaces de resolver sus propios conflictos y están capacitadas para escoger marido por sí mismas, basando su elección en argumentos racionales y no pasionales; de ahí que ninguna se case por amor, sino que sus matrimonios responderán a propósitos que atienden más a su comodidad personal que no a sus sentimientos.

- De las tres comedias, es la de María de Zayas la que adquiere una intencionalidad moral más evidente. La dramaturga demuestra cómo la libertad mal empleada – independientemente de si se es hombre o mujer– siempre conlleva consecuencias negativas. Esto lo consigue a través de Fenisa y Liseo, personajes que únicamente actúan en su propio beneficio, sin atender a la amistad, por una parte, como tampoco, por otra, a las normas del honor y la honra inherentes a la sociedad del momento. Por ello, María de Zayas no duda en castigarlos al final de su comedia. Además, ofrece al público un ejemplo de cooperación entre damas, con lo que muestra de qué forma las mujeres pueden unir sus fuerzas para hacer

frente a sus problemas, resolviéndolos sin la necesidad de figuras masculinas que intercedan por ellas y sin tener que recurrir a la violencia al solucionarlos por medio del ingenio y la razón. Lo que representa una sutil e inteligente defensa de la mujer.

Relacionado con el tema de la amistad femenina, aparece otro aspecto subversivo en *La traición en la amistad*: el homoerotismo que se insinúa entre Belisa y Laura, pues no hay ningún disfraz de por medio que justifique la atracción que existe entre ambas damas.

- En *Dicha y desdicha del juego...*, *El muerto disimulado*, *La margarita del Tajo...* y *La firmeza en el ausencia* encontramos a unas damas extremadamente decorosas frente a la pasión y deshonestidad masculina. Ángela de Acevedo y Leonor de la Cueva conciben a unas protagonistas según los modelos de comportamiento femenino de la época, capaces de vencer todos los conflictos gracias a sus cualidades. A través de ellas, las dramaturgas niegan las tradicionales tachas que eran consideradas congénitas a la mujer –especialmente el carácter mudable–, presentando ejemplos de damas que resultan superiores a los hombres en cuanto a su

honestidad y buen hacer. Y es que, para estas dramaturgas, no debía ser fácil luchar contra unas ideas misóginas tan arraigadas en la sociedad de su época; de ahí que pusieran todo su empeño y su ingenio al servicio de mostrarle al público a unas damas modélicas, alejadas de la imagen negativa asociada a la mujer.

- Las protagonistas de estas comedias son personajes pasivos, que se configuran como víctimas y objetos amorosos de galanes o, incluso, como objetos para padres o hermanos que intentarán utilizarlas para satisfacer su ambición por medio de concertar o impedir sus respectivos matrimonios.

Esto último ocurre en *Dicha y desdicha del juego...* y en *El muerto disimulado*, donde Ángela de Acevedo, tanto a través de la trama, como de las intervenciones de ciertos personajes, inserta una crítica contra los matrimonios interesados. Ambas son comedias en las que se transmite el derecho de las mujeres a escoger libremente a sus maridos, cuyas protagonistas se muestran siempre honestas y firmes en sus sentimientos

En *La margarita del Tajo...*, a pesar de que su historia no es original de la dramaturga, también nos presenta a una

mujer que es víctima de las pasiones irrefrenables de dos hombres. Mientras que *La firmeza en el ausencia* está protagonizada por una dama que representa todo un ejemplo de firmeza en contra de la concepción de la mujer como mudable por naturaleza.

- De estas cuatro comedias, tan solo en *El muerto disimulado* aparecen dos damas que no se configuran de forma tan pasiva como las del resto. Estas son Lisarda y Jacinta, pues serán las únicas que harán uso del ingenio para hacer frente a las dificultades.

Por otra parte, el recurso del disfraz adquiere gran importancia en esta obra, ya que la dramaturga nos presenta tanto un caso de travestismo femenino como otro de masculino, ambos con idéntica función dramática, lo que resulta una novedad en el caso del primero; pues, a diferencia de otras comedias escritas por dramaturgos, la apariencia mujeril del caballero no dará lugar a situaciones cómicas al utilizarse con la misma seriedad que en el caso de las típicas damas disfrazadas de varón. Además, llegamos a la conclusión de que Acevedo bien pudo inspirarse en la trama argumental de *Las manos blancas no ofenden* de Calderón para componer ciertas escenas

de su comedia; aunque, en cuanto al recurso del disfraz femenino, superó al modelo al tratarlo sin una finalidad humorística.

La comicidad en estas obras proviene fundamentalmente de las intervenciones de los criados, especialmente a través del personaje tipificado del gracioso. Y es que por ser figuras de baja condición social y no estar sujetas a las normas del decoro, las dramaturgas ponen en sus bocas aquellas verdades que serían impensables en las de damas o caballeros, e inciden con sus actos en ciertas críticas de índole social, aprovechando el humor que las caracteriza. Por tanto, en este sentido, estas comedias continúan con las convenciones teatrales áureas.

Los criados de estas siete comedias no se configurarían como personajes tracistas. La función dramática que, fundamentalmente, desempeñarán será o la de ser comparsa de su amo, contrapunto de de este o generar conflictos.

- El primer grupo, el de los sirvientes que se limitan a acompañar y aconsejar a sus respectivos señores, está formado por los criados de *La margarita del Tajo...*, *El muerto disimulado* y *Valor, agravio y mujer*. En esta última, Ana Caro rompe con uno de los rasgos típicos de los sirvientes al hacer que el gracioso Ribete sea valiente. Y

es que, si su señora “mudó su ser” al convertirse en apariencia y actos en un varón, el personaje del criado también subvertirá el paradigma dramático sobre el que está construido para mostrarse arrojado. Además, la dramaturga destacará del otro gracioso de la comedia, Tomillo, la característica de la misoginia para, después, castigarlo dramáticamente por su continuo desprecio hacia las mujeres, haciendo que quede solo en el desenlace.

Igualmente, el gracioso Etcétera de *La margarita del Tajo...* también quedará desparejado al final de la comedia, pero por haberse confesado infiel a su pareja, la criada Lucinda.

Y los criados de *El muerto disimulado*, además de cumplir con los rasgos definitorios del personaje, se caracterizarán por insertar pequeñas críticas o protestas de índole social.

- Los criados contrapunto, aquellos que se construyen como contraste cómico a las acciones de sus señores, son los que aparecen en *Dicha y desdicha del juego...* y *La firmeza en el ausencia*. Asimismo, en la comedia de Acevedo, en sus intervenciones se introducen varios comentarios contra los matrimonios concertados por interés; mientras que en obra de Leonor de la Cueva, la

relación entre los sirvientes resulta paradigmática de esta configuración basada en los paralelismos y el contrapunto cómico en las palabras y actos de los criados respecto a sus señores.

- Los criados que generarán conflictos dramáticos son los de *El conde Partinuplés* y *La traición en la amistad*. Estos comparten el hecho de sembrar dudas entre los personajes principales de sus respectivas comedias, así como de proporcionarles información falsa, con lo que provocarán confusiones y malentendidos que reactivarán la trama.

Además, el rasgo que más destacará del gracioso Gaulín de la comedia de Ana Caro es la misoginia, y –como ocurría en los casos anteriores– la poeta hará que, por ella, quede solo al final de la obra. Mientras que los criados de la pieza de María de Zayas se caracterizarán por su carácter contradictorio y por ser el medio con que la dramaturga critica en diversas ocasiones la decadencia moral de la sociedad de su época.

- Los criados también se configuran como los personajes idóneos para introducir comentarios metateatrales con

los que –además de provocar la risa de los espectadores al romper con la ilusión escénica– cumplen con diferentes propósitos, como para dejar patente la genialidad de la dramaturga a la hora de idear la trama –*El muerto disimulado* y *Dicha y desdicha del juego...*–; para insertar una defensa de las “novedosas” y “atrevidas” mujeres poetas –*Valor, agravio y mujer*–, con la finalidad de manifestar el supuesto olvido de la autora al no inventar el personaje de una criada que acompañase al gracioso –*El conde Partinuplés*–; o para hacer referencia a la actitud indecorosa de un personaje –*La traición en la amistad*–.

Una vez apuntadas todas las conclusiones a las que he llegado tras el análisis de las referidas comedias, quisiera terminar con una reflexión, y responder a una pregunta sencilla, pero cuya respuesta ha suscitado alguna que otra controversia entre la crítica: ¿Podemos calificar a estas obras de “feministas”?

Como dijo Lola Luna [1997: 271], mientras no sea redefinido el término “feminismo”, este “se refiere al movimiento moderno de emancipación de la mujer que tiene sus orígenes en la Revolución Francesa y su hito fundamental en el movimiento sufragista de este

siglo”, por tanto, su empleo en este caso es inapropiado por incurrir con ello en un anacronismo.

Entonces, ¿cómo referirnos a ellas? ¿Quizá, como propuso Hormigón [1998: 90], debemos calificar sus mensajes como “ideas al margen de las dominantes”? Sin embargo, esta designación es muy amplia y, si bien la podemos utilizar para referirnos a las ideas que en el siglo XVII abogaban por los derechos de la mujer, también la podemos emplear para cualquier otro concepto que no se ajuste a las convenciones sociales del momento.

Dejando a un lado esta cuestión lingüística, lo que sí queda claro es que estas comedias poseen una perspectiva, si no feminista, sí femenina. Pues, a pesar de que se ajustan a las convenciones de la comedia nueva, y presentan personajes y acciones que se dan en otras obras teatrales de autoría masculina, en ellas se acumulan ciertos matices con un mismo fin: favorecer la imagen de la mujer. Y es que, las cuatro dramaturgas estudiadas, a través de sus obras, tomaron la palabra para negar la debilidad moral de la mujeres, para realzarlas frente a los hombres, para dotarlas de libertad con que poder decidir por sí mismas y, sobre todo, para concebirlas como seres racionales y no pasionales.

Ana Caro, María de Zayas, Ángela de Acevedo y Leonor de la Cueva se atrevieron a ir contracorriente, y a demostrar en ellas mismas lo incierto de lo que escribió Huarte de San Juan [1989: 627]

de que: “las hembras, por razón de la frialdad y humedad de su sexo, no pueden alcanzar ingenio profundo”. Y es que, como sabemos, el tener o no tener “ingenio profundo” no va asociado al sexo, sino al acceso a una buena formación. Y, precisamente, en este sentido, estas cuatro damas fueron unas afortunadas, pues gozaron de una educación privilegiada. Accedieron a la cultura y supieron aprovechar esta circunstancia para, también, formar parte de ella. Eran, en definitiva, el vivo ejemplo del modelo de mujer arrojada e instruida que defendía y reivindicaba María de Zayas en sus *Desengaños amorosos* [1998: 228-229]:

Y así, en empezando a tener discurso las niñas, pónelas a labrar u hacer vainillas, y si las enseñan a leer, es por milagro, que hay padre que tiene por caso de menos valer que sepan leer y escribir sus hijas, dando por causa que de saberlo son malas, como si no hubiera muchas más que no lo saben y lo son, y ésta es natural envidia y temor que tienen de que los han de pasar en todo. Bueno fuera que si una mujer ciñera espada, sufriera que la agraviara hombre en ninguna ocasión; harta gracia fuera que si una mujer profesara las letras, no se opusiera con los hombres tanto a las dudas como a los puestos; según esto, temor es el abatirlas y obligarlas que ejerzan de caseras.

7.1.- EDICIONES DE LAS COMEDIAS

ACEVEDO, Ángela de:

El muerto disimulado

- * ____ [S. XVIII?] [s.l., s.n., s.a.] *Comedia famosa el muerto disimulado. Por Doña Angela de Azevedo*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, Sig. T/19049. London: British Library, Sig. 11728.a.28
- * ____ [1997] *El muerto disimulado en Women's Acts. Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, Teresa Scott Soufas (ed.), Lexington, University Press of Kentucky: 91-132.
- * ____ [1999] *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén/ El muerto disimulado*, Fernando Doménech Rico (ed.), Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen

- * ____ [S. XVIII?] [s.l., s.n., s.a.] *Comedia famosa dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen. Por Doña Angela de Azevedo*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, Sigs. T/21435, T/32920. Valencia: Universidad de Valencia, Sig. BH T/0102(03). Toledo: Biblioteca de Castilla-La Mancha, Sig. A-G\p4\s. London: British Library, Sig. 11728.a.27.

- * ____ [1997] *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen* en *Women's Acts. Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, Teresa Scott Soufas (ed.), Lexington, University Press of Kentucky: 4-44.

La margarita del tajo que dio nombre a Santarén

- * ____ [S. XVIII?] [s.l., s.n., s.a.] *Comedia famosa. La margarita del Tajo, que dio nombre a Santaren. Por Doña Angela de Azevedo*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, Sig. T/33142.
- * ____ [1997] *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* en *Women's Acts. Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, Teresa Scott Soufas (ed.), Lexington, University Press of Kentucky: 45-90.
- * ____ [1999] *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén/ El muerto disimulado*, Fernando Doménech Rico (ed.), Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

CARO, Ana:

Valor, agravio y mujer

- * ____ [s. XVII] *Balor, agrabio y muger. Comedia famosa por D. Ana Caro de Mallén*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, (manuscrito), Sig. MSS/16620.
- * ____ [s.l.] [s.n.] [s.a.] [entre 1651 y 1700, fecha deducida por la tipografía], *Valor, agravio y mujer*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, Sig. T/14974(2)

- * ____ [s. XVIII?] *Valor, agravio y muger. Comedia famosa*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, (manuscrito), Sig. MSS/17377.
- * ____ [s.l.] [s.a.] [entre 1700 y 1720, fecha deducida por datos biográficos del editor], *Valor, agravio y muger*, En Sevilla: por Francisco de Leefdael. Madrid: Biblioteca Nacional de España, Sigs. T/25586(4); T/14798/24; T/19625; R/25586 (4). London: British Library, Sigs. 11728.i.7.(16.), 11725.ee.8.(2.), 11728.b.93. New York: New York Public Library, Sigs. NPL pv 538 nº11, NPL pv 792.
- * ____ [1903] *Valor, agravio y mujer*, en *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, Manuel Serrano y Sanz (ed.), vol. I, Madrid, Sucesores de Rivadeneira: 179-912.
- * ____ [1993] *Valor, agravio y mujer*, Lola Luna (ed.), Madrid: Castalia.
- * ____ [1997] *Valor, agravio y mujer* en *Women's Acts. Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, Teresa Scott Soufas (ed.), Lexington, University Press of Kentucky: 163-194.
- * ____ [1998] *Las comedias de Ana Caro, "Valor, agravio y mujer" y "El conde Partinuplés"*, María José Berlanga Delgado (ed.), New York: Peter Lang.
- * ____ [2008] *Valor, agravio y mujer*, Barcelona: Linkgua.
- * ____ [2009] *Valor, agravio y mujer*, Bárbara López-Mayhew (ed.), Newark, Delaware: European Masterpieces.

El conde Partinuplés

- * ____ [1653] *El conde Partinuplés en Laurel de comedias: quarta parte de diferentes autores*, Madrid. Imprenta Real, a costa de Diego Balbuena: 153-169. Consulta en línea: <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/singleViewer.do?dvs=1337958894308~795&locale=es_ES&VIEWER_URL=/view/action/singleViewer.do?&DELIVERY_RULE_ID=10&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true> (mayo de 2012)
- * ____ [s. XVIII?] *Comedia famosa. El conde Partinuplés de Doña Ana Caro*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, (manuscrito), Sig. MSS/17189,
- * ____ [s. XVIII?] *La gran comedia de El conde Partinuplés de Doña Ana Caro, natural del reino de Andalucía*, Madrid: Biblioteca Nacional de España (manuscrito), Sig. MSS/16775.
- * ____ [1859] *Comedia caballeresca titulada El conde Partinuplés de doña Ana Caro en Dramáticos posteriores a Lope de Vega*. Vol. II, Mesonero Romanos (ed.), Madrid: Ribadeneira: 125-138
- * ____ [1993] *El conde Partinuplés*, Lola Luna (ed.), Kassel: Edition Reichenberger.
- * ____ [1997] *El conde Partinuplés en Women's Acts. Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, Teresa Scott Soufas (ed.), Lexington, University Press of Kentucky: 137-162.
- * ____ [1998] *Las comedias de Ana Caro, "Valor, agravio y mujer" y "El conde Partinuplés"*, María José Berlanga Delgado (ed.), New York: Peter Lang.

CUEVA Y SILVA, Leonor de la***La firmeza en el ausencia***

- * ____ [S. XVII] *La firmeça en el ausencia comedia compuesta por Doña Leonor de la cueba y silba*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, (manuscrito autógrafo) Sig. MSS/17234. Consulta en línea:
<http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/singleViewer.do?dvs=1337958156478~497&locale=es_ES&VIEWER_URL=/view/action/singleViewer.do?&DELIVERY_RULE_ID=10&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true> (mayo de 2012)
- * ____ [1903] *La firmeza en el ausencia*, en *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, Manuel Serrano y Sanz (ed.), vol. I, Madrid, Sucesores de Rivadeneira: 302-328.
- * ____ [1994] *La firmeza en el ausencia*, en *Teatro de mujeres del Barroco*, Felicidad González Santamera y Fernando Doménech (eds.), Madrid, Asociación de Directores de Escena de España: 231-336.
- * ____ [1997] *La firmeza en la ausencia* en *Women's Acts. Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, Teresa Scott Soufas (ed.), Lexington, University Press of Kentucky: 198-224.

ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de***La traición en la amistad***

- * ____ [s. XVII] *Comedia ffamosa de la traición en la amistad*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, (manuscrito

autógrafo), Sig. RES/ 173. Consulta en línea: <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/singleViewer.do?dvs=1337958617922~361&locale=es_ES&VIEWER_URL=/view/action/singleViewer.do?&DELIVERY_RULE_ID=10&frameld=1&usePid1=true&usePid2=true> (mayo de 2012)

- * ____ [1905] *La traición en la amistad*, en *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, Manuel Serrano y Sanz (ed.), vol. II, Madrid, Sucesores de Rivadeneira: 583-620.
- * ____ [1983] *La traición en la amistad*, Alessandra Melloni (ed.), Verona: Università degli studi di Verona, Facoltà di Economia e Commercio, Istituto di lingue e letterature straniere.
- * ____ [1994] *La traición en la amistad*, en *Teatro de mujeres del Barroco*, Felicidad González Santamera y Fernando Doménech (eds.), Madrid, Asociación de Directores de Escena de España: 33-172.
- * ____ [1997] *La traición en la amistad* en *Women's Acts. Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, Teresa Scott Soufas (ed.), Lexington, University Press of Kentucky: 277-308.
- * ____ [1999] *La traición en la amistad: Friendship Betrayed*, Valerie Hegstrom (ed.), Catherine Larson (trans.), Cranbury, New Jersey, Associated university Presses (Edición bilingüe).
- * ____ [2003] *La traición en la amistad*, Bárbara López-Mayhew (ed.), Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.
- * ____ [2004] *La traición en la amistad*, Barcelona: Linkgua.

* _____ [2006, 2007 (2ª ed.)], *La traición en la amistad*, Michael J. McGrath (ed.), Newark, Delaware: Cervantes, European Masterpieces.

7.2.- FUENTES PRIMARIAS

- *ALCIATO [1993, 2ª ed.] *Emblemas*, Santiago Sebastián (ed.), Madrid: Akal.
- *ARISTÓTELES [1985] *Ética Nicomáquea / Ética eudemia*, Julio Pallí Bonet (ed.), Madrid: Gredos.
- *CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro [1987] *La dama duende*, Ángel Valbuena Briones (ed.), Madrid: Cátedra.
- * ____ [1995] *Las manos blancas no ofenden*, Ángel Martín Blasco (ed.), Kassel: Reichenberger.
- * ____ [1966, 5ª ed.] *Obras completas de don Pedro Calderón de la Barca*, Ángel Valbuena Briones (ed.), vols. I-III, Madrid: Aguilar.
- * ____ [2000 (2ª ed.)] *La vida es sueño*, José María Ruano de la Haza (ed.), Madrid: Castalia.
- * ____ y Antonio DE SOLÍS Y RIVADENEYRA [1996] *Mañanas de abril y mayo/ El amor al uso*, Ignacio Arellano y Frédéric Serralta (eds.), *Anejos de Criticón*, 5, Toulouse-Pamplona: Presses Universitaires du Mirail-Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra.
- *CARO, Rodrigo [1915], *Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, Santiago Montoto (ed.), Sevilla: Real Academia Sevillana de Buenas Letras.
- *CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, [1957] *La garduña de Sevilla*, Federico Ruiz Morcuende (ed.), Madrid: Espasa-Calpe.
- *CASTRO, Guillén de [1991] *El curioso impertinente*, Christiane Faliu-Lacourt y María Luisa Lobato (eds.), Kassel, Reichenberger.

- *CERDA, Juan de la [1599] *Libro intitulado vida política de todos los estados de mugeres: en el qual se dan muy provechosos y Christianos documentos y auisos, para criarse y conservarse debidamente a las mugeres en sus estados...*, Alcalá de Henares, casa de Juan Gracián, 326 r.
- *CERVANTES, Miguel de [1967, 2ª ed.] *Don Quijote de la Mancha*, Martín de Riquer (ed.), Barcelona: Planeta.
- * ____ [1984] *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos: nunca representados*, Madrid: RAE.
- * ____ [1998] *La entretenida/ Pedro de Urdemalas*, Florencio Sevilla Arroyo y Antonio rey Hazas (eds.), Madrid: Alianza.
- * ____ [2002, 21ª ed.] *Novelas ejemplares*, Harry Sieber (ed.), vol. I-II, Madrid: Cátedra.
- *COINCI, Gautier de [1989] *Milagros de Nuestra Señora*, Introducción, selección, traducción y notas por Jesús Montoya Martínez, Barcelona: PPU.
- *CRUZ, sor Juana Inés de la [2001] *Poesía Lírica*, José Carlos González Boixo, Madrid: Cátedra.
- *DE SILVA Y CASTRO, Félix Machado [2010] *Tercera parte de Guzmán de Alfarache*, en Rosa Navarro Durán (ed.) *Novela picaresca*, V. Madrid, Biblioteca Castro: 159-541.
- *DON JUAN MANUEL (1335) [2000] *El conde Lucanor*, José Manuel Blecua (ed.), Madrid: Castalia.
- *ENRÍQUEZ DE GUZMÁN, Feliciano [1997] *Segunda parte de la Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* en Teresa Scott Soufas (ed.), *Women's Acts. Plays by Women Dramatists of Spain Golden Age*, The University Press of Kentucky.

- *ERAUSO, Catalina de [2002] *Historia de la monja alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma*, Ángel Esteban (ed.), Madrid: Cátedra.
- *GANDERSHEIM, Rosvita de [2005] *Obras completas*, introducción, traducción y notas de Juan Martos y Rosario Moreno Soldevila, Huelva: Servicio de publicaciones de la Universidad de Huelva.
- *GARCÍA, Carlos [1622] *La oposición y conjunción de los dos grandes luminares de la Tierra. Obra apacible y curiosa, en la cual se trata de la dichosa alianza de Francia y España, con la antipatía de españoles y franceses. Compuesta en castellano por el Doctor Carlos García y traducida en francés por R. D. B. s. d. l. c.*, Cambray, Imprenta de Iván de la Ribera.
- *HUARTE DE SAN JUAN, Juan [1989] *Examen de ingenios*, Guillermo Serés (ed.), Madrid: Cátedra.
- **Libro del conde Partinuplés* [1995] en *Historias caballerescas del siglo XVI*, Nieves Baranda (ed.), Madrid, Turner, (Biblioteca Castro): 315-415.
- *MEDRANO, Sebastián Francisco de [1631] “Lealtad, amor y amistad”, *Favores de las musas hechos a Don Sebastián Francisco de Medrano. En varias rimas y comedias que compuso en la más célebre academia de Madrid, donde fue presidente meretísimo. Recopilados por Don Alonso Castillo Solórzano, íntimo amigo del autor*, Milán: Juan Baptista Malatesta: a costa de Carlo Ferranti.
- *MATOS FRAGOSO, Juan de [1673] *La corsaria catalana en Parte treinta y nueve de comedias nuevas de los mejores ingenios de España*, En Madrid, por Joseph Fernández de Buendía, a costa de Domingo de Palacio y Villegas: 237-275. Ejemplar

conservado en BNE, sig. R/22692, consulta en línea de ed. facsímil:

<<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12937172005968212976402/038595.pdf?incr=1>> (mayo de 2012)

- *MORETO, Agustín de [1999] *El desdén con el desdén*, John E. Varey (ed.), Barcelona: Crítica.
- *ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego, [1796] *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble ciudad de Sevilla, Metrópoli de la Andalucía que contiene sus más principales memorias desde el año 1246 [...] hasta el de 1671[...]*, Antonio María Espinosa y Carzel (ed.), vol. IV, Madrid: La Imprenta Real.
- *PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan [1999] “Índice de los ingenios de Madrid” en *Para todos*, recogido en *Juan Pérez de Montalbán. Obra no dramática*, José Enrique Laplana Gil (ed.), Madrid: Biblioteca Castro.
- *QUEVEDO, Francisco de [1993] *Prosa festiva completa*, Celsa Carmen García-Valdés (ed.), Madrid: Cátedra.
- *RIVADENEYRA, Pedro de [1651], *Flos sanctorum o libro de las vida de los santos... Segunda y tercera parte*, Madrid, Francisco García Arroyo.
- *ROJAS, Fernando de [1991] *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, Peter E. Russell (ed.), Madrid: Castalia.
- *ROJAS ZORRILLA, Fernando de [1952] *Comedias escogidas de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, ordenadas en colección por Don Ramón de Mesoneros Romanos, Madrid: Atlas.
- * _____ [2005] *Donde hay agravios no hay celos/ Abrir el ojo*, Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres (eds.), Madrid: Castalia.

- *TIRSO DE MOLINA [1946] *Amar por señas*, Tirso de Molina (Fray Gabriel Téllez) *Obras dramáticas completas. Tomo I*, Blanca de los Ríos (ed.), Madrid, Aguilar: 1769-1815.
- * ____ [1946] *Cómo han de ser los amigos*, en *Obras dramáticas completas*, Blanca de los Ríos (ed), t. I, Madrid, Aguilar: 127-172.
- * ____ [1958] *El amor y la amistad*, en *Obras dramáticas completas*, Blanca de los Ríos (ed), t. III, Madrid, Aguilar: 505-547.
- * ____ [1982] *La huerta de Juan Fernández*, Berta Pallares (ed.), Madrid, Castalia.
- * ____ [1990] *Don Gil de las calzas verdes*, Alonso Zamora Vicente (ed.), Madrid, Castalia.
- * ____ [1996] *Cigarrales de Toledo*, Luis Vázquez Fernández (ed.), Madrid, Castalia.
- * ____ [2003] *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, Lola Josa (ed.), Introducción de Rosa Navarro Durán, Barcelona: Hermes.
- *TORRES NAHARRO, Bartolomé de [2013] *Teatro completo*, Julio Vélez-Sainz (ed.), Madrid: Cátedra.
- *VALDÉS, Juan de [1998, 6ª ed.] *Diálogo de la lengua*, Cristina Barbolani (ed.), Madrid: Cátedra.
- *VEGA Y CARPIO, Félix Lope de [1987, 5ª ed.] *La amistad pagada*, en *Obras escogidas de Lope Félix de Vega Carpio*, Federico Sainz de Robles (ed.), vol. III, Madrid, Aguilar: 597-628.
- * ____ [1987, 5ª ed.] *La prueba de los amigos*, en *Obras escogidas de Lope Félix de Vega Carpio*, Federico Sainz de Robles (ed.), vol. I, Madrid, Aguilar: 1416-1452.

- * ____ [1989] *La dama boba/ La moza de cántaro*, Rosa Navarro Durán (ed.), Barcelona: Planeta.
- * ____ [2001] *La dama boba/ El perro del hortelano*, Rosa Navarro Durán (ed.), Barcelona: Hermes.
- * ____ [2006] *Arte nuevo de hacer comedias*, Enrique García Santo-Tomás (ed.), Madrid: Cátedra.
- * ____ [2007] *Laurel de Apolo*, Antonio Carreño (ed.), Madrid: Cátedra.
- *VÉLEZ DE GUEVARA, Luis [1999] *El diablo cojuelo*, Ramón Valdés (ed.), Estudio preliminar de Blanca Perrián, Barcelona: Crítica.
- *VORÁGINE, Santiago de la [1982] *La leyenda dorada, 2*, traducción del latín de Fray José Manuel Macías, Madrid: Alianza Editorial.
- *ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de [1998, 3ªed.] *Desengaños amorosos*, Alicia Yllera (ed.), Madrid: Cátedra.
- * ____ [2000] *Novelas amorosas y ejemplares*, Julián Olivares (ed.), Madrid: Cátedra.

7.3.- FUENTES SECUNDARIAS

*ALCALÁ GALÁN, Mercedes [2001] “La cárcel del cuerpo: *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro y *Los enredos de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz”, *El humor y la risa*, Asun Bernárdez Rodal (ed.), Madrid, Fundación Autor, 75-93.

*ALCALDE, Pilar [2002] “La hermandad entre mujeres como espacio para la autoridad textual en el teatro de María de Zayas y Ana Caro”, *Revista de estudios hispánicos. Publicación bianual de investigaciones literarias, lingüísticas y culturales del mundo hispánico*, nº 1 y 2, Seminario de Estudios Hispánicos Federico Onís, Universidad de Puerto Rico: 233-243.

_____ [2004] “Autoría y autoridad en Ana Caro: la mujer dramaturga y su personaje en *Valor, agravio y mujer*”, *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, vol. 19, nº2: 177-187.

*ARELLANO, Ignacio [1986] “La comicidad escénica en Calderón”, *Bulletin hispanique*, vol. 88, nº 1-2: 47-92.

_____ [1994] “La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada”, *Criticón*, nº 60: 103-128.

* _____ [1999] *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos.

* _____ [2002, 2ª ed.] *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid: Cátedra.

*ARES MONTES, José [1991] “Portugal en el teatro español del siglo XVII”, *Revista de Filología Románica*, Universidad Complutense de Madrid, nº8: 11-29.

ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, Concha [2000] “La aportación de la mujer al imaginario femenino del siglo XVII” *Autoras y actrices*

en la historia del teatro español, Luciano García Lorenzo (ed.), Murcia, Universidad, Servicio de Publicaciones :13-46

* ____ [2005] “Retratos y cartas en la escena”, *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro, Actas del II Curso sobre teoría y práctica del teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua, celebrado en Granada (10-13 noviembre, 2004)*, Roberto Castilla Pérez y Miguel González Denigra (eds.), Granada, Universidad de Granada: 57-71.

*ARJONA, José Homero [1937] “El disfraz varonil en Lope de Vega”, *Bulletin Hispanique*, vol. 39, nº 2: 120-245.

*ARMAS, Frederick A. de [1976] *The Invisible Mistress. Aspects of Feminism and Fantasy in the Golden Age*, Charlottesville, Virginia, Biblioteca Siglo de Oro.

* ____ [1999] “Mirrors and Matriline: (In)visibilities in Ana Caro’s *El conde Partinuplés*”, *Engendering the Early Modern Stage, Women Playwrights in the Spanish Empire*, Valerie Hegstrom and Amy R. Williamsen (eds.), New Orleans, University Press of the South: 75-92.

* ____ [2003] “Dreams, Voices, Signatures: Deciphering Woman’s Desire in Angela de Azevedo’s *Dicha y desdicha del juego*”, *Women in the Discourse of Early Modern Spain*, Joan F. Cammarata (ed.), Gainesville: University Press of Florida: 146-159.

*ARRÓNIZ, Othón [1969] *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid: Gredos.

ASZYK, Urszula [1992] “Las mujeres dramaturgas en España: En busca de la identidad”, *Estudios sobre escritoras hispánicas*

en honor de Georgina, Sabat-Rivers, Lou Charnon-Deutsch (ed.). Madrid, Castalia: 45-61.

*[Aut.] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1726-1739) *Diccionario de la lengua castellana*, Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro. Consulta en línea:< <http://www.rae.es>>

*BAEZA DE LA FUENTE, Macarena [2001] “Dramaturgia femenina en el Barroco español: María de Zayas” . *Apuntes: Teatro* 119-120.2: 192-198.

*BARANDA, Nieves (ed.) [2004a] “Introducción a Escritoras «de oficio»”, *La vida escrita por las mujeres, IV. Por mi alma os digo*, Anna Caballé (dir.), Barcelona, Lumen: 377-392.

_____ [2004b] “Las dramaturgas del siglo XVII” *Paraninfos segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Ignacio Arellano (coord.), Barcelona, Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra-Anthropos: 21-28.

_____ [2005] “Reflexiones en torno a una metodología para el estudio de las mujeres escritoras en justas del Siglo de Oro”, *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO). Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002*, María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), vol. I, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert: 307-316.

*BARBEITO CARNEIRO, M^a ISABEL [1986], *Escritoras madrileñas del Siglo XVII. Estudio bibliográfico-crítico*, vol. I y II, Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.

_____ [1992] *Mujeres del Madrid Barroco. Voces testimoniales*, Madrid: Horas y Horas.

- ____ [1997] “¿Por qué escribieron las mujeres en el Siglo de Oro?”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 19, Madrid, Servicio de Publicaciones UCM: 183-193.
- * ____ [2003a] “Mujeres peninsulares entre Portugal y España” en *Península: revista de estudios ibéricos*, nº0: 209-224.
- * ____ [2003b] “Recreación dramática de tres santas portuguesas” en *Via Spiritus*, nº 10: 183-212.
- * ____ [2007] *Mujeres y literatura del Siglo de Oro. Espacios profanos y conventuales*, Madrid: SAFEKAT
- BAYLISS, Robert [2007] “The Best Man in the Play: Female Agency in a Gender-Inclusive *Comedia*”, *Bulletin of the Comediantes*, vol. 59, nº 2: 303-323.
- ____ [2008] “Feminism and María de Zayas’s Exemplary Comedy, *La traición en la amistad*”, *Hispanic Review*, vol. 76, nº1: 1-17.
- BATES, Stephanie y A. Robert LAUER [2010] “«Performativity» del género de Leonor/Leonardo y la creación de «Gender Trouble» en *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro”, *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, nº1: 31-55. En línea:<http://www.anagnorisis.es/pdfs/Stephanie_Bates_y_Lauer.pdf>
- *BERMEJO LARREA, Esperanza (traducción, introducción y notas) [2011] *Partonopeo de Blois. Novela francesa anónima del siglo XII*, Universidad de Murcia: Servicio de publicaciones.
- *BIRRIEL SALCEDO, Margarita M^a [1998] “Mujeres y género en la España del Siglo de Oro”, *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica. Actas del II coloquio del Aula-Biblioteca “Mira de Amescua” celebrado en Granada-Úbeda del 7 al 9 de marzo de 1997 y*

cuatro estudios clásicos sobre el tema, Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez (eds.), Granada, Universidad de Granada: 37-55.

*BLECUA, José Manuel (ed.) [1984] *Poesía de la Edad de Oro II. Barroco*, Madrid: Castalia.

*BOADAS CABARROCAS, Sònia [2010] “Un manuscrito inédito de *Suspiros de Francia* de Saavedra Fajardo”, *Mugetana*, nº 122: 9-36.

*BOLAÑOS DONOSO, Piedad [2007], “Doña Feliciana Enríquez de Guzmán y sus fuentes literarias: examen de la biblioteca de don Francisco de León Garavito” *Revista de palabras*, 1, 2007, pp. 1-28. Publicación en línea:

<<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum01Rep/Bolanos.pdf>> (septiembre de 2010)

* ____ [2012] *Doña Feliciana Enríquez de Guzmán. Crónica de un fracaso vital (1569-1644)*, Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

* ____ y Mercedes DE LOS REYES PEÑA [1989] “Presencia de los españoles en el patio de comedias de las Arcas de Lisboa (1640-1697)”, *Diálogos hispánicos de Amsterdam. El teatro español a finas del Siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez (eds.), vol. III, Amsterdam-Atlanta, GA, Rodopi: 863-901.

BOSSE, Monika [1999] “El *Sarao* de María de Zayas y Sotomayor: Una razón (femenina) de contar el amor”, *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*, Monika Bosse,

Barbara Potthast, Andrés Stoll (eds.), vol. I, Kassel, Reichenberger: 239-300.

BOYER, H. Patsy [1983] "La visión artística de María de Zayas". *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy*, Ángel González, Tamara Holzapfel y Alfred Rodríguez (eds.), Albuquerque, New Mexico-Madrid, University of New Mexico, Departamento of Modern and Classical Languages-Cátedra: 253-263.

*BRAVO VILLASANTE, Carmen [1976] *La mujer vestida de hombre en el teatro español: siglos XVI y XVII*, Madrid: SGEL.

*BROWN, Kenneth, [1987] "Text i context del *Vexamen* d'acadèmia de Francesc Fontanella", *Llengua i Literatura*, 2: 173-252.

* ____ [1993] "María de Zayas y Sotomayor: Escribiendo poesía en Barcelona en época de guerra (1643)", *Dicenda, cuadernos de Filología Hispánica*, nº 11, Madrid, Universidad Complutense de Madrid: 355-360.

BROWNLEE, Marina S. [2000] *The Cultural Labyrinth of María de Zayas*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

* ____ [2001] "Genealogías impugnadas en María de Zayas", *Silva Studia philologica in honores Isaías Lerner*, Isabel Lozano Renieblas y Juan Carlos Mercado (coord.) Madrid, Castalia: 99-110.

*BUCHANAN, Milton A. [1906] "Partinuplés de Bles. An Episode in Tirso's *Amar por señas*. Lope's *La viuda valenciana*", *Modern Language Notes*, nº21: 3-8.

CABALLÉ, Anna (dir.) [2004] *Por mi alma os digo. La vida escrita por las mujeres , IV, Barcelona: Lumen.*

- CAMPBELL, Gwyn E. [1998] "(En)gendering Fenisa in María de Zayas's *La traición en la amistad*", *Romance Languages Annual*, 10: 482-487. Consulta en línea: <<http://tell.fll.purdue.edu/RLAArchive/1998/spanishhtml/Campbell,%20Gwyn.htm>> (agosto de 2007).
- *CANAVAGGIO, Jean [2000] "Los disfrazados de mujer en la comedia", *Un mundo abreviado: aproximaciones al teatro áureo*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2000: 201-213.
- *CANET, José Luis [2008] "La evolución de las criadas desde la comedia humanística hasta el teatro profesional", *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, Luciano García Lorenzo (ed.), Madrid, Fundamentos: 15-34.
- *CARDAILLAC-HERMOSILLA, Yvette [1999] "La magia en las novelas de María de Zayas" *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*, Monika Bosse, Barbara Potthast, Andrés Stoll (eds.), vol. I, Kassel, Reichenberger: 351-383.
- *CARRASCO URGOITI, M^a Soledad, [1965] "Notas sobre el vejamen de academia en la segunda mitad del siglo XVII", *Revista hispánica moderna*, 31, 1/4: 97-111.
- CARRIÓN, María A. [1999] "Portrait of a Lady: Marriage, Postponement, and Representation in Ana Caro's *El conde Partinuplés*", *Modern Language Notes*, vol. 114, nº 2: 241-268.
- CASA, Frank P. [1983] "Conflicto y jerarquía de valores en el teatro del Siglo de Oro", *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy*, Ángel González, Tamara Holzapfel y Alfred Rodríguez (eds.), Albuquerque, New Mexico-Madrid, University of New Mexico, Departamento of Modern and Classical Languages-Cátedra: 15-24.

- * _____, Luciano GARCÍA LORENZO y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, (dir.) [2002] *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia.
- *CASTRO DE MOUX, María E. [1998] “La leyenda del conde Partinuplés: magia y escepticismo en Tirso de Molina y Ana Caro”, *Romance Language Annual*, vol. X, nº2: 503-511.
- CECILLA, M^a Ángeles [1998] “Dramaturgas del Siglo de Oro”, *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica. Actas del II coloquio del Aula-Biblioteca “Mira de Amescua” celebrado en Granada-Úbeda del 7 al 9 de marzo de 1997 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez (eds.), Granada, Universidad de Granada: 185-195.
- *CLOSE, Anthony J. [2004] “Lo cómico y la censura en el Siglo de Oro” *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO). Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002*, María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), vol. I, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert: 27-38
- *CORTEZ, Beatriz [1998] “El travestismo de Rosaura en *La vida es sueño* y de *Leonor* en *Valor, agravio y mujer*”, *Bulletin of the Comediantes*, vol. 50, nº 2: 371-385.
- *COTARELO Y MORI, Emilio [1904], *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- * _____ [1918] “Álvaro Cubillo de Aragón”, *Boletín de la Real Academia Española*, V: 3-23, 241-80.

- *COTONER, Luisa y Carmen RIERA [1997] “Zayas o la ficción al servicio de la educación femenina”, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) IV. La literatura escrita por mujer (De la Edad Media al siglo XVIII)*, Iris M. Zavala (Coord.), Barcelona: Anthropos.
- *[Cov.] COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de [1995, 2ªed.] *Tesoro de la lengua castellana o española*, Felipe C. R. Maldonado (ed.), Madrid: Castalia.
- DAVIS, Charles [1991] “The Audible Stage: Noises and Voices Off in Golden Age Drama”, *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honor of John Varey by his Colleagues and Pupils*, Charles Davis and Alan Deyermond (eds.), London, Westfield College: 63-72.
- *DELGADO BERLANGA, María José [1998], *Las comedias de Ana Caro, “Valor agravio y mujer” y “El conde Partinuplés”*, New York: Peter Lang.
- * ____ [2000] “Lesbiografías: Exposición y expansión del deseo femenino en *La traición en la amistad* de María de Zayas y Sotomayor”, *Lesbianism and Homosexuality in Early Modern Spain*, Alain Saint-Saens and María José Delgado (eds.), New Orleans, University Press of the South: 379-394.
- *DEMATTÈ, Claudia [2004] “El teatro caballeresco del siglo XVII. Hacia una clasificación de las dinámicas transtextuales”, *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, New York, 16-21 de julio de 2001*, Isaias Lerner, Robert Nival, Alejandro Alonso (eds.), Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, vol. II: 181-186.
- **Diccionario histórico de las calles de Sevilla*, [1993], 3 vols., Sevilla: Consejería de obras públicas y transportes.

DÍEZ BORQUE, José María [1979] "El feminismo de Doña María de Zayas" en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII: Actas del IIº Coloquio del Grupo de Estudios sobre Teatro Español*, Toulouse-Le Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail: 63-83.

* ____ [2002] *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, Madrid: Ediciones del Laberinto.

*DOMÉNECH RICO, Fernando [1998] "Feliciano Enríquez de Guzmán: una clasicista barroca", *Actas del Seminario La presencia de la mujer en el teatro barroco. Almagro 23 y 24 de julio de 1997*, Mercedes de los Reyes (ed.), Sevilla, Junta de Andalucía-Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro: 99-124.

* ____ [1999] "Introducción" a *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén/ El muerto disimulado*, Fernando Doménech Rico (ed.), Madrid, Asociación de Directores de Escena de España: 5-28.

* ____ [2003] "El teatro escrito por mujeres", *Historia del teatro español I: de la Edad Media a los Siglos de Oro*, Javier Huerta Calvo (dir.), Madrid, Gredos: 1243-1259.

* ____ y Felicidad GONZÁLEZ SANTAMERA [1994], "María de Zayas", introducción a *La traición en la amistad*, 33-40; "Leonor de la Cueva y Silva", introducción a *La firmeza en el ausencia*, 221-229, en *Teatro de mujeres del Barroco*, Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

*DOUGHERTY, Deborah [1997] "Out of the Mouths of "Babes": Gender Ventriloquism and the Canon in two dramas by Ana Caro Mallén", *Monographic Review*, nº13: 87-97.

- * ____ [2000] “La autocreación en la obra de Ana Caro Mallén y Feliciano Enríquez Guzmán, dramaturgos del Siglo de Oro”, *Fronteras finiseculares en la literatura del mundo hispánico (XVI Simposio Internacional de Literatura)*, Vicente Granados Palomares (Coord.), Madrid, UNED: 109-114.
- *[DRAE] Real Academia Española [2001, 22ª ed.] *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Espasa-Calpe.
- DURRUTY, Inés [1964] “España”, *El hombre en la literatura de la mujer*, Else Hoppe (ed.), Madrid, Gredos: 63-95.
- ELLIS, Jonathan [2009] “Cervantine Curiosity and Impertinence in Leonor de la Cueva’s *La firmeza en la ausencia*”, *Romance Notes*, vol. 49, nº1: 35-42.
- *ELMAN, Linda L., [1999] “Between a Rock and Hard Place: Armesinda Sets Her Own Parameters in *La firmeza en la ausencia* by Leonor de la Cueva y Silva”, *Engendering the Early Modern Stage: Women Playwrights in the Spanish Empire*, Hegstrom, Valerie y Williamsen, Amy R. (eds.), New Orleans, University Press of the South: 165-187.
- ERRÁZURIZ, Helena [1976] “La mujer en tiempos de Fray Luis de León”, *Cuadernos americanos*, vol. CCV, nº2: 151-160.
- *ESCABIAS, Juana [2012] “Ana María Caro Mallén de Torres: una esclava en los corrales de comedias del Siglo XVII”, *Epos*, nº 28, Facultad de Filología de la UNED: 177-193.
- * ____ [2013] *Dramaturgas del Siglo de Oro. Guía básica*, Madrid: Huerga y Fierro.
- FELTEN, Hans [1988] “La mujer disfrazada: un tópico literario y su función. Tres ejemplos de Calderón, María de Zayas y Lope de Vega”, *Hacia Calderón. Octavo Coloquio Anglogermano*,

Bochum 1987, Manfred Tietz (dir.), Stuttgart, Franz Steiner Verlag: 77-82.

*FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE, Luis [1871] *D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Madrid: M. Rivadeneyra.

FERNÁNDEZ NAVARRETE, Eustaquio [1871] "Bosquejo histórico sobre la novela española", *Novelistas posteriores a Cervantes*, vol. II, BAE, nº 33, Madrid: M. Rivadeneyra, 1851-1854.

*FERRER VALLS, Teresa [1995] "La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII", *Mujeres: escrituras y lenguajes (en la cultura Latinoamericana y Española)*, Valencia, Universidad de Valencia: 91-108. Consulta en línea: <<http://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/dramaturgas.PDF>> (julio de 2007)

* _____ [1998] "Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral", *Actas del Seminario La presencia de la mujer en el teatro barroco español. Almagro 23 y 24 de julio de 1997*, Mercedes de los Reyes Peña (ed.), Junta de Andalucía-Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro: 11-32.

* _____ [2005] "«Locuras y sinrazones son las verdades»: La figura del gracioso en las obras dramáticas escritas por mujeres", *La construcción de un personaje: el gracioso*, Luciano García Lorenzo (ed.), Madrid, Editorial Fundamentos: 295-316.

* _____ [2006] "Decir entre versos: Ángela de Acevedo y la escritura femenina en el Siglo de Oro" *Ecos Silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XVII al XVIII*, S. Gil-Albarellos y M. Rodríguez Pequeños (eds.), Segovia, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la lengua: 213-41. En línea:

<<http://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/Decir-entre-versos.pdf>> (abril de 2014)

* ____ [2007] "Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro", *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Cuadernos de Teatro Clásico 13-14, Mercedes de los Reyes Peña (dir.), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico: 63-84.

* ____ (dir.) [2008] *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*. Edición digital, Kassel: Reichenberger.

*FIGANIÈRE, Federico Francisco de la [1859] *Memoria das rainhas de Portugal*, Lisboa: Typographia Universal.

FOA, Sandra M. [1978] "María de Zayas: visión conflictiva y renuncia del mundo", *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, nº 331: 128-135.

____ [1979] *Feminismo y forma narrativa. Estudio del tema y las técnicas de María de Zayas y Sotomayor*, Valencia: Albatros.

*FOLEY, Luisa [1977], *Valor, agravio y mujer, by Doña Ana Caro Mallén de Soto: Annotated Critical Edition with introductory critical study*. Master's Thesis, Temple University.

*FOULCHÉ-DELBOSC, R. [1963] "Romancero de Barcelona", *Revue Hispanique*, vol. XXIX: 121-194.

FOX, Dian [2000] "«¡Qué bien sabéis persuadir!»: Petrarch, don Juan, and Ana Caro", *Caliope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, vol. 6, nº1 (2): 35-52.

*GABRIELE, John P. [2004] "El mundo al revés: la construcción de una narrativa femenina en *La traición en la amistad* de María de Zayas y Sotomayor", *Actas del XIV Congreso de la Asociación*

Internacional de Hispanistas. New Cork, 16-21 de julio de 2001, Isaías Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso (eds.), vol. II, Newark, Cuesta: 239-245.

* ____ [2008] “Engendering Narrative Equality in Ángela de Azevedo’s *El muerto disimulado*”, *Bulletin of the Comediantes*, vol. 60, nº1: 127-138.

*GAMBOA TUSQUETS, Yolanda [2009] *Cartografía social en la narrativa de María de Zayas*, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

* ____, [2011] “María de Zayas or Memory Chains and the Education of a Learned Woman”, *Women’s Literacy in Early Modern Spain and the New World*, Anne R. Cruz, Rosilie Hernández (eds.), Hampshire, Burlington, Ashgate: 209-224.

*GARCÍA BARRIENTOS, José Luis [2009] “Acotación y didascalía: un deslinde para la dramaturgia actual en español”, *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán, Carmen Menéndez-Onrubia (coords.), Madrid, CSIC: 1125-1139.

GARCÍA LORENZO, Luciano [2005] *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid: Fundamentos.

____ (ed.) [2008] *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid: Fundamentos.

GASCÓN, Christopher D. [1999] “The Heretical and Heretical in Ángela de Azevedo’s *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*”, *Bulletin of the Comediantes*, vol. 51, nº 1 y 2: 65-81.

____ [2005] “Female and Male Mediation in the Plays of Ángela de Azevedo”, *Bulletin of the Comediantes*, vol. 57, nº1: 125-145.

- *GIL-OSLÉ, Juan Pablo [2009] “El examen de maridos en *El conde Partinuplés* de Ana Caro: la agencia femenina en el *Juicio de París*”, *Bulletin of the Comediantes*, vol. 61, nº2: 103-119.
- ____ [2013] “La Edad de Hierro en *La traición en la amistad* de María de Zayas”, *Neophilologus. An International Journal of Modern and Mediaeval Language and Literatura*, vol. 97, nº2: 1-12.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael [2005] “El espacio escénico en las comedias de capa y espada de Rojas Zorrilla”, *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del II Curso sobre teoría y práctica del teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua, celebrado en Granada (10-13 noviembre, 2004)*, Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra (eds.), Granada, Universidad de Granada: 169-199.
- *GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín (ed.), [1948] “Introducción” a *Novelas amorosas y ejemplares de doña María de Zayas y Sotomayor*, Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, Madrid, Real Academia Española: VII-XLV.
- *GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Javier J. [2005] “Ticoscopia, espacio y tiempo de los torneos caballerescos en Luis Vélez”, *Espacio, tiempo y género en la comedias española. Actas de las II Jornadas de teatro Clásico, Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*, Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio (eds.), Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha: 73-92.
- *GONZÁLEZ SANTAMERA, Felicidad [2000] “Leonor de la Cueva y Silva, una escritora ausente” *Autoras y Actrices en la historia del*

teatro español, Luciano García Lorenzo (ed.), Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones: 47-79.

GORFKLE, Laura [1996] "Re-Staging Fertility in Ana Caro's *Valor, agravio y mujer*", *Bulletin of the Comediantes*, vol. 48, nº1: 25-36.

* ____ [1998] "Female Communities, female friendships and social control in María de Zayas's *La traición en la amistad*: a historical perspective", *Romance Languages Annual*, nº 10: 615-620. Consultado en línea: <<http://tell.fl.purdue.edu/RLA-Archive/1998/spanishhtml/Gorfkle,%20Laura.htm>> (julio de 2007)

____ [1999] "Hysterical Mimicry and perversion in María de Zayas's *La traición en la amistad*: an Example of a «Hermeneutics of Suspicion»", *Engendering the Early Modern Stage: Women Playrights in the Spanish Empire*, Valerie Hegstrom and Amy R. Williamsen (eds.), New Orleans, University Press of the South: 121-134.

GORSSE, Odete [1987] "Edición del *Vejamen* que en esta Academia del Buen Retiro dio Alfonso Batres, secretario", *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional para la Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro*, Pamplona, Universidad de Navarra, 10-13 de diciembre de 1986, Jesús Cañedo e Ignacio Arellano (eds.), Anejos de RILCE, nº 4, Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra, Institución Príncipe de Viana: 111-129.

*GOYTISOLO, Juan [1977] "El mundo erótico de María de Zayas", *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral: 63-115.

- * GRANJA, Agustín de la [1989] “El actor y la elocuencia de lo espectacular”, *Actor y técnica de la representación en el teatro clásico*, José María Díez Borque (ed.), London, Tamesis: 99-120.
- * _____ [1995] “El actor en las alturas: de la nube angelical a la nube de Juan Rana”, *La puesta en escena del teatro clásico*. Luciano García Lorenzo (dir.), Cuadernos de Teatro Clásico, nº8, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico: 37-67.
- *GRIMAL, Pierre [1979, 6ª edición] *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona: Paidós.
- *HEGSTROM OAKLEY, Valerie [1994] “The Fallacy of False Dichotomy in María de Zayas’s *La traición en la amistad*”, *Bulletin of the Comediantes*, nº 46: 59-70.
- *HERMENEGILDO, Alfredo [1983] “Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández”, *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Providence, 22-27 de agosto de 1983)*, A. David Kossoff, José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossoff, Geoffrey W. Ribbans (eds.), vol. 1, Madrid, Ediciones Istmo: 709-727
- *HERNÁNDEZ, Isabel [julio-diciembre de 2011] “*Para gozar a esta mujer diera el alma*. El mito fáustico y sus rescrituras en la literatura española”, *Revista de Literatura*, vol. LXXIII, nº 146: 427-448.
- HERPOEL, Sonja [1993] “El lector femenino en el Siglo de Oro español”, *Foro Hispánico 5. La mujer en la literatura hispánica de la Edad Media y el Siglo de Oro*, Rina Walthaus (ed.), Amsterdam-Atlanta, Editions Rodopi: 91-99.

- *HORMIGÓN, Juan Antonio (dir.) [1996] *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994), Vol. I (Siglos XVII-XIX)*, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- * _____ [1998] “Mesa redonda. La mujer como público en el teatro barroco”, redacción de Mercedes de los Reyes, *La presencia de la mujer en el teatro barroco español*, Mercedes de los Reyes (ed.), Almagro 23 y 24 de julio de 1997, Sevilla-Almagro, Consejería de Cultura, Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, Festival de Almagro: 69-95.
- *IGLESIAS FEIJOO, Luis [1998] “«Que hay mujeres tramoyeras»: La «matemática perfecta» de la comedia calderoniana, *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico de Almagro, julio de 1997*, Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha y Festival de Almagro: 201-236.
- *JULIO, Teresa [2007] “El vejamen de Rojas para la Academia de 1638. Estudio y edición”, *Revista de Literatura*, vol. LXIX, nº 137: 299-332.
- * _____ [2013] “Vejamen de Alfonso de Batres para la Academia de 1638 (Manuscrito inédito). Estudio y edición crítica”, *Revista de Literatura*, vol. LXXV, nº 149: 279-306.
- *KING, Willard F. [1963] *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*. Madrid: Anejo X del Boletín de la Real Academia Española.
- *LA BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de [1860] *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro Antiguo Español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid: M. Rivadeneyra.

- *LAGRONE, Gregory G. [1945] "Some Poetic Favorites of Salas Barbadillo", *Hispanic Review*, vol. XIII, nº 1: 24-44.
- LARA, M. V. de [1931] "De escritoras españolas-I" *Bulletin of Spanish Studies*, vol. VIII, nº 32: 213-217.
- _____ [1932] "De escritoras españolas-II María de Zayas y Sotomayor", *Bulletin of Spanish Studies*, vol. IX, nº. 33: 31-37.
- *LARSON, Catherine [1994-1995] "Gender, Reading, and Intertextuality: Don Juan's Legacy in María de Zayas's *La traición en la amistad*", *INTI: Revista de Literatura Hispánica*; nº 40-41: 129-138.
- _____ (ed.) [1999] "Introduction" a *La traición en la amistad / Friendship betrayed*, Valerie Hegstrom (ed.), Lewisburg, Bucknell University Press: 13-34.
- LÁZARO CARRETER, Fernando [1987] "Los géneros teatrales y el gracioso en Lope de Vega", *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 7, Universidad Complutense de Madrid: 223-229.
- *LEONI, Monica [2003a] "María de Zayas's *La traición en la amistad*: Female Friendship Politicized?", *South Atlantic Review*, 68.4: 62-84.
- _____ [2003b] "Silence Is/As Golden... Age Device: Ana Caro's Eloquent Reticence in *Valor, agravio y mujer*", *Women in the Discourse of Early Modern Spain*, Joan F. Cammarata (ed.), University Press of Florida: 199-212.
- _____ [2003-2004] "Abriendo cajitas chinas: magia multiple en la obra de Ana Caro: Otra consideración de *El conde Partinuplés* (1640?)", *Baquiana*, Miami, año V, nº25/ 26: 142-152.
Consulta en línea:

<http://www.baquiana.com/numero_xxv_xxvi/Ensayo.htm>

(marzo 2012)

____ [2007] “María de Zayas and *La traición en la amistad*: the Convenient Demonization of Fenisa”, *Bulletin of the Comediantes*, vol. 59, nº 1: 149-166.

*LINDE, Luis M. [2005], *Don Pedro Girón, duque de Osuna. La hegemonía española en Europa a comienzos del siglo XVII*. Madrid: Ediciones Encuentro.

LOPEZ-MAYHEW, Barbara [2004] “From Manuscript 21st Century Performances: *La traición en la amistad*”, *Comedia Performance*, vol. 1, nº 1: 174-191.

*LUNA, Lola [1992] *Ana Caro, una escritora profesional del Siglo de Oro: Vida y obra*, (Tesis Doctoral), Universidad de Sevilla.

* ____ (ed.) [1993a] “Introducción” de *El conde Partinuplés*, Kassel, Edition Reichenberger: 1-68.

* ____ (ed.) [1993b] “Introducción” de *Valor, agravio y mujer*, Madrid, Castalia: 9-46.

* ____ [1995], “Ana Caro, una escritora ‘de oficio’ del Siglo de Oro”, *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. LXXII, nº 1, enero 1995: 11-26.

* ____ [1997] “Dos escritoras para la historia: Valentina Pinelo y Ana Caro”, *Breve historia de la literatura española (en lengua castellana) IV. La literatura escrita por mujer (De la Edad Media al s. XVIII)*, Iris M. Zavala (coord.), Barcelona, Anthropos: 243-279.

MADROÑAL, Abraham [2007] “Glosario de voces comentadas relacionadas con el vestido, el tocado y el calzado en el teatro español del Siglo de Oro”, *El vestuario en el teatro español del*

Siglo de Oro, Cuadernos de Teatro Clásico 13-14, Mercedes de los Reyes Peña (dir.), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico: 229-301.

- * MAROTO CAMINO [1996] “‘Ficción, afición y seducción’: Ana Caro’s *Valor, agravio y mujer*”, *Bulletin of the Comediantes*, vol. 48, nº1: 37-50.
- * _____ [1999] “María de Zayas and Ana Caro: The Spaces of the Woman’s Solidarity in the Spanish Golden Age”, *Hispanic Review*, vol.67, nº1: 1-16.
- * _____ Mercedes [2007] “Negotiating Woman: Ana Caro’s *El conde Partinuplés* and Pedro Calderón de la Barca’s *La vida es sueño*”, *Tulsa Studies in Women’s Literature*, vol. 26, nº2: 199-216.
- *MARTÍNEZ-ALMOYNA, Julio; VIEIRA DE LEMOS, Antero, [1968] *La lengua española en la literatura portuguesa*, Madrid: IMNASA.
- *MARTÍNEZ BLASCO, Ángel [1995] “Estudio preliminar” a *Las manos blancas no ofenden* de Pedro Calderón de la Barca, Kassel, Reichenberger: 1-167.
- *MARTÍNEZ DEL PORTAL, María (ed.) [1973] “Estudio preliminar” a *María de Zayas. Novelas completas*, Barcelona, Editorial Bruguera: 9-31
- MASTRANGELO LATINI, Giulia [1988] “Doña Ana Caro y su Conde Partinuplés”, *Quaderni di Filologia e Lingue romanze: Ricerche Svolte nell’Università di Macerata*, nº3: 27-36.
- MATULKA, Barbara [1935] “The Feminist Theme in the Drama of the Siglo de Oro”, *Romanic Review*, 26.3: 191-231.

- *MCKENDRICK, Melveena [1974] *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the Mujer Varonil*, Cambridge, Cambridge University Press.
- *MENDES DRUMOND BRAGA, Isabel M. R. [2012] “D. Maria Francisca Isabel de Sabóia (1656-1683), Rainha de Portugal”, *Portugal e o Piemonte: a casa real portuguesa e os sabóias. Nove séculos de relações dinásticas e destinos políticos (XII-XX)*, Maria Antónia Lopez y Blythe Alice Raviola (coord.), Imprensa da Universidade de Coimbra: 167-210.
- *MELLONI, Alessandra [1981] “María de Zayas fra comedia e novela”, *Actas del coloquio Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII: La influencia italiana*, Francisco Ramos Ortega (coord.), Roma, Instituto Español de Cultura y Literatura de Roma: 485-505.
- * ____ (ed.), [1983] “Introduzione” de *La traición en la amistad*, Verona, Universiti Verona: 5-20.
- *MOLDENHAUER, Gerhard (ed.) [1927] *Tercera parte de Guzmán de Alfarache* de Félix Machado de Silva, *Revue Hispanique*, t. 69, nº. 155: 1-340.
- *MENÉNDEZ PIDAL, Ramón [Agosto-octubre 1921] “Convento de monjas trinitarias de Madrid”, *Boletín de la Real Academia de la Historia. Informes Oficiales*. t. LXXIX, cuadernos II-IV: 97-99.
- *MONTESA PEYDRO, Salvador [1981] *Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas*, Madrid: Dirección General de la Juventud y Promoción Sociocultural.
- MONTOUSSÉ VEGA, Juan Luis [1994-1995] “«Si me buscas, me hallarás»: la configuración del discurso femenino en la

comedia de Ana Caro *El conde Partinuplés*”, *Archivum: Revista de Filología*, Universidad de Oviedo, t. XLIV- XLV, vol. 2: 7-27.

*MOLL, Jaime, [1974] “Diez años sin licencia para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla”, *Boletín de la Real Academia Española*, vol. LIV: 97-103.

* ____ [1982] “La primera edición de las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas y Sotomayor”, *Dicenda, cuadernos de Filología Hispánica*, nº 1, Madrid, Universidad Complutense de Madrid: 177-179.

*MONTAUBAN, Jannine [2011a] “«Descuidóse la poeta; ustedes se lo perdonen»: el gracioso en las comedias de Ana Caro”, *Hispanic Research Journal*, vol. 12, nº1: 18-33.

* ____ [2011b] “El retrato como síntoma y representación en el teatro de Ana Caro y María de Zayas”, *Bulletin of the Comediantes*, vol. 63, nº2, 39-56.

MORANT, Isabel (dir.) [2005] *Historia de las mujeres en España y en América Latina II: El mundo moderno*, Madrid: Cátedra.

MUJICA, Bárbara [2004] *Women writers of Early Modern Spain*, New Haven-London: Yale University Press.

*MULRONEY, Diane J. [1998] “Female Autonomy amid Male Homosocial Relations in Leonor de la Cueva’s *La firmeza en la ausencia*”, *A society on stage. Essays on Spanish Golden Drama*, Edward H. Friedman, H. J. Manzari and Donald D. Miller (eds.), New Orleans, University Press of the South, 165-172.

- *MÚZQUIZ-GUERREIRO, Darlene [2005] "Symbolic Inversions in Ángela de Azevedo's *El muerto disimulado*", *Bulletin of the Comediantes*, vol. 57, nº1: 147-163.
- *NAVARRO DÚRAN, Rosa [1998] "La «rara belleza» de las damas en las novelas de María de Zayas y de Mariana de Carvajal", *Belleza escrita en femenino*, Àngels Carabí y Marta Segarra (eds.), Barcelona, Centre Dona i Literatura, Universidad de Barcelona: 79-86.
- * _____ [2002] "La dama tramoyera", *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2002)*, Francisco Domínguez Matito y Julián Bravo Vega (eds.), Logroño, Universidad de La Rioja: 189-203.
- * _____ [2003] "Introducción" a *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, Barcelona, Hermes: 7-93.
- * _____ [2009a] "Las damas no desdigan de su nombre", *Damas en el tablado. Actas de las XXXI Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 1,2 y 3 de julio de 2008*, Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Almudena García González (eds.), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La-Macha: 133-151.
- _____ [2009b] "De Diana a Palas Atenea. (La mujer y el poder en una comedia de Lope de Vega)", *Vivir al margen. Mujer, poder e institución literaria*, María Pilar Celma Valero y Mercedes Rodríguez Pequeño (eds.), Segovia, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, Junta de Castilla y León: 137-152.
- *OLIVA, César [1996] "El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega", *Lope de Vega: comedia*

urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico, Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), Universidad de Castilla-La Mancha: 13-36.

*OLIVARES, Julián (ed.) [2000] "Introducción" a *Novelas amorosas y ejemplares*, Madrid, Cátedra: 11-147.

____ y BOYCE, Elizabeth S. (eds.) [1993] *Tras el espejo la musa escribe*, Madrid: Siglo Veintiuno.

*ORDÓÑEZ, Elizabeth J. [1985] "Woman and Her Text in The Works of María de Zayas and Ana Caro", *Revista de estudios hispánicos*, vol. 19, nº1: 3-15.

*OROBITG, Christine [1992] "Gracián lector de Don Juan Manuel a través de Argote de Molin", *Criticón*, nº56: 117-133.

*ORTIZ, Mario A. [2005] "Yo. (¿)soy quien soy(?). La mujer en hábito de comedia en *Valor, agravio y mujer*", *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, vol. 2. En línea: <<http://ejournals.library.vanderbilt.edu/index.php/lusohispanic/article/view/3168/1345>> (junio de 2014).

*OSBORNE, Toby [2012] "«Nôtre grand dessein»: o projecto de casamento entre o duque Vítor Amadeu e a infanta Isabel Luísa e a política dinástica dos sabóias (1675-82)" *Portugal e o Piemonte: a casa real portuguesa e os sabóias. Nove séculos de relações dinásticas e destinos políticos (XII-XX)*, Maria Antónia Lopez y Blythe Alice Raviola (coord.), Impresa da Universidade de Coimbra: 211-238.

*PALMA-FERREIRA, João [1981] *Do pícaro na literatura portuguesa*, Lisboa, Ministério de Educação e Ciência.

- PARDO BAZÁN, Emilia (dir.) [1892] "Breve noticia sobre doña María de Zayas y Sotomayor", *Novelas de doña María de Zayas*, Biblioteca de la mujer, vol. III, Madrid, Agustín Curial: 5-16.
- *PARKER, Geoffrey [1972] *The Army of Flanders and the Spanish Road, 1567-1659*, Cambridge University Press; consultada por la traducción de Manuel Rodríguez Alonso [1986] *El ejército de Flandes y el Camino Español 1597-1659. La logística de la victoria y derrota de España en las guerras de los Países Bajos*. Madrid: Alianza Editorial.
- PARKER ARONSON, Stacey L. [2007] "The Threat of Rape in Leonor de la Cueva's *La firmeza en la ausencia*", *Romance Notes*, vol. 47, nº2: 141-152.
- *PARRA MEMBRIVES, Eva [2001] *Roswitha von Gandersheim (930/35-d. 973/1002)*, Madrid: Ediciones del Orto.
- PASCUA, M^a José de la [2005] "Las relaciones familiares. Historias de amor y conflicto", *Historia de las mujeres en España y América Latina II: El mundo moderno*, Isabel Morant (dir.), Madrid, Cátedra: 287-315.
- PATSY BOYER, H. [1983] "La visión artística de María de Zayas", *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy*, Ángel González, Tamara Holzapfel y Alfred Rodríguez (eds.), Albuquerque, New Mexico-Madrid, University of New Mexico, Departamento of Modern and Classical Languages-Cátedra: 253-263.
- *PAUN DE GARCÍA, Susan [1988] "*Traición en la amistad* de María de Zayas", *Anales de la literatura española*, nº 6: 377-390.
- *PAVIS, Patrice [1998] *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona: Paidós.

- *PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. [1998] "El teatro cortesano en el reinado de Felipe IV", *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, Cuadernos de Teatro Clásico, 10, José M^a Díez Borque (coord.), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico: 75-103.
- _____ [2008] *Lope de Vega: vida y literatura*, Olmedo: Ayuntamiento de Olmedo-Universidad de Valladolid.
- *PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier [1986] "Arte y espectáculo en las fiestas reales del Retiro en 1637", *Norba Arte*, 7, Universidad de Extremadura: 133-139.
- PÉREZ DE GUZMÁN Y GALLO, Juan [1880], "Las academias literarias del siglo de los Austrias", *La Ilustración Española y Americana*, nº31: 106-107; nº 32: 123-124, nº33: 139 y 142.
- PERRY, Mary Elizabeth [1993] *Ni espada rota ni mujer que trota. Mujer y desorden social en la Sevilla del Siglo de Oro*, ([1990] *Gender and Disorder in Early Modern Seville*) trad. de Margarida Fortuny Minguella, revisión histórica de Antonio Gil Ambrona, Barcelona: Crítica.
- PROFETI, Maria Grazia [1995] "Mujeres y escritura en la España del Siglo de Oro", *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) II. La mujer en la literatura española. Modos de representación desde la Edad Media al Siglo XVIII*, Iris M. Zavala (coord.), Barcelona, Anthropos: 235-284.
- *PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA, Mercè [1995] *Poesía misógina en la Edad Media latina (ss. XI-XIII)*, Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.

QUERALT DEL HIERRO, María [1977] “Una feminista en la España del Siglo XVII: María de Zayas”, *Historia y vida*, nº 111: 43-47.

RECINOS CAMPOS, Elena Guadalupe [2002] *Autoras teatrales españolas del barroco. Una aproximación a la obra dramática de Feliciano Enríquez de Guzmán, María de Zayas y Sotomayor, Ana Caro Mallén y Leonor de la Cueva y Silva*, (Tesis Doctoral), Departamento de Filología Española, Universidad de la Laguna.

*RECOULES, Henri [1975] “Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del Siglo de Oro”, *Boletín de la Real Academia Española*, nº 55: 109-145.

REDONDO GOICOECHEA, Alicia (ed.) [1989] “Introducción” a *María de Zayas. Tres novelas amorosas y tres desengaños amorosos*, Madrid, Castalia: 7-39.

*REDONDO SOLANCE, María [2008] *Pieza del mes. Mayo 2008. Casaca y chupa, traje a la francesa*, Madrid, Museo Cerralbo. Consulta en línea: <http://museocerralbo.mcu.es/web/docs/publicaciones/piezasdelmes/2008_05_casaca_chupa_francesa.pdf> (julio de 2012).

*REYES PEÑA, Mercedes de los, Piedad BOLAÑOS DONOSO [1993] “Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1700-1755)”, *El escritor y la escena: Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (18-21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez)*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez: 229-273.

* _____ Juan Antonio MARTÍNEZ BERBEL, María del Valle OJEDA CALVO, José Antonio RAYNAUD MONTERO y Antonio SERRANO AGULLÓ

[2006] *Cuaderno de Teatro Andaluz del Siglo XVII*, Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.

*RHODES, Elizabeth [2005] "Redressing Ana Caro's *Valor, agravio y mujer*", *Hispanic Review*, vol. 73, nº3: 309-328.

RIERA, Carme y Luisa COTONER [1987] "Los personajes femeninos de doña María de Zayas, una aproximación", *Literatura y vida. Actas de las cuartas jornadas de investigación interdisciplinaria*, María Ángeles Durán y José Antonio Rey (eds.), Madrid-Zaragoza, Universidad Autónoma de Madrid-Universidad de Zaragoza: 149-159.

RIESCO SUÁREZ, Nerea [2005] "Ana Caro Mallén, la musa sevillana: una periodista feminista en el Siglo de oro", *I/C Revista científica de información y comunicación*, nº2, Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 105-120.

*RINCÓN, Eduardo (ed.) [1968] "Prólogo" a *María de Zayas y Sotomayor: Novelas ejemplares y amorosas o Decamerón español*, Madrid, Alianza: 7-21.

RIVERS, Elías L. [1999] "María de Zayas como poeta de los celos", *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*, Monika Bosse, Barbara Potthast, Andrés Stoll (eds.), vol. I, Kassel, Reichenberger: 323-333.

ROCA FRANQUESA, José M^a [1976] "La ideología feminista de Doña María de Zayas", *Archivum. Revista e la facultad de Filosofía y Letras, Homenaje a la memoria de Carlos Clavería*, vol. XXVI, Universidad de Oviedo: 293-311.

RODRÍGUEZ CAMPILLO, María José [2010], *Las implicaturas en el teatro femenino de los Siglos de Oro* (Tesis Doctoral),

Departamento de Filologías Románicas de la Universidad Rovira i Virgili, consulta realizada a través de <www.tesisenxarxa.net>

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina [1995] “Ana Caro desde una habitación propia: dos ediciones críticas de Lola Luna”, *Homenaje a Lola Luna*, Begoña López Bueno, Evangelina Rodríguez Cuadros e Iris M. Zavala (eds.), Sevilla, Ediciones Alfar, 29-48.

* _____ [2007] “El hato de la risa: identidad y ridículo en el vestuario del teatro breve del Siglo de Oro”, *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Cuadernos de Teatro Clásico 13-14, Mercedes de los Reyes Peña (dir.), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico: 109-137.

* _____ y Marta HARO CORTÉS (eds.) [1999] “Introducción” a *Entre la rueca y la pluma. Novela de mujeres en el Barroco. María de Zayas, Leonor de Meneses y Mariana de Carvajal*, Madrid, Biblioteca Nueva: 11-152.

*RODRÍGUEZ GARRIDO, José A. [1997] “El ingenio en la mujer: *La traición en la amistad* de María de Zayas entre Lope de Vega y Huarte de San Juan”, *Bulletin of the Comediantes*, nº 49 (2): 357-373.

*ROMERO DÍAZ, Nieves [2002] “En los límites de la representación: la traición de María de Zayas”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XXVI, nº 3: 475-492.

*ROUANE SOUPAULT, Isabelle [2014] “Les jeux de l’Amour et de la Providence dans *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen* de Ángela de Azevedo”, *Le Jeu: ordre et Liberté*, Anna Gimbert y Lorenzo Lorenzo-Martín (coord.), Le Mans, Editions Cénomane: 283-294.

- * ____ [en prensa] “Alternancia temporal y tensión dramática en *La firmeza en la ausencia* de Leonor de la Cueva”, Actas del XVI Congreso de la AITENSO, Aix-en-Provence, 25-27 de septiembre de 2013.
- *RUANO DE LA HAZA, José María [2000a] *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia.
- * ____ [2000b (2ª ed.)] “Introducción bibliográfica y crítica”, *Pedro Calderón de la Barca, La vida es sueño*, Madrid, Castalia: 7-70.
- * ____ [2007] “El vestuario en el teatro de corral”, *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Cuadernos de Teatro Clásico 13-14, Mercedes de los Reyes Peña (dir.), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico: 43-62.
- ____ y John J. ALLEN [1994] *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid: Castalia.
- *RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier [2005] *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid: Arco/Libros.
- RUBIERA MATA, María Jesús [1999] “La narrativa de origen árabe en la literatura del Siglo de Oro: El caso de María de Zayas”, *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*, Monika Bosse, Barbara Potthast, Andrés Stoll (eds.), vol. I, Kassel, Reichenberger: 335-349.
- *RUIZ, Reina [2008] “La criada en la comedia del Siglo de Oro: ejemplos, variaciones y denominados comunes”, *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, Luciano García Lorenzo (ed.), Madrid, Fundamentos: 113-124.
- *RUIZ MORCUENDE, Federico (ed.), [1957] “Introducción” a *La garduña de Sevilla*, Madrid: Espasa-Calpe.

- *RUIZ RAMÓN, Francisco, [2000, 10ª ed.] *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid: Cátedra.
- SANHUESA FONSECA, María [2004] “El mundo del sarao en la narrativa española breve del siglo XVII”, *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002*, María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), vol. II, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert: 1619-1585.
- *SÁNCHEZ, José [1961] *Academias literarias del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos.
- *SANTOLARIA SOLANO, Cristina [1998] “Teatro y mujer en el Siglo de Oro: *La traición en la amistad* de Dª María de Zayas y Sotomayor”, *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996*, María Cruz de Enterría y Alicia Córdoba Mesa (eds.), Universidad de Alcalá: vol. II, 1479-1489.
- SCHWARTZ, Lía [1999] “Discursos dominantes y discursos dominados en textos satíricos de María de Zayas”, *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*, Monika Bosse, Barbara Potthast, Andrés Stoll (eds.), vol. I, Kassel, Reichenberger: 301-321.
- *SEAGRAVES, Rosie [2012] “Violent Masculinity Onstage and Off: A Rereading of Ana Caro’s *Valor, agravio y mujer* through the Memoir of Catalina de Erauso”, *Bulletin of the comediantes*, vol. 64, nº2: 83-99.
- SERRALTA, Frédéric [1988] “El enredo y la comedia: deslinde preliminar”, *Criticón*, nº 42: 125-137.

- *SERRANO Y SANZ, Manuel [1903, 1905] *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, Madrid: Rivadeneyra, vols. I y II.
- *SOUFAS, Teresa S. [1989] "Regarding the Woman's response: Leonor de la Cueva y Silva's *La firmeza en la ausencia*", *Romance Languages Annual*, nº1: 625-630.
- * ____ [1994] "María de Zayas's (Un)Conventional Play, *La traición en la amistad*", *The Golden Age Comedia: Text, Theory, and Performance*, Charles Ganelis (ed.), West Lafayette, Purdue University Press: 148-164.
- * ____, (ed.) [1997a] *Women's Acts. Plays by Women Dramatist of Spain's Golden Age*, Kentucky: University Press of Kentucky.
- * ____ [1997b] *Dramas and Distinction: A Study of Plays by Golden Age Women*, Kentucky: University Press of Kentucky.
- * ____ [1999] "Repetitive Patterns: Marrying off the «Pathernos» in Ana Caro's *El conde Partinuplés*", *Engendering the Early Modern Stage: Women Playwrights in the Spanish Empire*, Valerie Hegstrom y Amy R. Williamsen (eds.), New Orleans, University Press of the South: 93-105.
- *STROUD , Matthew D. [1985] "Love, Friendship, and Deceit in *La traición en la amistad*, by María de Zayas", *Neophilologus*, 69.4: 539-547.
- * ____ [1986] "La literatura y la mujer en el Barroco: *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro", *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, A. David Kossoff, José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossoff, Geoffrey W. Ribbans (eds.), vol. II, Madrid, Istmo, 605-612.

- ____ [1995] "The Demand for Love and the Mediation of Desire in *La traición en la amistad*", *María de Zayas. The Dynamics of Discourse*, Amy R. Williamsen y Judith A. Whitenack (eds.), Madison, NJ-London: Fairleigh Dickinson University Press-Associated University Press 155: 16.
- *SYLVANIA, Lena Evelyn V. [1922] "Doña María de Zayas y Sotomayor: A Contribution to the Study of her Works", *Romantic Review*, vol. XIII, nº 3, Columbia University Press: 197-213.
- ____ [1923] "Doña María de Zayas y Sotomayor: A Contribution to the Study of her Works", *Romantic Review*, vol. XIV, nº 2-3, Columbia University Press: 199-232.
- *STOLL, Anita [1999] "'Tierra en medio': liminalities in Angela de Azevedo's *El muerto disimulado*", *Engendering the Early Modern Stage. Women Playwrights in the Spanish Empire*, Valerie Hegstrom y Amy R. Williamsen (eds.), New Orleans, University Press of The South: 151-164.
- VALBUENA PRAT, Ángel (ed.) [1940] "Prólogo" a *María de Zayas. Aventurarse Perdiendo/ Estragos que causa el vicio*, Barcelona, Editorial Apolo: 9-13
- ____, Ángel y Agustín DEL SAZ [1969, 4ª ed.] *Historia de la literatura española e Hispanoamericana*, Barcelona: Editorial Juventud.
- *VALLADARES, Rafael [2002] *Teatro en la guerra: imágenes de príncipes y restauración de Portugal*, Badajoz, Diputación de Badajoz, Departamento de publicaciones.
- *VAREY, John E. [1987] *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid: Castalia.

- * ____ [1989] “El influjo de la puesta en escena del teatro palaciego en los corrales de comedias”, *Diálogos hispánicos de Ámsterdam*, nº 8: 715-730.
- *VASILESKI, Irma.V. [1973] *María de Zayas y Sotomayor. Su época y su obra*, Madrid: Ediciones Plaza Mayor.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán [2011] “Hipógrifos violentos y otros caballos calderonianos“, *XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro. In Memoriam Ricard Salvat*, Elisa García-Lara y Antonio Serrano (coords.), Instituto de Estudios Almerienses: 237-256.
- * ____ FERNÁNDEZ LERA, Rosa y Andrés DEL REY SAYAGUÉS [2001] *Ediciones de teatro español en la Biblioteca Menéndez Pelayo (hasta 1833)*, IV Vols., Kassel: Edition Reichenberger.
- *VIGIL, Mariló [1986] *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid: Siglo Veintinuno.
- VILLARINO MARTÍNEZ, Beatriz [2005] “Semejanzas entre Ana Caro y Tirso de Molina”, *Hispania*, nº 21, Consulta en línea: <<http://www.hispanista.com.br/revista/artigo180esp.htm>> (agosto de 2012)
- * ____ [2006] “Dimensiones semánticas y pragmáticas en *El conde Partinuplés*, de Ana Caro”, *Revista Signa*, nº 15, UNED: 561-587.
- VOLLENDORF, Lisa [2000] “The Future of Early Modern Women’s Studies: The Case of Same-Sex Friendship and Desire in Zayas and Carvajal”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, nº 4: 265-284.

- ____ [2005] “«Te causará admiración»: el feminismo moderno de María de Zayas”, *Literatura y feminismo en España (s. XV-XXI)*, Lisa Vollendorf (ed.), Barcelona, Icaria: 107-139.
- *VOROS, Sharon D. [1997] “Armesinda’s Dream: Leonor de la Cueva’s Challenge to the Patriarchy in *La firmeza en la Ausencia*”, *Monographic Review/Revista Monográfica*, vol. XIII: 74-86.
- ____ [1999] “Leonor de la Cueva rewrites Lope de Vega: subverting the silence in *La firmeza en la ausencia* and *La corona merecida*”, *Engendering the Early Modern Stage: Women Playwrights in the Spanish Empire*, Valerie Hegstrom and Amy R. Williamsen (eds.), New Orleans, University Press of the South: 189-209.
- ____ [2000] “Fashioning Feminine Wit in María de Zayas, Ana Caro, and Leonor de la Cueva”, *Gender, Identity and Representation in Spain’s Golden Age*, Dawn Smith and Anita Stoll (eds.), Lewisburg, Bucknell University Press: 156-177.
- ____ [2003] “Relaciones de fiestas. Ana Caro’s Accounts of Public Spectacles”, *Women in the Discourse of Early Modern Spain*, Joan F. Cammarata (ed.), Gainesville, University Press of Florida: 108-132.
- * ____ [2006] “Ockam’s Razor: Parr’s Theory of Genre and Noncanonical Drama”, *Critical Reflections. Essays on Golden Age Spanish Literatura in Honor of James A. Parr*, Barbara Simerka and Amy R. Williamsen (eds.), Lewisburg: Bucknell University Press: 31-43.
- *WADE, Jonathan [2007] “Patriotism and Revolt: Uncovering the Portuguese in *Ángela de Azevedo*”, *Bulletin of the Comediantes*, vol. 59, nº2: 325-343.

- *WALTHAUS, Rina [1992] "La comedia de Doña Ana Caro Mallén", *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sabat-Rivers*, Lou Charnon-Deutsch (ed.), Madrid, Castalia, 326-341.
- *WEIMER, Christopher B. [2000] "Ana Caro's *El conde Partinuplés* and Calderón's *La vida es sueño*. Protofeminism and Heuristic Imitation", *Bulletin of the Comediantes*, vol. 52, nº1: 123-146.
- *WHITENACK, Judith A. [1999] "Ana Caro's *Partinuplés* and the Chivalric Tradition", *Engendering the Early Modern Stage. Women Playwrights in the Spanish Empire*, Valerie Hegstrom y Amy R. Williamsen (eds.), New Orleans, University Press of The South: 51-71.
- *WILKINS, Constance [1991] "Subversion through Comedy?: Two Plas by Sor Juana Inés de la Cruz and María de Zayas", *The Perception of Women in Spanish Theatre of the Golden Age*, Anita Stoll (ed.), Lewisburg, Bucknell University Press: 107-120.
- *WILLIAMSEN, Amy R. [1992] "Re-Writing in the Margins: Caro's *Valor, agravio y mujer* as Challenge to Dominant Discourse", *Bulletin of the Comediantes*, vol.44, nº 1: 21-30.
- _____ [1997] "Questions of Entitlement: Imposed Titles and Interpretation in Sor Juana and María de Zayas", *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. XXXI, nº 1: 103-112.
- *WYSZYNSKI, Matthew A. [1998] "Friendship in María de Zayas's *La traición en la amistad*", *Bulletin of the Comediantes*, nº 1: 21-33.
- *YLLERA, Alicia (ed.) [1998] "Introducción" a *Desengaños amorosos*, Madrid, Cátedra: 11-112.

____ [1999] “Las novelas de María de Zayas: ¿una novela de ruptura? Su concepción de la escritura novelesca”, *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*, Monika Bosse, Barbara Potthast, Andrés Stoll (eds.), vol. I, Kassel, Reichenberger: 221-238.

ZUESE, Alicia R. [2011] “Ana Caro and the literary Academies of Seventeenth-Century Spain”, *Women’s Literacy in Early Modern Spain and the New World*, Anne J. Cruz, Rosilie Hernández (eds.), Hampshire, Burlington, Ashgate: 191-208.

AGRADECIMIENTOS

Este estudio es el resultado de varios años de esfuerzo, dedicación y sacrificios personales, pero me resulta imposible no terminar mostrando mi más sincero agradecimiento a aquellas personas que han andado junto a mí este camino y con los que he llegado a la meta. Un camino a veces sencillo, llano y liso; otras tortuoso, cuesta arriba y repleto de obstáculos.

Si bien son muchas las personas que me han ayudado y que, de una forma u otra, han participado en este trabajo –desde aquellos compañeros que me aportaron ideas o nuevas lecturas, hasta amigos que tuvieron la enorme paciencia de soportar mis divagaciones sobre el teatro áureo en general, y las dramaturgas del siglo XVII en particular–, a quienes les agradezco infinitamente cada una de sus aportaciones y los minutos que me dedicaron; quiero dedicar estas últimas palabras a aquellas personas que se han convertido en los pilares fundamentales en esta etapa de mi vida, en estos seis años de importantes cambios tanto en lo personal como en lo profesional.

En primer lugar, debo agradecer a mi directora, Rosa Navarro Durán, no solo que haya sido mi maestra, mi guía, durante mi investigación: sus consejos, correcciones, comentarios... han sido

fundamentales para llevar a cabo esta tesis; sino, también y sobre todo, por el cariño que he recibido de ella: sus palabras de ánimo, su comprensión, la complicidad... son afectos que, junto con su sabiduría, me han confirmado que estuve más que acertada a la hora de querer hacer la tesis con ella –no puede haber una directora mejor– y me han hecho descubrir a una excelente persona, con un corazón inmenso.

En segundo lugar, en estos años otra persona ha estado velando por mí, mostrándome que, a pesar de la distancia, siempre ha estado a mi lado, compartiendo mi alegría en los buenos momentos y acompañándome y aconsejándome en los malos. Por ello, agradezco a Antonio Serrano Agulló su amistad incondicional y el que haya ejercido como de un segundo padre para mí. En especial, no puedo dejar de agradecerle a él y a Manuel Canseco la gran lección de vida que me dieron durante mi estancia en Ciudad Real, cuando todo parecía no tener sentido y ellos lo encontraron por y para mí. Aquel encuentro marcó un antes y un después en mi vida.

En último lugar, mi más sincero agradecimiento a las tres personas que conforman mi FAMILIA. A Laeticia Rovecchio Antón, la hermana que el destino puso en mi vida, por quererme tal cual soy, por ayudarme a conocerme y hacer de mí una mejor persona, por sus terapias de cariño y risas, y por su eterna sinceridad. Porque, sin ella, mi vida sería gris.

Y, cómo no, les doy las gracias a M^a Ángeles Baños Mallea y Manuel Urban Bermúdez, mis padres, por su paciencia infinita, por ser mis apoyos, por transmitirme el valor del esfuerzo, por no juzgarme nunca, por enseñarme desde pequeña el poder de la palabra y a valorar el arte, porque siempre han estado y sé que estarán ahí; pero, sobre todo, porque durante estos años han estado a mi lado, implicándose completamente en mi investigación hasta el punto de leer las comedias así como cada una de las palabras que he escrito sobre ellas. Porque soy por ellos y sin ellos no soy nada.

