



# La mujer, protagonista del teatro español del Siglo de Oro

---

XLIII Jornadas de teatro clásico

*Almagro, 14, 15 y 16 de julio de 2020*



*Edición cuidada por*  
**Rafael González Cañal**  
y **Almudena García González**







*LA MUJER, PROTAGONISTA DEL TEATRO ESPAÑOL  
DEL SIGLO DE ORO*



CORTES DE  
CASTILLA-LA MANCHA



FFI2017-87523-P



Grupo de  
Investigación  
**TEATRO CLÁSICO  
ESPAÑOL**

Universidad de **Castilla-La Mancha**



**Unión Europea**  
Fondo Social Europeo

# *La mujer, protagonista del teatro español del Siglo de Oro*

**XLIII Jornadas de teatro clásico**

Almagro, 14, 15 y 16 de julio de 2020

Edición cuidada por

Rafael González Cañal

y

Almudena García González



Ediciones de la Universidad  
de Castilla-La Mancha

2021

## JORNADAS DE TEATRO CLÁSICO DE ALMAGRO

(43º. 2020. Almagro)

La mujer, protagonista del teatro español de Siglo de Oro: XLIII jornadas de teatro clásico, Almagro, 14, 15 y 16 de julio de 2020 / edición cuidada por Rafael González Cañal y Almudena García González.— [Cuenca] : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2021.

296 p.; 24 cm.— (Corral de comedias ; 46)

ISBN: 978-84-9044-487-0

1. Teatro español – S. XVII — Historia y crítica I. González Cañal, Rafael, ed. lit. II. García González, Almudena, ed. lit. III. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. V. Título VI. Serie

821.134.2-2.09 “ 16 ”(063)

© de los textos: sus autores.

© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha.

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Director: César Sánchez Ortiz.

Colección CORRAL DE COMEDIAS, núm. 46.

Director: Felipe B. Pedraza Jiménez.

1ª ed. Tirada: 200 ejemplares.

Diseño de la cubierta: C.I.D.I (Universidad de Castilla-La Mancha)

Composición y maquetación: Añil desarrollo gráfico –anil.es–

Impresión: MG Color

Impreso en España (U.E.) – *Printed in Spain (U.E.)*

ISBN: 978-84-9044-487-0 (edición impresa)

D.L. CU 167-2021

ISBN: 978-84-9044-488-7 (edición electrónica)

ISSN: 1699-8650

Doi: [http://doi.org/10.18239/cor\\_46.2021.00](http://doi.org/10.18239/cor_46.2021.00)



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons CC BY 4.0. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

## PALABRAS PRELIMINARES

La incertidumbre que nos trajo la aparición de la pandemia a primeros de marzo de 2020 no consiguió que abandonáramos la posibilidad de organizar nuestro encuentro anual en Almagro. Nuestras vidas se alteraron de manera repentina en todos los sentidos, pero, con la llegada del buen tiempo, la situación mejoró lo suficiente para que se autorizara la organización de un Festival y unas Jornadas con todo tipo de restricciones y precauciones sanitarias. Todo resultó extraño, pero salió bien y, entre todos, conseguimos que el Festival y las Jornadas fueran un oasis en el que disfrutamos una vez más de nuestra pasión por el teatro, sin saber entonces que todavía nos quedaban malos tiempos por vivir.

Para celebrar estas XLIII Jornadas contamos con la ayuda de diferentes instituciones a las que queríamos agradecer su apoyo y su confianza: el Instituto Almagro de teatro clásico, las Cortes de Castilla La Mancha y, por supuesto, el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro.

He de dedicar también unas palabras de gratitud a los asistentes, a todos los que valientemente se arriesgaron a venir a Almagro en momentos adversos y contribuyeron a que el Festival y las Jornadas se celebraran un año más.

Las Jornadas contaron con unos ponentes de primera línea: Rosa Navarro Durán, María Luisa Lobato, Esther Borrego, Javier Jacobo González Martínez y Francisco Sánchez Ibáñez, que nos acompañaron en Almagro, y dos colegas italianos, Marco Presotto y Roberta Alviti, que intervinieron a través de la pantalla. Piedad Bolaños, que no pudo acudir en esta ocasión, nos envió generosamente su texto para que fuera incluido en estas actas que ahora publicamos. A todos ellos, muchas gracias.

Un apartado especial merece la aportación de los directores y actores que pasaron por los distintos coloquios para explicar su trabajo y atender a todo tipo de

cuestiones y sugerencias: Helena Pimenta, Eva del Palacio, Fernando Aguado, Pepa Pedroche, Paula Iwasaki, David Boceta, Luis Sorolla, Irene Serrano, Daniel Migueláñez, Elisa Marinas y Javier Lago, un gran elenco que dio luz y color a muchas de las sesiones de estas Jornadas.

Además, disfrutamos de la presencia de colegas y amigos que vinieron a participar y colaborar de una manera desinteresada como Mar Zubieta y Julio Vélez, entre otros.

Todo ello fue posible gracias a un equipo entusiasta y experimentado formado por Almudena García, como secretaria de las Jornadas, y Alberto Gutiérrez, Óscar García y Conchi Astilleros, además de la ayuda diligente e inestimable de un grupo de becarios de nuestra universidad: Carmen Santana, Andrea Espadas, Celia Román e Iván Gómez Caballero.

Las actas que hoy salen a la luz reúnen un conjunto de aportaciones sobre el tema de la mujer en el teatro del Siglo de Oro. El apartado más nutrido es el que se refiere a las protagonistas y personajes femeninos de las obras dramáticas áureas: desfilan por estas páginas damas de Tirso y de Lope, y figuras como Tamar o Inés de Castro. En otros apartados encontramos distintas aportaciones sobre dramaturgas (Leonor de la Cueva y Ángela de Azevedo) y sobre el oficio de actriz. Completan este acercamiento al tema de la mujer en el teatro clásico español un coloquio con dos directoras escénicas de larga trayectoria y otro con dos actrices de dos generaciones diferentes. El volumen se cierra con un sugerente romance de ciego que interpretó Fernando Aguado en una de las sesiones y que fue recibido con grandes aplausos por parte de los participantes.

Esperemos que estas actas sean fiel reflejo de lo mucho que aprendimos y de lo mucho que disfrutamos, a pesar de las circunstancias adversas, en aquellas heroicas Jornadas de julio de 2020 dedicadas a la mujer como protagonista del teatro español del Siglo de Oro.

RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL  
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

# La mujer, protagonista del teatro español del Siglo de Oro

XLIII Jornadas de teatro clásico de Almagro

Palacio de Valdeparaíso, 14, 15 y 16 de julio de 2020

DIRECCIÓN

Rafael González Cañal

SECRETARÍA

Almudena García González

COMISIÓN ORGANIZADORA

Alberto Gutiérrez Gil

María Concepción Astilleros

Óscar García Fernández

BECARIOS

Carmen Santana Bustamante

Andrea Espadas Ureña

Celia Román Álvarez

Iván Gómez Caballero

# Programa

## Martes 14

- 10:30 Recepción y entrega de documentos
- 11:00 Inauguración de las Jornadas
- 11:30 Rosa NAVARRO DURÁN (Universidad de Barcelona): *Discursos «feministas» en boca de damas de comedias de Tirso de Molina*
- 13:30 Visita al corral de comedias / Visita al Museo Nacional del Teatro
- 17:30 Francisco SÁNCHEZ IBÁÑEZ (Universidad de Burgos): *Una hermana vengativa en la Corte de Lisboa: «El muerto disimulado» de Ángela de Azevedo*
- 18:00 Fernando AGUADO (Morboria Teatro): *«Ojos que no ven...» (Romance de ciego). Espectáculo de calle o kale-barroca*
- 18:30 *Las directoras ante el teatro clásico español*, coloquio con Helena PIMENTA y Eva del PALACIO
- 22:45 Representación teatral: *En otro reino extraño*, por la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico. Dirección: David Boceta. Teatro Adolfo Marsillach

## Miércoles 15

- 10:00 Esther BORREGO (Universidad Complutense de Madrid): *Inocente y calumniada. «Lucinda perseguida» y otras damas lopescas*
- 11:00 Marco PRESOTTO (Universidad de Bolonia, Italia): *Sonetos de mujeres en el teatro de Lope (Conferencia on line)*
- 12:30 Coloquio sobre la representación de *En otro reino extraño*, por la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico. Intervienen: David BOCETA (director), Luis SOROLLA (dramaturgia) e Irene SERRANO (actriz)
- 17:00 Javier J. GONZÁLEZ MARTÍNEZ (UNIR): *Mujer y monarquía en Portugal, Francia y España según el tratamiento del mito de Inés de Castro*
- 18:00 *Las actrices ante el teatro clásico español*, coloquio con Pepa PEDROCHE y Paula IWASAKI
- 21:00 Ficción sonora: *Magallanes*. Radio Nacional de España. Autor: Alfonso Latorre. Director: Benigno Moreno. Corral de Comedias

## Jueves 16

- 10:00 María LUISA LOBATO (Universidad de Burgos): *«Visperas de mi muerte»: la mujer firme en la dramaturgia de Leonor de la Cueva*
- 11:00 Roberta ALVITI (Universidad de Cassino, Italia): *«Por los ojos vierto el alma, / luto traigo por mi honor»: el papel de Tamar en «Los cabellos de Absalón» de Calderón de la Barca* (Conferencia on line)
- 12:30 *Cenizas de Fénix. Sobre vida y obra de Lope de Vega y Sor Marcela de San Félix* (Editorial Sial-Pigmalión), de Daniel MIGUELÁÑEZ: presentación y coloquio sobre la obra y la representación (Arte-Factor / MinosArte), a cargo del autor y de los actores Elisa MARINAS y Javier LAGO  
Presenta: Julio VÉLEZ (ITEM / Universidad Complutense)
- 13:45 Clausura



## **PROTAGONISTAS Y PERSONAJES FEMENINOS**



## DISCURSOS «FEMINISTAS» EN BOCA DE DAMAS DE COMEDIAS DE TIRSO DE MOLINA

**Rosa Navarro Durán**

---

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

Orcid: 0000-0002-8232-4222

[http://doi.org/10.18239/cor\\_46.2021.01](http://doi.org/10.18239/cor_46.2021.01)

El riquísimo teatro español de la Edad de Oro –sus creadores– hizo un regalo impagable a nuestra sociedad: permitió ver en un escenario a personajes que se comportaban de manera asombrosa e inconveniente para su tiempo, rompiendo las normas sociales, y con ello pintaban un horizonte futuro en que quizás fuera real lo que se presentaba como deseable y justo. Eran ficticios, inventados, pero parecía de verdad lo que hacían y decían; y podían asombrar o incluso escandalizar al espectador, pero le ofrecían ideas que tal vez no se le hubieran ocurrido, o sí, pero casi seguro no se atrevía a verbalizar. Me voy a adentrar en el terreno en que esto sucede sin castigo, utilizando la diversión como finalidad: la comedia. No lo hago en el del extremo porque lo bufo, la burla, la exageración le da una vuelta de tuerca excesiva a los sucesos, a la transgresión, y aleja esa sensación de ser espectadores de algo real y posible que nos da el género mesuradamente cómico.

He elegido tres comedias creadas por un maestro genial, Tirso de Molina (1579), que está entre Lope y Calderón –17 años separan su nacimiento del de Lope, 1562, y 21 del posterior de Calderón, 1600–, ¡qué trébol de ases!

Y voy de la mano de un personaje esencial de las comedias de Tirso de Molina: la dama tracista, y no solo lo es, sino que a veces es dama transgresora y da plenamente en el clavo del Argel femenino; pero vayamos paso a paso.

#### I. LA DAMA TRACISTA EN PLENITUD: DOÑA JUANA EN *DON GIL DE LAS CALZAS VERDES*

El personaje central de la comedia aurisecular es la dama tracista<sup>1</sup>, y Tirso le da a veces todos los poderes, la rienda de la trama<sup>2</sup>; alguna de ellas logra confundir a todo el mundo, y casi a ella misma. Voy a recordar solo a doña Juana Solís, la protagonista de *Don Gil de las calzas verdes*, que se estrenó en el toledano Mesón de la Fruta, en julio de 1615, por la compañía de Pedro de Valdés, autor de comedias, casado con Jerónima de Burgos, o quizás en Madrid, en las mismas fechas [Zamora Vicente, 1990: 15-17], y debió de escribirse poco antes. Fue un fracaso y parece ser que lo fue por culpa de la corpulenta Jerónima de Burgos, que no daba el tipo<sup>3</sup>; Lope, que había sido su amante no mucho antes (ella tenía el manuscrito de *La dama boba*, firmado el 28 de abril de 1613), habla en carta de fines de ese julio al duque de Sessa a propósito de

<sup>1</sup> Como analicé su papel en comedias de Calderón, remito a ese ensayo para los rasgos del personaje [Navarro Durán, 2002].

<sup>2</sup> Laura Dolfi describe muy bien el papel de la dama como «*arbitr* del enredo amoroso» en las comedias de Tirso y subraya que «no hay límites para su fantasía antojadiza que le sugiere audaces e improvisas mutaciones de sexo, de condición y función social» [1991: 135]. Sofía Eiroa dice de las mujeres tirsianas que «por donde quiera que vayan estas mujeres siembran a su paso enredos, dudas, marañas, embelecros, lances, trazas, quimeras, desconciertos», y entre todos estos términos destaca «*maraña*» como «el concepto que mejor define su *modus operandi*, sus múltiples formas de enredar» [2004: 42]. E Ignacio Arellano, el de *quimera*, «que refleja bien la calidad ilusionista y fantástica de las tramas» de las comedias de capa y espada de Tirso; y más adelante señala que «el disfraz y la metamorfosis es un elemento esencial para llevar adelante los enredos [...]. Es arquetípico el personaje de doña Juana (*Don Gil de las calzas verdes*)» [2004: 59, 76].

<sup>3</sup> El propio Tirso lo dice a través de uno de sus personajes de los *Cigarrales de Toledo* (impresos en 1624, pero con aprobaciones de 1621), don Melchor, en el «Cigarral cuarto»: «La segunda causa –prosiguió don Melchor– de perderse una comedia es por lo mal que le entalla el papel al representante. ¿Quién ha de sufrir, por extremada que sea, ver que, habiéndose su dueño desvelado en pintar una dama hermosa, muchacha, y con tan gallardo talle que, vestida de hombre, persuada y enamore la más melindrosa dama de la corte, salga a hacer esta figura una del infierno, con más carnes que un antruejo, más años que un solar de la Montaña, y más arrugas que una carga de repollos, y que se enamore la otra y le diga: “¡Ay, que don Gilito de perlas!, ¡es un brinco, un dix, un juguete del amor!”» [Tirso de Molina, 1996: 451-452].

ella y califica al *Don Gil de las calzas verdes* de «desatinada comedia del mercenario»<sup>4</sup>. Ya sabemos que Lope no solía hablar bien de sus competidores en su correspondencia con el duque de Sessa.

El caso comienza como siempre: caballero noble enamora y corteja a dama hermosa de igual condición pero sin muchos bienes de fortuna, y bajo palabra de ser su esposo, lo logra sin pasar por la vicaría. Como ella le cuenta a su fiel criado Quintana:

En dos meses don Martín  
de Guzmán, que así se llama  
quien me obliga a andar así,  
allanó dificultades,  
tan arduas de resistir  
en quien ama, cuanto amor  
invencible, todo ardid.  
Diome palabra de esposo;  
pero fue palabra en fin  
tan pródiga en las promesas  
como avara en el cumplir.  
[Tirso de Molina, 2009: 101]

Se entromete el padre de don Martín, que, viendo una boda mucho mejor para su hijo, con la rica doña Inés Mendoza, hija de un noble amigo suyo, lo manda a Madrid y le cambia el nombre: se llamará don Gil de Albornoz, y ya no será su hijo, porque en carta a don Pedro Mendoza le dice que este se había comprometido con doña Juana, y que en su lugar le propone a otro noble y rico caballero, don Gil. Como otra vez ya dije, el viejo y noble caballero es también un tracista [Navarro Durán, 2004a: 18], y su hijo no le va a la zaga; pero los dos no van a tener nada que hacer ante doña Juana, que será don Gil de las calzas verdes, porque ese es el color de las suyas, o doña Elvira o lo que se tercié.

Y además enamorará a esa dama a quien pretende cortejar en vano don Martín con el nombre de don Gil, pero sin el verde que distinguen las calzas de doña Juana/don Gil y que compite con él arrasando: no solo conquista a doña Inés, sino a su

<sup>4</sup> «Mientras Vex<sup>a</sup>. estaba hablando con ella, Salvador estaba dando voces llamándola los nombres que la ennoblecieron desde que pregonaba bizcochos en Valladolid; perdía el tal hombre el juicio de celos, porque había averiguado que se echaba con San Martín y prometía no ir con ella a Lisboa, con tantos donaires, voces y desatinos que se llegaba más auditorio que ahora tienen con *Don Gil de las calzas verdes*, desatinada comedia del mercenario» [Vega, 1989: III, 206].

prima doña Clara, y caerá maravillosamente al padre de doña Inés, en cuanto lo conoce. «Un ángel de cristal es/ el rapaz» dice de este don Gil doña Clara, y su también enamorada prima, doña Inés: «Ya por el don Gil me muero;/ que es un brinquillo el don Gil». Más adelante el padre de doña Inés le comentará a su hija: «¡Qué muchacho y qué discreto/ es el don Gil! Grande amor/ le he cobrado, te prometo» [Tirso de Molina, 2009: 130, 169].

Tal dama tracista desorienta por completo a un criado, Caramanchel, al que contrata para que le sirva; este se pasa la obra buscando a don Gil, su amo capón (como él dice), que tanto se parece a una dama, doña Elvira, y al final cree con razón que su señor barbilampiño es alma en pena, y lo es, pero sin morirse y sin dejar que las penas le coman el corazón.

Eso es solo algo de lo que hace doña Juana, pero dice mucho más. Trocará a su vez el nombre y la historia de don Martín, y en su papel de doña Elvira contará a doña Inés que el caballero se llama don Miguel de Ribera, que es de Burgos y que la ha burlado a ella. Sus palabras en ese momento la retratan muy bien: «Ya esta boba está en la trampa./ Ya soy hombre, ya mujer,/ ya don Gil, ya doña Elvira;/ mas si amo, ¿qué no seré?» [Tirso de Molina, 2009: 151].

Gracias a su fiel Quintana, hará creer primero a don Martín que ella, es decir, doña Juana, está encerrada en un convento y preñada; luego que, al malparir a una niña mal formada, muere; y por último, le hará llegar a su padre una carta diciéndole que está en Alcorcón a las puertas de la muerte por las puñaladas que don Martín le ha dado. Esta es su labor como mentirosísima escritora de cartas: doña Juana en un convento, embarazada, muerta...; ¡lo que haga falta! Con razón le dice Quintana: «Retrato eres del engaño», y poco después: «Yo apostaré que te truecas/ hoy en hombre y en mujer/ veinte veces» [Tirso de Molina, 2009: 140-141]. Aunque las palabras que mejor la definen son otras: «¡Dios me libre de tenerte/ por contraria!» [Tirso, 2009: 189].

Cuando Tirso tiene a todos los personajes reunidos, con golpe de varita de su dama tracista única, lo soluciona todo, y cada cual se casa con quien le toca. Y nadie protesta, claro está, porque para eso es una comedia, y, al acabarse, todos tienen que casarse bien.

Como pincelada final de ese personaje desmesurado y divertidísimo pongo la última conversación entre doña Juana y el pobre Caramanchel. El desnortado criado la está conjurando porque cree que es ánima en pena, doña Juana le aclara que es don Gil, vivo en cuerpo y alma, y él, por fin, le pregunta: «¿Y sois hombre o sois mujer?». La verdad triunfa en la respuesta de doña Juana: «Mujer soy», y también lo hace en el

comentario del criado: «Esto bastaba/ para enredar treinta mundos» [Tirso de Molina, 2009: 218].

No es que Tirso cambie de sexo a su personaje, pero ella sí. Y lo vemos en escena, y advertimos cómo seduce a hombres y mujeres; bien es cierto que, con ese talle tan gentil, hecho un pincel y barbilampiño (no barbado como es don Martín), seduce sobre todo a las mujeres. Y una vez visto, la idea ya se ha dibujado; puede ser inaceptable, pero ahí está.

## 2. LA LUCIDEZ DE DIANA, LA CONDESA DE MOMBLÁN

Poco después Tirso de Molina escribiría *El castigo del penseque*, otra espléndida comedia, y en su texto hay guiños al *Quijote* y también a dos comedias de Lope: *La ocasión perdida* y, sobre todo, *El perro del hortelano*<sup>5</sup>. Zugasti la fecha entre fines de 1613 y 1615 [2013: 20] aunque la datación podría prolongarse hasta comienzos del 1616, antes de irse Tirso a La Española, porque el mercedario había leído ya la segunda parte del *Quijote*. La menciona el gracioso Chinchilla junto a las *Novelas ejemplares* al encarecer los sucesos pasados:

Cuando los llegue a saber  
Madrid, los ha de poner  
en sus novelas Cervantes;  
aunque en el tomo segundo  
de su manchego Quijote  
no estarán mal, como al trote  
los lleven por ese mundo  
las ancas de Rocinante,  
o el burro de Sancho Panza<sup>6</sup>.  
[Tirso de Molina, 2013: 161-162]

<sup>5</sup> Béziat, que analiza «el fracaso del silencio» en la comedia, ya señala su relación con *El vergonzoso en palacio*, y ambas con *El perro del hortelano* de Lope, y destaca su diferencia: «Al revés de lo que suele pasar en el teatro cómico, el héroe masculino no logra casarse en el desenlace con la heroína» [2004: 276-277].

<sup>6</sup> Y más adelante dice refiriéndose al caballero Pinabel: «Si no se va, por Dios que hay carambola;/ cambrones lleva bajo de la cola» [Tirso de Molina, 2013: 246]. Es la travesura que les hacen a don Quijote y Sancho dos muchachos al entrar en Barcelona: «alzando el uno de la cola del rucio y el otro la de Rocinante, les pusieron y encajaron sendos manojos de aliagas», 2<sup>a</sup>, LXI [Cervantes, 1999: 1132].

Como una de las aprobaciones de la *Segunda parte* está firmada en marzo de 1615 por José de Valdivielso, amigo de Tirso, quizás pudo verla este antes de ser impresa a fines de ese año<sup>7</sup>.

La comedia está sembrada de ligeras pero continuas referencias al *Quijote*, por ejemplo, el gracioso Chinchilla al comienzo de la obra va a decir a su señor, que se lamenta de las grandes desdichas que le persiguen:

Si pudiéramos comer  
desdichas tuyas y más,  
no echáramos el dinero  
menos; porque con mandar  
a la huéspeda guisar  
cuatro desdichas, primero  
que aquellas se digirieran  
–si hay para ellas digestión–,  
por que hubiera provisión,  
otras tantas acudieran,  
y comiéramos los dos  
desde hoy más nuestras desdichas.

[Tirso de Molina, 2013: 130]

Y al final de la comedia, cuando le dice a su señor «Tres días ha que no cenas/ ni comes», será el propio don Rodrigo el que afirme: «Manjar de penas/ es solo el que busco y quiero» [Tirso de Molina, 2013: 262]; es expresión de su dolor, porque el caballero en ese momento, igual que don Quijote, no tiene un alma que llevarse a la boca.

No me he resistido a pregonar en plena Mancha que los duelos y quebrantos que comía los sábados don Quijote eran eso solo: duelos y quebrantos en su sentido real, y no un inexistente entonces y consistente plato ahora, autorizado solo por una

---

<sup>7</sup> Así lo apunté ya señalando que Valdivielso firma la aprobación de la *Segunda parte* del *Quijote* a 17 de marzo de 1615 [Navarro, 2004a: 25-26]; en ese artículo analicé también los asuntos y personajes de las comedias de Cervantes que pudieron inspirar a otros del *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina, y me asentaba en el mismo argumento, porque las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* de Cervantes se publicaron unos meses después de la puesta en escena de la comedia de Tirso de Molina, y también José de Valdivielso firma su aprobación, a 3 de julio de 1615.

mala traducción al francés del texto cervantino<sup>8</sup>. Tirso de Molina nos da una prueba más de ello.

Vuelvo al texto de la comedia, y con ese caballero español, sin hacienda y sin comida, don Rodrigo Girón, y con su gracioso criado Chinchilla, entro en Momblán, que en esa geografía literaria no está en Tarragona<sup>9</sup>, sino en Flandes. Y lo hago para escuchar atentamente lo que dice la protagonista, Diana, condesa de Oberisel –se llamaba también Diana la condesa de Belflor del *Perro del hortelano*–, que hace un año se quedado viuda, sin hijos, y a la que su hermano Arnesto quiere casar con el conde alemán Casimiro:

Viuda soy, moza y mujer,  
con un condado a mi cargo  
que, aunque sola, podrá ser  
que con el discurso largo  
del tiempo venga a tener  
para regille prudencia [...].  
Cuanto y más que mis vasallos  
no se quejan hasta ahora  
de que no sé gobernallos,  
que al fin como su señora  
legítima sé estimallos.

[Tirso de Molina, 2013: 150-1]

Hasta aquí se nos pinta la figura de una mujer que asume el gobierno del condado que ha heredado legítimamente, y tiene como modelo a un par de reinas que podían recordar los espectadores: doña María de Padilla, a la que Tirso convertiría en protagonista de *La prudencia en la mujer*, y la reina Isabel la Católica. Y junto a esas reinas reales, otra literaria, cantada nada menos que por Virgilio y Ovidio: la reina de Cartago, Dido, a la que la propia condesa de Oberisel evoca comparándose con ella:

porque sepa el conde necio  
que si en la constancia imito

<sup>8</sup> Véase Navarro Durán, 2020.

<sup>9</sup> Comienza la novela *El bandolero* que Tirso incluye en *Deleitar aprovechando*: «Señor de la Guardia de Montblanch, en la diócesis de Tarragona, en el principado de Cataluña, era Alberto Armengol» [Tirso de Molina, 1979: 57]. El mercedario –la Orden de la Merced tuvo su origen en Cataluña– sabe muy bien que juega con el bello nombre y lo convierte en literario.

a la viuda de Siqueo,  
en fortaleza la igualo.  
[Tirso de Molina, 2013: 174-175]

Precisamente quien sedujo a Dido y la abandonó fue el pío Eneas, modelo en que inspiró Tirso para su don Juan Tenorio, el impío<sup>10</sup>.

Y en ese comienzo de la comedia es donde Diana va a hablar claro, muy claro, sobre la mujer malcasada y sobre el distinto rasero que la sociedad utiliza para medir la honra en el hombre y la mujer. Primero comentará su vida de casada al mensajero de su hermano, el duque Arnesto<sup>11</sup>, que no es otro que el disfrazado conde Casimiro, que aspira a casarse con ella, apoyado por el duque:

Yo he quedado escarmentada  
y con deseo infinito  
de no vivir mal casada,  
y así el conde que encareces  
busque a su contento esposa  
haciendo sus ojos jueces,  
porque el casarse no es cosa  
que se ha de probar dos veces.  
[Tirso de Molina, 2013: 152]

Diana fue una mal casada y no lo oculta, aunque su marido fue el duque de Cleves, y enseguida precisará el porqué, y lo hace hablando con Pinabel, su persona de confianza:

Nadie espere, Pinabel,  
tener de mi esposo nombre,  
pues murió el duque con él;  
que en la libertad de un hombre  
libre, soberbio y crüel,  
no estriba bien la flaqueza  
de una mujer a quien ves  
con mocedad y riqueza,  
porque es locura el ser pies  
la que puede ser cabeza.

---

<sup>10</sup> Véase «Eneas, modelo de don Juan» [Navarro Durán, 2004b].

<sup>11</sup> En *La española inglesa* aparece un personaje con el nombre de conde Arnesto.

Cansada de estar casada  
estoy: ¡gracias a los cielos  
que no lloro despreciada  
ya desdenes, ya desvelos  
de una afición mal pagada!  
[Tirso de Molina, 2013: 584-585]

¡Mucho dice la duquesa Diana! Sufrió desdenes de ese hombre «libre, soberbio y cruel»; es lógico, pues, que diga que está cansada de estar casada, en elocuente paronomasia. Además añade una idea importante: «es locura el ser pies la que puede ser cabeza»; sabe bien que es mejor mandar que ser mandada si puede hacerlo. Y lo más reivindicativo es lo que va a decir a continuación:

Si en el conyugal amor  
hubiera penas iguales  
para el esposo agresor,  
y sus obras desleales  
tocaran en el honor  
como las de una mujer,  
perseverara en los dos  
el recíproco querer.  
Pero que en la ley de Dios  
iguales vengan a ser  
los delitos del marido  
y la esposa, y que en el suelo  
haya el vulgo establecido  
venganza en leyes del duelo  
para el esposo ofendido  
y no para la mujer,  
esa es terrible crueldad  
suficiente a deshacer  
a amor, que sin igualdad  
no sabe permanecer.  
[Tirso de Molina, 2013: 155-156]

Pinabel no puede más que asentir y decirle:

Dios conserve a vüexcelencia  
 en esta opinión honrada,  
 que es digna de su prudencia.  
 [Tirso de Molina, 3013: 156]

Esa reivindicación de la igualdad de hombre y mujer ante la ofensa es uno de los grandes discursos «feministas» que fray Gabriel Téllez pone en boca de una mujer, y no lo hace para ridiculizarla, sino para que se escuche claramente en escena una opinión honrada y prudente<sup>12</sup>.

Lo que sucede en la comedia es que el amor saldrá al encuentro de Diana, la condesa de Oberisel —como lo hizo con la reina Dido—, y esto echará al traste su voluntad de ser libre y no casarse de nuevo. Ella se lo confiesa a sí misma en un muy bello soneto que da inicio al acto segundo de la comedia:

Yo os prometí, mi libertad querida,  
 no cautivaros más ni daros pena,  
 pero promesa en potestad ajena  
 ¿cómo puede obligar a ser cumplida?  
 Quien promete no amar toda la vida  
 y en la ocasión la voluntad enfrena  
 seque el agua del mar, sume su arena,  
 los vientos pare, lo infinito mida.  
 Hasta ahora con noble resistencia  
 la pluma corto a leves pensamientos,  
 por más que la ocasión su vuelo ampare.

---

<sup>12</sup> En 1603 se imprimen en Madrid los *Diálogos de apacible entretenimiento* de Gaspar Lucas Hidalgo (ed. hoy perdida), y de nuevo en 1605 en Barcelona, por Sebastián de Cormellas, obra de puro pasatiempo que alcanzaría popularidad; en el cap. IV del «Diálogo tercero», dirá Fabricio a doña Margarita (y ella asentirá): «Puede un hombre situar su reputación en letras, en armas, en gobierno y en virtud; pero la mujer en sola la virtud puede fundar su honor; porque ni ellas son menester para letras ni para jugar las armas ni salir con ellas al enemigo, ni para gobierno que pase de remendar unas mantillas a sus criaturas y dar unas sopillas a los gatos de casa; y, si más hacen, es meterse en la jurisdicción de sus maridos y dueños. De modo que solo pueden conservar reputación y honra en la virtud; pero como el honor y estimación con las gentes respeto de la mujer no consiste más de solo en una virtud, que es la honestidad y el ser prenda de un solo dueño, de aquí es que en tanto será una mujer tenida por virtuosa y por consiguiente por honrada, en cuanto tuviere de honesta y fiel a su dueño» [Hidalgo, 2010: 172]. La cita sirve como significativo contraste con las palabras que Tirso de Molina pone en boca de Diana.

Pupila soy de amor: sin su licencia  
 no pueden obligarme juramentos,  
 ¡perdonad, voluntad, si los quebrare!  
 [Tirso de Molina, 2013: 177]

La condesa se ha enamorado del español Rodrigo Girón, que ha aceptado la identidad de Otón, noble huido por haber matado al hermano de Pinabel, porque todos creen que es él (incluido su supuesto padre, Libertio); y ese caballero no está a la altura social de la condesa. Y ahí está en la sombra el argumento de *El perro del hortelano*, de Lope, y Tirso no se esconde porque pondrá la mención a ese dicho en boca de Clavela<sup>13</sup>, la hermana de Otón, que, desesperada, se da cuenta de que se ha enamorado del que cree que es su hermano.

El conde Casimiro, al verse rechazado en sus pretensiones amorosas por Diana, le declara la guerra. Serán Rodrigo Girón (en su falsa identidad de Otón) y Pinabel quienes, mandando las tropas de la condesa, lograrán la victoria sobre el enemigo pretensor; y ese dato es importante porque al final Diana se casará con él, y los espectadores saben que su situación en el matrimonio ha quedado reforzada por ese triunfo bélico sobre su futuro esposo.

Pero el asunto principal de la comedia, el que le da título (*El castigo del pense-que*), es otro, el que imita la comedia de Lope, *El perro del hortelano*: la condesa tiene que dar a entender a su secretario Otón que le quiere, y él, al que le parece que así es, pero no acaba de creerlo por los vaivenes, hechos a posta, del discurso de la prudente Diana, echa a perder su suerte con un equivocado y timorato «pensé que», entregando su ocasión a su rival, el vencido conde Casimiro. Si cuento esa parte esencial del argumento es para asistir a una escena provocadora y de gran carga erótica en la que la mujer poderosa toma la iniciativa, sabedora ya de que su amado no es Otón sino el segundón y pobre don Rodrigo Girón: los guantes son los protagonistas, y poco antes se los ha traído a Diana precisamente Clavela.

Diana le dice a Otón que debe ella amar al conde y le pregunta si es galán; el joven, desalentado, le contesta «Pues a vuestro amor se iguala, / ¿qué más dicha, qué más gala?»; la condesa no quiere seguir con este asunto porque no oye lo que quiere oír y

<sup>13</sup> La condesa le dará en dote la aldea de Belflor [Tirso de Molina, 2013: 192], y Clavela en un monólogo confiesa cómo le ha causado celos a Otón para que deje de pretender a la condesa Diana y dice al amor: «¿Mas qué os aprovecha, amor, / el ser vos enredador / si un imposible os responde / que no puedo, aunque a mi hermano / adore, ser su mujer? / Mas diréis que queréis ser / el perro del hortelano» [Tirso de Molina, 2013: 213].

lo cierra con un «Mudemos conversación,/ no paséis más adelante» [Tirso de Molina, 2013: 234]. Decide entonces ponerse un guante, pero no puede hacerlo porque le va estrecho, y le pide a Otón que se lo calce:

CONDESA. No me le puedo calzar.  
Calzádmele vos, Otón.

Don Rodrigo «túrbase» –lo dice la acotación– y rehúsa diciéndole: «¿Yo, señora? Aqueso no, que os burláis»; y como ella insiste con un «Acabad, necio,/ que es el cordobán muy recio/ y no tengo fuerzas yo» [Tirso de Molina, 2013: 234], él lo va a hacer, pero al acercarse a la dama, se le caen capa y sombrero por su turbación. No lo logrará, y aunque la condesa asume que le viene pequeño el guante, le anima a que encuentre la solución, y da lugar a este diálogo:

CONDESA. ¿Quién hay, Otón, que no sepa  
que para que un guante quepa  
no hay cosa como picalle?  
DON RODRIGO. Puede venir tan pequeño  
que el picalle sea excusado.  
CONDESA. Dadme vos que esté picado,  
que vendrá sin duda al dueño.  
[Tirso de Molina, 2013: 236]

Y mientras don Rodrigo se consume luchando con el sí es, no es («¿Es favorecerme/ esto o burlarse?»), ella retrocede porque se dice a sí misma «Amor que así se declara/ ya toca en desenvoltura» [Tirso de Molina, 2013: 237] y da fin a la ambigüedad en beneficio otra vez del poderoso Casimiro.

Es la penúltima oportunidad de don Rodrigo; la última será la que la condesa le brinda haciéndole escribir un papel con una cita en el jardín para ser su esposa y que él tiene que dar «a quien sabéis/ que me quiere más que a sí», y el bobo de don Rodrigo no se da cuenta de que responde él a esa condición y de que él mismo acaba de escribir la declaración que le hace la condesa. Entregará el papel a su contrincante y perderá la oportunidad; y ahí Tirso imita de nuevo a Lope, pero en su comedia *La ocasión perdida*, como subraya Zugasti, y el propio don Rodrigo afirma lamentándose de su ignorancia: «¡Mal haya/ quien ama y la ocasión pierde! [...] Pero todos diréis, y justamente,/ que muera el que una vez la ocasión pierde./ Yo la perdí, yo el ignorante he sido,/ solo puedo quejarme de mí mismo» [Tirso de Molina, 2013: 268-269].

Pero volvamos a la escena del guante porque hay dos palabras con doble significado: calzar y picar; ambas pueden aplicarse al guante, pero también tienen un sentido erótico. «Picar» significa también «mover, excitar o estimular», como recoge *Autoridades*, y «calzar» es término que tiene larga tradición literaria aplicado a la relación sexual. Con estos datos, entendemos la turbación del apocado don Rodrigo y vemos el atrevimiento de la condesa llevando las riendas de esa declaración erótica<sup>14</sup>.

Diana, la condesa de Oberisel, al igual que la protagonista de *El vergonzoso en palacio*, doña Magdalena, es discípula de Diana, la condesa de Belflor, y las tres damas consiguen declarar su amor al caballero del que están enamoradas, inferior a ellas socialmente y que no se atreve, por tanto, a tomar la iniciativa. Pero en *El castigo del penseque*, como indica el título de la comedia, el pacato caballero va a perder irremediabilmente la ocasión.

Hemos oído discursos de damas que saben muy bien el diferente tratamiento que se da al hombre y a la mujer en materia de honor, y hemos visto cómo su ingenio sabe sortear el obstáculo de que su enamorado no se atreva a declararse por ser inferior socialmente a ellas. Pero queda todavía un escalón más en ese «feminismo» tirsiano: la lucha por lograr una educación que le permita a la mujer no solo leer o saber bailar o incluso tener una academia literaria en su casa, sino acceder a una profesión, que es el camino para lograr esa libertad amenazada siempre por la mala elección de un marido, el Argel de la mujer. Y para comprobarlo vamos a conocer a otra dama, doña Jerónima, que es la inteligente protagonista de *El amor médico*.

### 3. LA DAMA MÉDICO: «LAS ARTES SON LIBERALES PORQUE HACEN QUE LIBRE VIVA A QUIEN EN ELLAS SE EMPLEA»

Doña Jerónima es otra tracista ingeniosa que logra que los demás personajes giren en torno a sus disfraces y decisiones, pero además es una mujer muy inteligente que consigue ser médico de la corte real portuguesa. Es la protagonista de *El amor médico*, de cuya fecha dice Oteiza:

<sup>14</sup> Béziat destaca la escena, pero primero la relaciona con la «estratagema más conocida de la caída fingida, a la que recurre Diana en *El perro del hortelano* o Magdalena en *El vergonzoso en palacio*»; luego sí ve en ella «la metáfora sexual, fácilmente perceptible, cuya función esencial sería subrayar la inversión de los papeles masculinos y femeninos entre Diana y Rodrigo. Diana desempeñaría aquí el papel masculino (la mano que intenta introducirse en el guante) y Rodrigo, el papel femenino (el guante)» [2004: 290]. Sin embargo no es cierto, como dice la investigadora, que haya inversión de papeles, porque el caballero es el que calza a la dama.

Más difícil e impreciso resulta establecer la fecha a partir de la versificación, según la cual se situaría entre 1612-1630; por los restantes datos la mayor probabilidad se halla entre 1617 y 1626, y casi todos ellos apuntan a los años inmediatamente anteriores a 1622 [Tirso de Molina, 1997: 29]<sup>15</sup>.

Se enamora de don Gaspar, que está alojado en su casa y no ha mostrado el mínimo interés en verla, y va a seguirlo hasta Coimbra, en donde ella triunfa en su empeño de graduarse como médico. Allí se disfrazará de mujer y se hará pasar por una supuesta hermana suya, porque, como es lógico, el grado de doctor lo consigue con la identidad de hombre; y al final casará a doña Estefanía, la dama que se enamora de ese joven doctor, con el caballero que está enamorado de ella sin esperanza. Y doña Jerónima, como es de suponer, logrará al fin el caballero por el que ha suspirado desde el comienzo de la comedia, don Gaspar, que cobra fama entre unos y otros de ser un don Juan, de emular a Eneas, aunque en el fondo lo sea solo en apariencia.

La serie de trazas femeninas que forman la compleja historia ya la ejemplifiqué al comienzo con la doña Juana de *Don Gil de las calzas verde*, y podría también hacerlo con doña Marta, la hipócrita e ingeniosa protagonista de *Marta la piadosa* o con doña Magdalena, *La celosa de sí misma*, que descubre que el ser humano se siente más atraído por lo que ve a medias, por lo que intuye, que por lo que contempla sin dificultad alguna; o con otras damas tirsianas, porque son muchas las geniales tracistas que imaginó el mercedario. Pero ahora quiero, para concluir, seguir otro camino para escuchar el discurso más «feminista» de una de esas damas, y además hacerlo con sus pasos por la vida teatral, que muestran la razón que tiene con lo que dice. Doña Jerónima sabe latín, y habla también portugués y ha leído a muchos autores que cita, pero no presume de culta, sencillamente lo es, e inteligente y... médico.

Al empezar la comedia está doña Jerónima hablando con su criada Quiteria sobre el comportamiento de su hermano, que lleva dos meses sin dirigirle la palabra porque ella se niega a sus pretensiones casamenteras. Y lo hace porque tiene una ocupación que la absorbe, como le recuerda la doncella:

No me espanto;  
haste embebecido tanto  
en latines, que a cansarme

---

<sup>15</sup> Sin embargo, la situación inicial en la comedia con la presencia de don Gaspar en casa de doña Jerónima como huésped de su hermano, el hecho de que no parece haberse enterado el caballero de que vive también en la casa una dama y el amor que le inspira a esta nos lleva claramente a *La dama duende* de Calderón, estrenada en 1629.

llego yo sin que me importe,  
cuanto y más quien se encargó  
de ti desde que murió  
tu padre.

[Tirso de Molina, 1997: 96]

Y la respuesta de doña Jerónima merece ponerse en marco de oro por la imagen que nos ofrece y por las palabras que dice<sup>16</sup>:

Yo sigo el norte  
de mi inclinación, ¿qué quieres?;  
mi señor se recreaba  
de oírme cuando estudiaba.  
¿Siempre han de estar las mujeres  
sin pasar la raya estrecha  
de la aguja y la almohadilla?

[Tirso de Molina, 1997: 96]

Y luego recuerda a «la reina doña Isabel» y a su preceptora «la Latina», es decir a doña Beatriz Galindo. Podemos asociar esas palabras a las que dice al lector María de Zayas en el prólogo a sus *Novelas amorosas y ejemplares*, porque tras afirmar que «las almas ni son hombres ni mujeres»<sup>17</sup>, añade que la razón de que las mujeres no puedan ser sabias como los hombres es «su impiedad o tiranía en encerrarnos y no darnos maestros [...]. 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» [Zayas, 2000: 160].

<sup>16</sup> Oteiza habla de ella como «dama de comedia particularmente novedosa» [1997: 47] y cita en nota a los estudiosos que hablaron de su «prefeminismo o feminismo», desde Blanca de los Ríos, en su introducción a su edición, a Halkhoree o a Maurel, que niega que Tirso pretenda al crear a doña Jerónima defender los derechos de la mujer y reduce su ciencia a «un moyen de ruse pour conquérir le coeur de l'indifférent» [1971: 233-234].

<sup>17</sup> Es afirmación que Lope de Vega pone en *La Dorotea* (1632) en boca de la misma Dorotea: «Las almas ni son mujeres ni hombres» [Navarro Durán, 2019: 91-92]. También Tirso lo afirma aplicado esta vez a la clase social en la novela *El bandolero* que incluye en *Deleitar aprovechando* (1635): «Las almas, en la calidad y la estima, conforme la opinión de algunos, todas son iguales, que como no tienen casas solariegas ni antecesores con que diferenciarse, en un solo instante criadas y no con dilaciones producidas, ni emulan noblezas ni lloran deslucimientos [Tirso de Molina, 1979: 198].

Pero Tirso es quien lo dice primero –y Castillo Solórzano lo toma de él y lo pone en boca de su heterónimo María de Zayas– y lo va a demostrar con esa doña Jerónima tan interesante.

En su conversación con Quiteria, sigue ella haciendo afirmaciones que sorprenden por su modernidad:

El matrimonio es Argel,  
la mujer cautiva en él.  
Las artes son liberales  
porque hacen que libre viva  
a quien en ella se emplea;  
¿cómo querrás tú que sea  
a un tiempo libre y cautiva?  
[Tirso de Molina, 1997: 98]

Y lo que es más importante: disfrazada de hombre va a ganar la oposición a la cátedra de medicina. Primero defenderá ante don Gaspar el conocimiento frente a la apariencia y la juventud que él le achaca, porque el caballero le dice que es «breve de persona,/ sin autoridad de barba,/ y la edad no muy doctora»; y el doctor Barbosa, que ese es su nombre, le contesta: «No dan las ciencias los años» [Tirso de Molina, 1997: 169]. Cuando don Iñigo, a quien pide que asista a la oposición, le apunta que podría «hablar votos», el joven doctor se niega rotundamente:

Eso no;  
mi justicia, señor, sola  
es de quien he de valerme;  
que los sabios no sobornan.  
[Tirso de Molina, 1997: 177]

Y el acto tercero comenzará con el triunfo del doctor Barbosa sancionado por el rey de Portugal en el salón del real alcázar de Coimbra, que lo nombra médico de su cámara y alaba su conocimiento:

Doctor, vuestras muchas letras  
en años tan juveniles  
merecen que yo las honre  
por que los demás se animen.

La cátedra que llevastes  
y soluciones sutiles  
que soltaron argumentos  
es justo que se confirme  
con que en mi cámara entréis,  
y desde hoy el pulso os fie  
la reina, en cuya salud  
la de Portugal consiste.  
Doctor de cámara sois.  
[Tirso, 1997: 199-200]

El doctor Barbosa –doña Jerónima– le dará las gracias evocando las alabanzas que grandes personajes históricos hicieron a sus médicos y acabará con una cita de Séneca<sup>18</sup>: «mas como Séneca dice:/ aquel *qui laudandum laudat, se ipsum laudat* [Tirso de Molina, 1997: 201]; en la epístola CIII Séneca dice: *laudat qui laudandum esse iudicat*.

Tirso de Molina pone en boca de doña Jerónima citas, demostración sobrada de su conocimiento, que son a la vez auténticos discursos feministas: obras y no solo palabras.

Es, pues, el mejor momento para poner fin a esta breve galería de damas que han pronunciado bellos discursos en defensa de la educación de la mujer. Tirso de Molina supo ya señalar el auténtico camino que lleva a su liberación: el desempeño de una profesión, de un oficio, y no hay duda de que logró en sus comedias deleitar aprovechando. No se trata de hablar de su «feminismo», término que queda fuera de la época de fray Gabriel Téllez, sino de escuchar las palabras que puso en boca de esas damas tracistas, que sonaron con toda la fuerza en los escenarios de esas primeras décadas del siglo XVII. No hay como oír imposibles para empezar a pensar cómo lograr que dejen de serlo.

---

<sup>18</sup> Oteiza traduce: «el que alaba a quien debe ser elogiado, él mismo se alaba», y añade: «No he podido localizar esta cita» [Tirso de Molina, 1997: 201, en nota].

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARELLANO, Ignacio [2004]: «La fuerza del ingenio en las comedias de capa y espada de Tirso de Molina», en *Tirso, de capa y espada. Actas de las XXVI Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, 8, 9 y 10 de julio de 2003, ed. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 55-81.
- BÉZIAT, Florence [2004]: *El silencio en el teatro de Tirso de Molina*, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos.
- CERVANTES, Miguel [1999]: *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por F. Rico, Barcelona, Instituto Cervantes / Crítica, 3ª ed. revisada.
- DOLFI, Laura [1991]: «La “mujer burlada”: Honor e invención en la comedia de enredo», en *Tirso de Molina: immagine e rappresentazione. Secondo Coloquio Internazionale*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, pp. 135-186.
- EIROA, Sofía [2004]: «Los enredos de la dama en las comedias de Tirso», en *Tirso, de capa y espada. Actas de las XXVI Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, 8, 9 y 10 de julio de 2003, ed. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 39-53.
- HALKHOREE, Premraj R. K. [1989]: «*El amor médico*. Feminism versus feminity», en *Social and Literary Satire in the Comedies of Tirso de Molina*, ed. J. Ruano de la Haza y H. W. Sullivan, Ottawa Hispanic Studies, pp. 95-151.
- HIDALGO, Gaspar Lucas [2010]: *Diálogos de apacible entretenimiento*, ed. Julio Alonso Asenjo y Abraham Madroñal, Valencia, Universitat de València, 2010.
- MAUREL, Serge [1971]: *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers, Université.
- NAVARRO DURÁN, Rosa [2002]: «La dama tramoyera», en *Calderón: entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja*, ed. F. Rodríguez Matito y J. Bravo Vega Logroño, Universidad de la Rioja, pp. 189-203. Reimpreso en R. Navarro Durán [2016]: *Por sus culpas o por sus gracias. Pasiones y trucos en el gran teatro áureo: de Lope a Calderón*, Barcelona, Calambur, pp. 199-216.
- [2004a]: «*Don Gil de las calzas verdes* a la luz de Cervantes», en *Tirso, de capa y espada. Actas de las XXVI Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, 8, 9 y 10 de julio de 2003, ed. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 17-37.
- [2004b]: «Eneas, modelo de don Juan», en *Seis caminos hacia el mito de Don Juan. Cuadernos de Teatro Clásico, 19*, ed. César Oliva, Madrid, Compañía Nacional de

- Teatro Clásico, pp. 191-208. Reimpreso en *Por sus culpas o por sus gracias. Pasiones y trucos en el gran teatro áureo: de Lope a Calderón*, Barcelona, Calambur, 2016, pp. 73-90.
- [2019]: *María de Zayas y otros heterónimos de Castillo Solórzano*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona.
- [2020]: «La merced de Dios: huevos y torreznos», *Clarín*, nº 147 (mayo-junio 2010), pp. 21-24.
- OTEIZA, Blanca [1997]: «Estudio introductorio» a Tirso de Molina, *El amor médico*, Pamplona, Universidad de Navarra, Instituto de Estudios Tirsianos, pp. 11-88.
- TIRSO DE MOLINA [1979]: *El bandolero*, ed. André Nougué, Madrid, Castalia.
- [1997]: *El amor médico*, ed. Blanca Oteiza, Pamplona, Universidad de Navarra, Instituto de Estudios Tirsianos.
- [1996]: *Cigarrales de Toledo*, ed. Luis Vázquez Fernández, Madrid, Castalia.
- [2009]: *Don Gil de las calzas verdes*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra.
- [2013]: *El castigo del penseque*, ed. Miguel Zugasti, Madrid, Cátedra.
- VEGA CARPIO, Lope de [1989]: *Epistolario, III*, ed. Agustín G. de Amezúa, Madrid, RAE, Arco / Libros.
- ZAMORA VICENTE, Alonso [1990]: «Introducción biográfica y crítica» a Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes*, Madrid, Castalia, pp. 7-73.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de [2000]: *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. Julián Olivares, Madrid, Cátedra.
- ZUGASTI, Miguel [2001]: «La ocasión perdida de Lope de Vega, antecedente necesario de *El castigo del penseque* de Tirso de Molina», en *Tirso de Molina: textos e intertextos*, ed. L. Dolfi y E. Galar, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, pp. 11-38.
- [2013]: «Introducción» a Tirso de Molina, *El castigo del penseque*, Madrid, Cátedra.



**INOCENTE Y CALUMNIADA.**  
***LUCINDA PERSEGUIDA Y OTRAS DAMAS LOPESCAS***

**Esther Borrego**

---

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Orcid: 0000-0002-4942-9372

[http://doi.org/10.18239/cor\\_46.2021.02](http://doi.org/10.18239/cor_46.2021.02)

La dama agraviada, deshonrada, dolida, burlada o víctima de un código de honor que la subyuga y condena, es uno de los núcleos argumentales más frecuentes en las tramas de nuestras comedias áureas, sobre el que se han escrito cientos de páginas. Sin embargo, si focalizamos la condición de víctima de la mujer a causa de una «persecución» provocada por una injusta «calumnia», y si esa mujer es «perseguida» por el entorno de su galán (marido, amante, pretendiente), la crítica se reduce notablemente. En sentido general, el motivo del inocente perseguido fue clasificado por Stith Thompson [1955-1958: S410], como también tuvo cabida en su *Motif Index* el que aquí nos interesa, el específico de la esposa calumniada (*calumniated wife*) por supuesto adulterio y sometida a cruel sentencia sin juicio previo [Thompson, 1955-1958: K2110]. Iriso [2002: 41] apunta, a propósito de *Laura perseguida*, una de las comedias que voy a tratar, que el motivo «coincide mejor con la descripción realizada por Rotunda, quien añade a la descripción general el que ella sea acusada normalmente por parte de un pretendiente decepcionado [1942: 135, K.2112], en su conocida

clasificación de motivos de la novela italiana en prosa»<sup>1</sup>. Por su parte, García-Reidy [2005: 497-507] trata el motivo de la mujer perseguida en el teatro español de los siglos XV y XVI, constatando la escasa fortuna crítica sobre el asunto<sup>2</sup> y señalando varias fuentes medievales de tipo novelesco en las que está presente, en concreto, el motivo de la esposa calumniada. Motivo que estará presente en obras de fuente bíblica, como la *Farsa de Santa Susana* de Diego Sánchez de Badajoz, y cuya presencia se extenderá hasta comedias del último cuarto del siglo XVI, como la *Comedia llamada Eufemia*, de Lope de Rueda, y otras ya de corte preloquista, como las de Juan de la Cueva (*Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio* y *El infamador*), Cristóbal de Virués (*La infelice Marcela*), Miguel Sánchez (*La isla bárbara*) y el mismo Cervantes (*El laberinto de amor*). Por su parte, Teresa Ferrer [2005] trata el motivo de la «heroína perseguida» en dramas de finales del XVI de Francisco Tárrega y Cristóbal Virués. En este trabajo pretendo abundar en el motivo de la dama calumniada y perseguida por un galán de su entorno en un grupo de comedias de Lope escritas en su primera etapa teatral, entre 1590 y 1602, que tienen en común este eje argumental. Para acometer esta investigación y poder discernir qué aporta la dramaturgia del Fénix al tópico, partiré de una comedia que desarrolla el motivo en su plenitud y que conozco bien, *Lucinda perseguida*<sup>3</sup>; fijaré la presencia de personajes, situaciones y conceptos en esta comedia para encontrar similitudes con otras anteriores escritas en la citada década. Las otras obras que conforman este corpus son la *Comedia nueva del perseguido*, *El nacimiento de Ursón y Valentín*, *Laura perseguida*, *El amigo por fuerza* y *Los embustes de*

---

<sup>1</sup> La estudiosa apunta *novellas* italianas que desarrollan este motivo, alguna de ellas retomada por Timoneda [Iriso, 2002: 41-42].

<sup>2</sup> «Constatar la fortuna que ha merecido entre la crítica la presencia del motivo de la mujer perseguida en el teatro español de los siglos XV y XVI es trazar, ante todo, la historia de una ausencia, de un silencio, porque el investigador que busque adentrarse en el estudio de dicho motivo advertirá rápidamente la parquedad de trabajos que abordan, aunque sea de manera marginal, el análisis de uno de los núcleos argumentales que con múltiples variaciones puebla las intrigas del teatro clásico español» [García-Reidy, 2005: 497].

<sup>3</sup> Tuve el honor de editar esta comedia en el marco de las investigaciones del Grupo Prolope. En concreto, *Lucinda perseguida* se incluye en la *Parte XVII de las Comedias de Lope de Vega* (Madrid, Gredos, 2018), volumen coordinado por Daniele Crivellari y Eugenio Maggi. Agradezco especialmente a Gonzalo Pontón y a Ramón Valdés que contaran conmigo para este trabajo, y, por supuesto, a los coordinadores su impecable labor, que llevó a buen puerto esta *Parte XVII*. En el prólogo de la edición de la comedia se contienen algunas de mis ideas que es inevitable que se repitan aquí. En todo caso, este artículo tiene como objetivo prioritario extender el estudio de la figura de la inocente calumniada a las comedias de Lope de su primera época teatral.

*Celauro*<sup>4</sup>. Las dos primeras se integran en la que será considerada «Primera parte» de las comedias del Fénix: *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio* (Zaragoza, Angelo Tavanno, 1604), y las tres últimas en *Doce comedias de Lope de Vega Carpio, familiar del Santo Oficio, sacadas de sus originales. Cuarta parte* (Madrid, Miguel Serrano de Vargas, 1614). Respecto a *Lucinda perseguida*, se incluye en la *Decima séptima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio* (Madrid, Fernando Correa de Montenegro, 1621)<sup>5</sup>.

#### LUCINDA, UNA DAMA *PERSEGUIDA* Y SUFRIDORA

*Lucinda perseguida* fue compuesta entre 1599 y 1602<sup>6</sup>, periodo en el que Lope ya se hallaba establecido en Madrid, lo que no le impedía residir a temporadas más o menos largas en Sevilla, Granada y Toledo, tras los pasos, entre 1599 y 1608, de su amante Micaela de Luján. Esta pudo servir de inspiración para la protagonista de la comedia, quien, además, lleva por nombre el seudónimo que Lope asignó a su enamorada: «Lucinda», a la que evoca en la dedicatoria de la comedia al latinista Emanuel Sueiro<sup>7</sup>, ya frizando el Fénix los 60 años. Respecto a su puesta en escena, contamos con escasos datos: sabemos que se representó en Salamanca en dos ocasiones en 1604<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> Aunque por etapa y por tipo de obra podría incluirse, no tengo en cuenta en este corpus *La infanta desesperada*, comedia palatina cuya protagonista, la infanta Lavinia, se enamora de Doristán un príncipe rival de su familia, por lo que el duque Landino, con el que está prometida, en un ataque de celos y ayudado de la furia del Rey, la quiere asesinar. La infanta huye a una aldea de villanos, tiene un niño de Doristán y cambia de identidad durante siete años, hasta que el príncipe la encuentra y recupera su amor. Aunque el motivo de la persecución es claro, no así el de la calumnia.

<sup>5</sup> En todos los casos cito por los versos fijados en las ediciones modernas llevadas a cabo por el Grupo Prolope [Vega, 1997, 2002 y 2018].

<sup>6</sup> Refuerza su composición entre 1599 y 1602 un soneto que pronuncia Alejandro a modo de *laudatio* a las virtudes de Lucinda, exaltando, entre sus muchas virtudes, la fortaleza, pues es similar en muchos de sus versos a otro publicado en las *Rimas*, incluidas en *La hermosura de Angélica*, de 1602. A esto se añade que la comedia ya fue incluida por Lope en 1603 en *El peregrino en su patria*. Ver Borrego [2018: 3].

<sup>7</sup> «Al fin me he determinado de servirle con esta comedia de las primeras que yo escribía cuando también eran mis años flores: su título es *Lucinda perseguida*, que de mis manos y mi caudal, ¿qué podría salir sino ese nombre?» [Lope de Vega, *Lucinda perseguida*: 44].

<sup>8</sup> Según el diario de Girolamo Da Sommaia, el 5 de octubre de 1604 se llevó a las tablas en el corral de comedias de Salamanca una comedia titulada *Lucinda perseguida* [Haley, 1977: 149], muy probablemente ejecutada por la compañía de Nicolás de los Ríos o por la de Baltasar

y que como mínimo la llevó a las tablas una vez el famoso autor de comedias Melchor de León, pues en las dos ediciones de la *Parte XVII* (1621, 1622) el poeta lo indica expresamente junto al título de la comedia; sin embargo, no tenemos ningún dato espacial ni temporal de esa representación (o representaciones).

Como otras comedias de esta etapa, *Lucinda perseguida* resulta de difícil clasificación, en el sentido de que no se puede adscribir unívocamente a un género o subgénero<sup>9</sup>, pues partiendo de su condición básica de «comedia palatina» con una buena carga de componentes de enredo que la acercan a la «comedia de capa y espada», el tono trágico está presente desde el momento en que la dama protagonista, mujer sin honra por estar amancebada con el Príncipe, es injustamente acusada de infidelidad y pasa a ser sujeto de persecución por su propio amante, por el Rey, que no consiente el amor de su hijo por una dama plebeya, y por el pretendiente celoso, el Conde. Sin embargo, la intercalación de pasajes cómicos en los momentos más sublimes y cercanos incluso al crimen, y, sobre todo, el final feliz con boda<sup>10</sup>, no permiten en modo alguno tildar esta pieza de «tragedia»<sup>11</sup>. Por tanto, coincidimos con la expresión de Joan Oleza, muy apropiada para obras de esta primera etapa teatral, en la que la formulación genérica era todavía híbrida e indefinida: «comedia palatina en su for-

---

de Pinedo. Asimismo, el 14 de octubre de ese mismo año y en el mismo corral se llevó a las tablas una comedia titulada *Lucinda desagraviada* [Haley, 1977: 150], probablemente por una de las dos compañías anteriores, lo que hace pensar que pueda tratarse de la misma obra, dada la proximidad de las representaciones. Para los avatares de estas representaciones y ciertas variantes en los títulos, ver Borrego [2018: 4-6].

<sup>9</sup> Para todo lo relacionado con el género de esta comedia, ver Borrego [2018: 8-10].

<sup>10</sup> «Respecto a la ruptura de la tragedia, hay que hacer notar que en el desarrollo argumental hay un claro punto de inflexión, en el que el espectador ya puede intuir con bastante precisión que el final va a ser feliz; tras oír “con sus oídos” –aunque luego se verá que falsamente– la supuesta traición de Lucinda, Alejandro la quiere matar, pero su hermano Alfredo le frena: Príncipe. ¿Cómo, hermano?! ¿Es posible que impidas que por ella/ pase este acero a ensangrentar mi mano?! Alfredo. No mates una cosa que es tan bella,/ que es hecho de cobarde y de tirano./ Príncipe. Más bella es una garza y no se trata/ que es cobarde el azor cuando la mata./ Alfredo. Envaina en hora buena y ven conmigo. (vv. 1765-1772)» [Borrego, 2018: 8-9]. Tras este pasaje, el Príncipe procede a una larga serie de disquisiciones sobre el dilema entre sus sentimientos y los deberes del honor para determinarse a olvidar a Lucinda y a no ajusticiarla, lo que hubiera sido imposible en una tragedia de honor conyugal escrita unos años más tarde.

<sup>11</sup> El tratamiento del honor en la dramaturgia del Fénix de esta primera etapa teatral está magníficamente estudiado por Arellano [2011], quien incluye en su trabajo varias de las comedias de este corpus.

mulación tragicómica» [Oleza: 1997]<sup>12</sup>. Su condición de comedia de ambientación palaciega permite que la acción tenga lugar en una corte europea indefinida que no es España<sup>13</sup>, y aunque por ciertas referencias internas se apunta a alguna corte veneciana o napolitana, creo que estas alusiones se deslizan tan solo para conferir cierto aire de verosimilitud y que se trata, como ocurre en otras comedias del género, de un país impreciso y quimérico.

El eje de la trama es la persecución que sufre Lucinda, pero hay que contextualizarla en un juego de obsesiones amorosas o por motivos de honra por parte de tres personajes nobles y varones: su propio enamorado, el príncipe Alejandro; su pretendiente en la sombra y motor de todos los engaños, el conde Rogerio, y, finalmente, el Rey, que desea apartar a su hijo de la dama y finalmente se enamora de ella cuando sale a escena con otra identidad, Albania, produciéndose un connato de matrimonio entre ambos, para horror de la mujer. Los versos centrales que reflejan la crueldad del efecto de la calumnia en la dama corren a cargo del mismo Alejandro, quien, engañado por las palabras amorosas de Lucinda hacia el Conde, inducidas por la mentira de este acerca de su conveniencia para engañar a su vez al Rey, no se detiene en indagaciones y ni siquiera le concede el beneficio de la duda:

PRÍNCIPE.      Tu culpa está averiguada,  
                          tu sentencia pronunciada  
                          y cerrado tu proceso. (vv. 1905-1907)

La dimensión de los sentimientos de calumnia y culpa de Lucinda es enorme, y se comprende mejor conociendo a sus perseguidores masculinos, pues en esta comedia las mujeres, Teodora y Rosela, en cierto modo también son, sobre todo esta última, víctimas de los hombres<sup>14</sup>. Sin embargo, todo tiene su matiz, pues no todos son igual-

---

<sup>12</sup> Couderc [2015: 7], por su parte, corrobora que la «indecisión genérica» es frecuente en la producción teatral de esta época.

<sup>13</sup> Alejandro amenaza con irse a España si su padre el Rey se casa con Albania (nombre falso de Lucinda): «Tú y ella me dad licencia,/ que hoy me voy a España» (vv. 2814-2815); «Échame la bendición,/ que a España me quiero ir» (vv. 1848-2849); «Pues voyme a España» (v. 2878).

<sup>14</sup> Aunque los tres perseguidores son hombres, el resto de los varones de la comedia es leal y desea salvar a Lucinda, sobre todo el infante Alfredo, hermano de Alejandro y pretendiente de su prima Rosela (aunque también lo hace por evitar el matrimonio convenido entre ambos) y el marqués Rodolfo, que es quien al final logra burlar al Conde, salvar la honra de la protagonista y casarse con su hermana Teodora, de la que está enamorado desde el principio. Hago esta precisión para evitar maniqueísmos simplificadores que identifiquen, en esta comedia o en otras, a todas

mente responsables ni del sufrimiento de las mujeres ni de la calumnia que soporta Lucinda. Digamos que el que menos «culpa» tiene es el príncipe Alejandro, pues es de natural sincero, valiente, decidido, fiel a su amor, al que defiende frente a su padre, un rey despótico que no atiende a razones. Ese natural noble también le hace caer en una inexplicable ingenuidad, pues se fía por completo del Conde prácticamente hasta el final, a pesar de ser advertido por sus criados y por su propio hermano<sup>15</sup>, permitiéndose dudar de Lucinda hasta «condenarla». El Conde representa el típico personaje lopesco del malvado poderoso que llega incluso al secuestro y al acoso sexual a Lucinda, que lo aborrece. Su táctica es encadenar una serie de mentiras (sostenidas entre sí) a prácticamente todos los personajes de la comedia, con el único fin de obtener a Lucinda, sin tener en absoluto en cuenta los sentimientos de la mujer. Miente desde el principio, cuando traiciona al Príncipe informando al Rey de sus amores con Lucinda; miente a Alejandro cuando le asegura que a su padre le ha llegado la noticia de su situación sentimental escrita en un aviso anónimo; muestra un cinismo sin límites cuando propone a Alejandro ausentarse para calmar la ira del Rey, y aquel acepta. Pero no solo acepta alejarse, sino que él mismo accede a su suicidio amoroso cuando participa en la treta del Conde del «engaño» al Rey: el Conde le pedirá por esposa a Lucinda, pero sin casarse con ella realmente, y esperará que pase «la furia seis días o siete./ Yo, entre tanto, esconderé/ a Lucinda», vv. 277-279); el Conde contará al Rey la trampa, pero sin decir que lo es, dando visos de verdad, de manera que logrará que el monarca le otorgue verazmente la mano de Lucinda. Pero aquí no acaba la cosa: engañará a Alejandro diciéndole que ha perdido el favor de Lucinda; ideará la treta más cruel y enrevesada para hacerle creer que Lucinda se ha enamorado de él. Y finalmente, cuando ya ha sido desenmascarado por Alejandro, Alfredo y el marqués Rodolfo, consigue que el Rey le crea casi hasta el final y que encarcele a sus propios hijos. Las

---

las mujeres como víctimas y a todos los hombres como malvados agresores. En esta pieza, sufren todas las mujeres, sobre todo la protagonista, pero también Rosela, a quien le repugna una boda impuesta con quien no ama y quien tiene que soportar los vaivenes de los dos hermanos, si bien alcanza un final feliz.

<sup>15</sup> «BELARDO. Mira bien,/ que este Rogerio te engaña» (vv. 1189-1190). Como explico en el estudio previo a la edición, «esta fe ciega de casi todos los personajes en el Conde deriva de su condición de privado, como nos informa Alejandro: "Tú que allá con el Rey privas,/ dímelo, Conde, así vivas:/ ¿quién es quien matarme quiso?"» (vv. 238-240). Alejandro muestra su ingenuidad ante la doblez más perversa del Conde, que él, sin embargo, justifica por su condición de caballero cortesano: «PRÍNCIPE. Pues si eres mi amigo, Conde,/ ¿por qué obedeces al Rey?/ CONDE Porque esa forzosa ley/ a caballero responde./ A entrambos os quiero bien./ de entrambos las partes hago;/ ya sé que llevo buen pago. (vv. 1157-1186)» [Borrego, 2018: 14-15].

mañas de este hombre alcanzan cotas inimaginables de maldad, cegado por lo intenso de su amor, o mejor dicho, de su ansia sexual por Lucinda. Un tema que daría mucho de sí es la posible «justificación» de sus actuaciones a causa de esta obsesión amorosa, como se deriva de varios monólogos líricos que corren a su cargo, en los que deja ver al espectador sus sentimientos (ver Borrego [2018: 16-17]). Además, cuando intuye las consecuencias de sus actos se lamenta, por ejemplo, de haber acusado a Lucinda ante el riesgo de que el Rey la mate («Eso no, que está inocente...», vv. 158 y ss). Sin embargo, creo que la sucesión de actos dolosos con pervertidas intenciones prevalece, de cara al público, ante cualquier intento de justificación de su conducta, por muy enamorado que estuviese de la dama.

Solo hay un personaje que en determinados momentos puede superar la maldad del Conde, si bien sus actuaciones no son tan abiertamente crueles. Se trata del Rey, pues el conflicto nuclear de la comedia, que comienza *in media res*, se deriva de la orden real de aprisionar a Lucinda para impedir su relación amorosa con el Príncipe. El dilema del Rey procede no solo de la dudosa moral de la dama (en cuya casa Alejandro sale y entra con toda naturalidad) sino también de la desigualdad estamental entre los amantes, altamente perjudicial en el caso del príncipe heredero de su reino. Las relaciones conflictivas entre el padre y el hijo se plantean desde el principio, pues este habla del monarca como un hombre injusto y tirano, incapaz de empatizar o al menos de escuchar a su vástago y que solo mira por el «bien de estado». El Príncipe llega a acusar a su padre de «demonio» («debe de ser demonio,/ pues el alma me castiga», vv. 547-548), de ser «el villano cazador» (v. 562), de hacer «un mal tercero entre casados» (v. 2160), entre otras pullas. En estos versos, Alejandro muestra sus deseos de venganza ante la detención de Lucinda, su impotencia y su dolor:

PRÍNCIPE.            ¿Cómo no voy, cómo tardo  
                               a matar aquel cruel?  
 No es padre -¿qué me acobardo...?-,  
                               que si el Rey mi padre fuera,  
                               fuera mi sangre y tuviera  
                               mi inclinación, y así amara  
                               a esta mujer. (vv. 200-206)

Enmudéceme la injuria  
 de un padre cuyo rigor  
 castiga culpas de amor  
 en tribunales de furia. (vv. 533-536)

El Rey, además, extiende sus modos despóticos y su persecución (en este caso indirecta) a su hijo Alfredo y a su sobrina Rosela, que terminarán siendo también sus víctimas, pues la orden real que obliga al matrimonio de Alejandro con Rosela frustra los amores de aquellos. La misma Rosela suplicará al Príncipe que la defienda del Rey, que ha dictaminado un matrimonio injusto y sin amor en el que la mujer es la parte indefensa:

ROSELA.            Los príncipes defienden las mujeres,  
                          el que lo es su defensor se llama:  
                          ¡defiéndeme del Rey! (vv. 870-872)

Pero vayamos directamente a nuestra dama perseguida, Lucinda, trasunto de Micaela de Luján, que en los años en los que se compuso esta comedia era fuertemente atacada por su relación adúltera con Lope, con el que tuvo varios hijos. En efecto, nuestra Lucinda tiene dos hijos fruto de su relación de seis años con el Príncipe, y cuando al comienzo de la obra recibe una carta de petición de matrimonio, confía a su hermana su fe ciega en su amante:

[LUCINDA.]        ¿Cuándo has visto tú, Teodora,  
                          locura puesta en razón  
                          ni amor con obligación  
                          que en razón se funde agora?  
                          El Príncipe no me engaña:  
                          ¡si ha seis años que me goza!

TEODORA.        Aquí suena su carroza,  
                          si no es de quien le acompaña.  
                          Muestra el papel, porque quiero  
                          de él mismo agora saber  
                          lo que le pudo mover.

LUCINDA.        Ser amante y caballero,  
                          conocer que está obligado  
                          y estos dos hijos que son  
                          prendas de su corazón.        (vv. 21-35)

El estatus aparentemente plebeyo de Lucinda es el detonante del conflicto; sin embargo, ciertas intervenciones en la obra, suyas y de otros personajes, dejan caer que su nivel estamental pudiera no ser tan plebeyo. Al principio, Teodora desea a su hermana que el matrimonio con el Príncipe la eleve «a más alto estado», pues reconoce

que es «su desigual» (vv. 36-37); pero esto quizá se contradice más adelante, cuando Rosela dice al Rey que Alejandro lleva seis años con una mujer «bien nacida» (v. 448). Por otra parte, ella es poseedora de una casa y es asistida por «sus criados» (v. 1807), lo que revela una situación al menos desahogada y, sobre todo, independiente. Lo que más sorprende es que en los pasajes de desenlace de la obra, ella misma, bajo el disfraz de Albania, se defiende ante el Rey afirmando que la tal Lucinda, su *alter ego*, «es bien nacida» e «hija de un senador» (vv. 2773, 2775), giro muy lopesco a la hora de justificar determinados matrimonios y que eleva el estatus de la dama definitivamente y coadyuva a la aceptación final del enlace entre la dama y el Príncipe. En cuanto a sus virtudes naturales, Lucinda es un dechado de perfección: bellísima, discreta, serena, lúcida, prudente y entregada por completo a su enamorado, al que incluso modera los ímpetus de venganza para con su padre, aun siendo ella la principal víctima de las iras del Rey, quien le ha arrebatado a sus hijos y expresa claramente en varias ocasiones su deseo de que ella muera. Cuando Alejandro la visita en prisión, ella le manifiesta su amor e intenta aplacarle:

LUCINDA. Por vos, mi bien, no es prisión,  
 sino gloria y libertad;  
 vos solo sois soledad  
 del alma en esta ocasión,  
 porque de la misma suerte  
 amor, al fin, de mi historia,  
 convierte la pena en gloria  
 y espera vida en la muerte.  
 No piense el Rey dividirme  
 de vos con ser homicida  
 de aquesta inocente vida,  
 que muerta estaré más firme. (...)

PRÍNCIPE. ¿Qué puede un hombre que ha dado  
 a vuestra afrenta y prisión  
 causa, hablar en ocasión  
 que le habéis tanto obligado? (...)  
 Enmudéceme la injuria  
 de un padre cuyo rigor  
 castiga culpas de amor  
 en tribunales de furia.  
 Y en fin, me enmudece el ver,  
 sin que el remedio se aparte,

- que siempre en la flaca parte  
muestra su fuerza el poder. (...)
- LUCINDA. Sosegad el corazón.  
¡Jesús!, ¿de aquesto hacéis caso?  
Penas que por vos las paso,  
no son penas, glorias son.  
¿Habéis vuestros hijos visto?  
Quitáronmelos también,  
que como con vos estén  
todo lo demás resisto. (vv. 501-560)
- LUCINDA. No habéis de hacer, por mi vida,  
cosa que al Rey cause enojos.
- PRÍNCIPE. ¿Pues cómo, luz de mis ojos,  
de aquel tirano ofendida? (vv. 609-612)

Lucinda es prendida y encarcelada por las fuerzas del Rey en la primera escena de la comedia, donde muestra una conformidad admirable<sup>16</sup>, pasará la mayor parte de la acción dramática encerrada (primero en la cárcel y luego secuestrada en casa del Conde) y hasta el tercer acto no será rescatada por el Marqués, que la ayudará a ocultar su identidad hasta que, en la última escena de la comedia, se reconozca su inocencia y la culpabilidad del Conde. Llama la atención la paciencia de la dama ante la adversidad y, sobre todo, el hecho de soportar la calumnia que se ha creído hasta su propio amante. Sin embargo, solo reacciona con fiereza en dos momentos: cuando siente el zarpazo de los celos<sup>17</sup> y al descubrir los engaños del Conde:

- LUCINDA. ¿Esta traición encubrías,  
Conde, en tu pecho traidor?
- CONDE. No pensé yo que dirías  
que son traiciones de amor  
las que son desdichas mías.
- [LUCINDA.] Cuando al Príncipe debieras  
malas obras, ¿disculparas

<sup>16</sup> «LUCINDA. En esta vida,/ Teodora, así el bien se da,/ tan presto le sigue el daño/ como sigue al sol la sombra;/ todo lo que el alma nombra/ segura gloria, es engaño» (vv. 67-72). Ante su aprisionamiento, Lucinda muestra una templanza fuera de lo común, disculpándose incluso ante el Marqués y preguntando, inocente: «¿Por qué me mandan prender?».

<sup>17</sup> El Conde la engaña diciéndole que Alejandro se va a casar con Rosela, ante lo que Lucinda pierde su habitual serenidad: «No sosiego de celosa» (v. 1656).

cualquiera traición que hicieras?  
 CONDE.            Disculpas tengo más claras  
                           si tu valor consideras.  
 LUCINDA.        Sin duda es tuyo el enredo  
                           de esta mi injusta prisión.  
 CONDE.            Ya no tengo a culpas miedo.  
                           Después de la absolución,  
                           libre de las culpas quedo.  
 LUCINDA.        Eso es en culpas del cielo,  
                           pero en culpas de la tierra  
                           bañan de su sangre el suelo. (vv. 954-971)

Pero el punto álgido de su desesperación tiene lugar al final del segundo acto, cuando es falsamente acusada por Alejandro de requebrar a otro hombre, gracias al ardid del Conde, sin dar lugar a su propia defensa. El Príncipe se lleva a sus hijos, le incauta los bienes y la deja a merced del Rey:

LUCINDA.        ¿Por qué -¡ay de mí!-  
                           mandas secrestar mis bienes?  
 PRÍNCIPE.        Por deudas de obligaciones  
                           tan mal cumplidas, cruel;  
                           porque de un amigo fiel  
                           sé que ausentarte dispones.  
 LUCINDA.        Pues es cosa conocida  
                           que no me sacas mi hacienda,  
                           sino que en cualquiera prenda  
                           me llevas el alma y vida.  
                           Y si el Rey quiere ausentarme,  
                           como dices, ¿en que soy  
                           culpada, pues no me voy  
                           por mi gusto?  
 PRÍNCIPE.        ¡Eso es matarme! (vv. 1886-1899)

Cuando ella descubre el segundo engaño del Conde, desesperada, vuelve a estallar con esta inectiva contra el malvado noble. Eso sí, sus sentimientos hacia Alejandro, a pesar del trato recibido, siguen incólumes:

LUCINDA.        ¡Villano más fementido  
                           que sangre de caballero

ha visto el mundo y tenido!  
¿No basta el tormento fiero  
por tu rigor padecido?  
¿No basta que con traición,  
diciendo que el Rey me oía,  
fingí tenerte afición,  
perdiendo el alma aquel día,  
honra, fama y opinión?  
¿No basta que has engañado  
al Príncipe, que ha fiado  
de ti más que de hombre alguno,  
y nos tienes, si es todo uno,  
a mí muerta y a él casado?  
¿A qué vienes? ¿Qué me quieres?  
¿No me llames, no me nombres,  
vil ingrato, y pues lo eres,  
de ti se aparten los hombres,  
maldígante las mujeres! (vv. 2576-2596)

Su condición de víctima perseguida permanece, y su dolor se acrecienta a lo largo de la obra y solo se resuelve en los últimos versos. Sorprende -con ojos actuales desde luego- que cuando toda la madeja se desenrede, ella no reproche en absoluto a Alejandro su comportamiento hacia ella, su desconfianza y que haya dado oídos a la calumnia. Es cierto que cuando el Príncipe descubre la traición del Conde hace todo lo posible por defenestrarle y porque se haga justicia, pero en ningún momento de la comedia aparece al menos una petición de perdón a la dama calumniada. La obra termina con los consabidos equívocos y el final feliz propio de una comedia palatina cuyo planteamiento fue trágico en su inicio. Ni una sola palabra de reconciliación entre los amantes ni de reconocimiento de la «culpa» por parte del galán. ¿Quizá por el apresurado y tópico final? ¿O se quiere subrayar la bonhomía y amor incondicional de la dama agraviada al Príncipe, a pesar de que él haya dudado de ella? Veamos cómo reaccionaron otras damas de comedias anteriores ante calumnias y/o persecuciones similares.

#### OTRAS DAMAS (Y ALGÚN GALÁN...) CALUMNIADAS EN COMEDIAS TEMPRANAS DE LOPE

Iriso [2002: 39-40] señala que el motivo del inocente perseguido como fuente argumental es viejo, y da el título más antiguo conocido en este ámbito, *El perse-*

*guido*<sup>18</sup>, obra compuesta en torno a 1590<sup>19</sup> y muy probablemente representada ese mismo año en un entorno palaciego en Alba de Tormes. Se sabe de al menos una representación más, entre 1594 y 1597, en Toledo<sup>20</sup>. Respecto al término *perseguido*, que figura en otras dos comedias del corpus seleccionado, la investigadora opina que «el epíteto reflejaba ya su triple sentido: al seguimiento físico se añadía el acoso sexual y la difamación» [Iriso, 2002: 40]. En este sentido, nuestra *Lucinda*, escrita unos años más tarde, seguirá este patrón<sup>21</sup>. En esta obra primigenia, el «perseguido» es un hombre, Carlos, pero la trama es muy parecida, pues él está secretamente enamorado desde hace seis años de una dama noble, con la que tiene dos hijos («que ha seis años que casado/ estoy con ella en secreto», vv. 317-318), exactamente igual que *Lucinda perseguida*, por lo que no cabe duda de que el patrón funcionó, o al menos a Lope le sirvió de inspiración para otras obras, aunque aquí la diferencia social se invierte («sino que el ser desigual/ de quien soy, por ser hermana/ del Duque, aunque amor la allana/ requiere marido igual,/ y así, no quiero ni puedo/ pedirla para mujer», vv. 321-326). Se trata de una comedia palatina, esta vez con un espacio delimitado, el Ducado de Borgoña, y un tiempo quizá muy amplio e indeterminado pero preciso en la historiografía: la Edad Media. El protagonista, Carlos, es camarero del duque de Borgoña, y mantiene una secreta relación con Leonora, duquesa viuda de Cléves y hermana del duque de Borgoña. La trama se complica desde el principio de la comedia cuando Casandra, duquesa de Borgoña, atraída por el joven camarero, se le declara, primero de modo sutil y luego abiertamente, y este la rechaza. A su vez, Leonora tiene dos pretendientes nobles. Tras una serie de peripecias en las que Carlos se crece en el amor a Leonora y rechaza a Casandra, esta invierte los hechos, y miente

---

<sup>18</sup> En las aprobaciones de la *Parte I* se da como título alternativo *Carlos el perseguido*.

<sup>19</sup> Sigo en principio las fechas de composición propuestas por los editores de las comedias. Las he confrontado con las dadas en Artelope (<http://artelope.uv.es/basededatos/index.php?-link=Home> Fecha de consulta: 17 de marzo de 2021), a su vez tomadas de Morley y Bruerton [1968].

<sup>20</sup> Para los datos de representación remito a Iriso y Morrás [1997: 258].

<sup>21</sup> Quiero hacer notar otra obra de Lope cuyo asunto central son también los amores ocultos de dos personas desiguales durante exactamente seis años: *El hombre de bien* (f.c.1604-1605). Una dama de alta alcurnia llamada precisamente Lucinda es la amante de un vasallo y consejero del Rey, Jacinto. La dama refiere su situación: «Con tal secreto me rendí hace seis años/ del amor de Jacinto que, en efeto,/ nos habemos gozado con secreto,/ haciendo burlas y trazando engaños» [Lope de Vega, *El hombre de bien*: 515]. En esta comedia el que persigue es el Rey, por lo que los amantes deben salvarse de su ira. Como ocurre en *Lucinda*, el final es feliz. No he incluido esta comedia en el corpus de este trabajo por sobrepasar la fecha de 1602. Excepto *Lucinda*, todas las demás se componen entre 1590 y 1600.

acusándole de requebrarla de amores, ante la incredulidad del Duque, que sigue confiando en su subalterno. La Duquesa no cesa en su empeño, miente a Leonora calumniando a Carlos y sigue un camino creciente de desmanes hasta que sus propósitos se tornan violentos y vengativos, pues está dispuesta a asesinar al joven y a Grimaldico, el hijo de los amantes. Por suerte, y en el contexto de estas «tragedias con formulación tragicómica», la comedia termina bien, pues el Duque, enterado del acoso al joven, del instinto vengativo de su mujer y de sus tentativas de asesinato, decide desterrarla. Aunque Leonora pide compasión para Casandra, el Duque es inflexible: «ya ni soy ni quiero ser su marido» (v. 3405), y más adelante: «Yo repudio la Duquesa/ ya del marital consorcio/ y es mi voluntad expresa/ hacer con ella divorcio» (vv. 3436-3439). El Duque nombra heredero a Carlos, le da la mano de Leonora y asegura la sucesión con Grimaldico. En este caso, aunque Leonora sufre por la relación oculta con Carlos y por el asedio de sus nobles pretendientes, el verdaderamente perseguido es el hombre, no la dama, haciendo más patente que lo que tiene en común esta comedia con la anterior es la inferioridad de condiciones del miembro plebeyo de la pareja, que es el que sufre calumnia y persecución, sea hombre o mujer. Así, Carlos, ante la primera insinuación de la Duquesa, se pregunta con horror:

CARLOS.           ¿Qué tengo de hacer ahora  
                          si esta diese en perseguirme  
                          y hasta el alma descubrirme  
                          adonde tengo a Leonora? (vv. 253-256)

Su condición de perseguido se hace presente en varios momentos de la comedia. El sufrimiento alcanza el punto álgido la segunda vez que él rechaza a la Duquesa y esta se vuelve contra él aduciendo que se trataba de una burla y amenazándole con la calumnia de ser él el acosador:

CARLOS.           ¡Oh cuánto en una hembra deshonesto  
                          duele un desdén y un claro desengaño! (...)  
                          ¿Qué haré si me procura dar la muerte  
                          o me destierra y priva de la vista  
                          de aquella que seis años he querido  
                          la ciega confusión de mi sentido? (vv. 840-851)

Una vez que Carlos descubre de qué manera tan infame le ha calumniado la Duquesa ante Leonora y que ha estado a punto de asesinar a su hijo, se presenta ante el Duque Arnaldo como la víctima que es, el «perseguido»:

CARLOS. Casandra, tu mujer, desea mi muerte  
 porque no le cumplí su mal deseo;  
 callé siempre por miedo de ofenderte (...)  
 Leonora es mi mujer, que está presente,  
 a questo ya lo sabes porque ha sido  
 a tu sosiego y honra conveniente  
 decirte todo el caso sucedido,  
 y, jurando callarlo eternamente,  
 de tu mujer injusta perseguido,  
 sé yo que se lo has dicho, aunque Leonora,  
 mi fe y sus celos engañada llora. (vv. 3273-3286)

La comedia finaliza con el arrepentimiento de la Duquesa, que ha cumplido perfectamente la triple función de perseguidora que apuntábamos; en lo físico, queriendo incluso matarle; en lo sexual, mediante el acoso, y en lo moral, mediante la calumnia. Carlos acepta de buen grado el reconocimiento final del Duque y no reclama ninguna compensación.

Siguiendo el orden cronológico de nuestro corpus llegamos a la comedia que más tiene en común con *Lucinda perseguida*, para empezar, en el título. *Laura perseguida* se compone en 1594<sup>22</sup>, durante la estancia de Lope en el palacio del duque de Alba. El género híbrido es similar al de las anteriores comedias, el espacio es una corte europea indefinida (con alguna alusión a Hungría), la del rey Pirandro, y el tiempo es indeterminado, aunque hay ciertos indicios de que se trata de la época medieval. Mucho se ha hablado de las semejanzas y diferencias de ambas comedias de *perseguidas*: Bosci [1965: 301] afirma que tienen «exactamente el mismo argumento y el mismo repertorio de papeles y personajes», lo que no es del todo cierto, como ya he demostrado<sup>23</sup>. Es cierto

---

<sup>22</sup> Ver Morley y Bruerton [1968: 42]. Por otra parte, *Laura perseguida* es citada en *El Peregrino* de 1603.

<sup>23</sup> «(...) hay diferencias que justifican en sendas comedias personalidades particulares: Laura logra escapar de la orden de prisión del Rey, mientras que Lucinda se pasa prácticamente dos jornadas encerrada; el engaño en *Laura perseguida* lo conciertan varios personajes (el Rey, Otavio y Leonarda), mientras que en *Lucinda perseguida* corre todo a cargo del Conde Rogerio, que siempre toma la iniciativa y en quien se concentra toda la maldad y el ingenio, pues logra engañar a todos

que la trama es básicamente la misma: dos príncipes viven en amores con una dama plebeya, con la que tienen dos hijos; ambos sufren el rechazo de esta relación por parte de su padre el Rey, quien pretende por todos los medios finiquitarla, intentando casarlos con una dama de alta alcurnia: en el caso de *Laura perseguida*, la princesa Porcia, y en *Lucinda*, Rosela, la sobrina del Rey. La figura del noble poderoso traidor, enamorado de la sufrida dama y que finge un engaño tras otro para hacer ver al Príncipe la (supuesta) veleidad amorosa de su prometida, también es común. Tras la persecución, secuestro y calumnia, tanto Lucinda como Laura prueban su inocencia y el monarca las reconoce como esposas legítimas de sus hijos, a la vez que castiga al traidor. Son similares, asimismo, las escenas más crueles: la detención por la fuerza de las damas por orden del Rey y la desgarradora separación de sus hijos y consiguiente confinamiento.

No me detendré mucho más en esta comedia, pues Silvia Iriso [2002: 39-46] ya ha analizado de modo tan riguroso como brillante precisamente el motivo de la *perseguida* en ella, como ya lo hiciera con *Carlos el perseguido* [Iriso, 1997: 260-263]; tan solo añadiré alguna reflexión que pueda aportar algo en este sentido. Partimos de la base de que en *Laura perseguida* se reproduce el modelo de *Carlos el perseguido*, pero, como explica Iriso [2002: 40], de una manera particular, pues la Duquesa Casandra persigue física, moralmente y mediante acoso sexual a Carlos, mientras que aquí será el Rey quien asuma la persecución física y el secretario Otavio, la moral y la sexual. La persecución sufrida por Laura comienza con su huida voluntaria de la corte a una aldea, tras el encarcelamiento del Rey a su hijo, el príncipe Oranteo, con el fin de evitar la boda de los amantes. Laura, sin embargo, muestra más arrestos que Lucinda, pues, a instancias de su amante, regresa a la corte disfrazada de dama extranjera y enamorando al mismo Rey, quien, al descubrir el engaño, monta en cólera y emprende una persecución inmisericorde contra ella. El Rey diseña una trampa ayudado por Leonarda, una amiga de Laura que la traiciona haciéndose pasar por ella, y su secretario, Otavio, quien a su vez está enamorado de Laura y hará todo lo posible, como en *Lucinda*, para hacer creer al Príncipe que su dama le engaña, lo que consigue provocar

---

los personajes a la vez, y no una sino varias veces. Por otra parte, en la primera comedia, una dama se disfraza de otra para inducir al Príncipe al equívoco, y en la presente, es la propia dama protagonista quien, engañada por el Conde, finge unos amores por él que no siente, pensando que quien la escucha es el Rey, cuando en realidad todo es manipulación del traidor para que el Príncipe lo oiga y lo crea» [Borrego, 2018: 26]. En estas páginas procedo a una comparación entre ambas comedias e incido en los motivos que pudo tomar Lope de su propia *Laura perseguida* para escribir, pocos años más tarde, su homóloga con otra protagonista. También Iriso [2002: 44-45] procede a un estudio comparativo de ambas comedias.

su ira, viniendo a dar en el encarcelamiento de la pobre «perseguida». La reacción de la protagonista ante la falsa acusación del Príncipe es de un enorme sentimiento de dolor ante la injusticia:

LAURA.           ¿Dicho os han que os he agraviado? (...)  
                          ¿Ese crédito han ganado  
                          los años que os he servido,  
                          lo que el Rey me ha perseguido  
                          y vuestro reino alterado,  
                          las mudanzas y caminos,  
                          las huídas y trabajos?  
                          Ya son pensamientos bajos  
                          de quien os conoce indignos,  
                          lo que he pasado por vos  
                          en largos discursos nuestros  
                          y el tener dos hijos vuestros  
                          que, al fin, son vuestros y dos,  
                          estar en puntos mi vida,  
                          según mal con ella están,  
                          que ha quedado por refrán:  
                          «Laura amada y perseguida» (vv. 1649-1670)

LAURA.                           ¡Ay, desdichada,  
  cuando perseguida, amada;  
  cuando olvidada, ofendida! (vv. 1809-1811)

La desesperación de Laura toca mucho más fondo que en el caso de los anteriores protagonistas, Lucinda y Carlos, pues mientras estos se conforman y solo sufren en silencio el rechazo de sus amantes provocado por la calumnia, ella decide suicidarse con una daga en presencia de Oranteo:

LAURA.           Está una pobre mujer  
                          que alegre solía ser  
                          y ahora es triste por ti.  
                          Y no triste de manera  
                          que remedio pueda haber  
                          para su mal, sino hacer  
                          que ahora en tus ojos muera.  
                          *Vase a dar con una daga.* (vv. 2728-2734)

El Rey detiene su intento, pero la sigue acusando de querer asesinar a Porcia y de estar loca («Es una loca sin alma», v. 2755). Llegado este punto de calumnia desbordada, el Príncipe reacciona:

- ORANTEO. Dime, mujer desdichada  
y en triste punto nacida,  
más que amada, perseguida,  
con ser en extremo amada,  
¿qué te ha movido a matarme  
y delante de mis ojos?
- LAURA. El ver que injustos enojos  
de eso todo fuesen parte,  
el ver que cuando más fui  
querida de tus entrañas,  
cosas más fieras y extrañas  
inventastes contra mí,  
el ver que, siendo cristiano,  
consentiste que estuviera  
presa un año, que no hiciera  
tan gran bajeza un villano,  
el ver que, siendo leal,  
más que cuantas han nacido,  
me has dicho, y yo te he sufrido,  
que soy a una infame igual,  
el ver cómo me has quitado  
a mis hijos (...) (vv. 2795-2816)

Laura espeta al Príncipe su sufrimiento, muy lejos de la postura silente y resignada de sus congéneres dramáticos. Es una mujer valiente que sufre la traición de su amado, pero también de su amiga. Y aquí quiero hacer notar el papel de Leonarda, cómplice del mismo Rey y del traidor Otavio, lo que llama la atención dada la amistad de las dos mujeres, y aleja la interpretación del motivo de la «perseguida» de visiones simplificadoras y polarizadas, puesto que aquí es una mujer, la propia amiga de la protagonista, quien forma parte de esa persecución, orquestada, pues, no solo por hombres. Aunque el feliz y matrimonial desenlace es similar al de las anteriores comedias y sigue la línea de la formulación híbrida tragicómica de esta época, Lope opta por una restauración más generosa para Laura que la que procurará luego a Lucinda, pues aquella es perdonada por el Rey varias escenas antes del desenlace final, y se le permite

regresar a la aldea para reunirse con sus hijos, amén de la consabida boda. Pero Laura, a diferencia de Carlos y Lucinda, necesita que el Príncipe reconozca su error y le hace ver la crueldad de su rechazo, hasta que logra la petición de perdón:

ORANTEO. No más, no llores,  
no me mates,

LAURA. ¿A qué vienes?  
¡Vete, traidor, que ya tienes  
a quien regales y adores!  
¡Vete, dos veces casado,  
con tu segunda mujer,  
que muerta debo de ser  
pues que licencia te ha dado!

ORANTEO. Perdóname, Laura mía,  
que hoy que conozco tu honor,  
volverá mi mucho amor  
al extremo que solía. (vv. 2915-2926)

Cierro esta «trilogía de perseguidos» con otras tres comedias de la década 1590-1600 que, sin llevar en su título marca semántica alguna relativa a la persecución, sí tienen como protagonistas a damas calumniadas, lo que demuestra que Lope tuvo el tema ciertamente presente en la formulación de obras adscritas al género. La fecha de composición de *El nacimiento de Ursón y Valentín* se sitúa en una amplia franja: entre 1588 y 1595. No se conocen representaciones, aunque parece que la obra sí tuvo ecos en su tiempo<sup>24</sup>. La comedia se sitúa en una corte en algún lugar de Francia y el tiempo es indeterminado. El motivo de la esposa calumniada se concentra en la primera jornada: en ausencia de su marido, el rey Clodoveo, la reina Margarita, embarazada, es solicitada sexualmente y en repetidas ocasiones por el lascivo gobernador Uberto, que, al verse rechazado, la acusa al Rey de adulterio con el conde Enrico. El monarca la condena a muerte sin escucharla ni darle razones, y ni siquiera muestra un ápice de compasión por su estado:

*Vale a abrazar [Margarita] y desvíala con un repujón que casi cae*  
REY. ¡Agradece, infame y mala,  
que aquesa adúltera planta  
en tu sangre no resbala!

---

<sup>24</sup> Ver Campana y Mayol [1997: 984-985].

Pero tú verterás tanta  
que...

MARGARITA.                    ¡Gran miedo me señala  
mi Clodoveo!

REY.                                ¡Desvía,  
deshonesta, sucia, harpía! (...)  
¡Matalda,  
rompelda el pecho, quemadla,  
no viva, dalda la muerte! (...)

MARGARITA.                    Solo una cosa te pido:  
me digas qué causa ha habido  
para que muerte me des.

UBERTO.                        ¿No basta que aquí me ves?

MARGARITA.                    Uberto, ¿yo te he ofendido?  
Dime tú en qué.

REY.                                No repliques.

MARGARITA.                    Pues, ¿no sabré la ocasión?

REY.                                Fiero está mi corazón;  
no respondas, no supliques,  
que no hay piedad ni perdón.  
¡Hinca la rodilla en tierra!

MARGARITA.                    ¿Que he de morir?

REY.                                Como suele  
quien tan locamente yerra. (vv. 551-628)

El Rey pide a Uberto que la mate, pero en el último momento ambos se apia-  
dan de ella y la envían al destierro tan solo acompañada de un criado, harapienta y  
con dolores de parto. Da a luz a dos niños en una región desconocida: uno de ellos,  
Ursón, es raptado por una osa y crecerá como un salvaje; el otro, Valentín, vivirá en  
una aldea con su madre, acogidos por un labrador. En la segunda jornada han pasado  
veinte años: tras variadas peripecias que no convienen a nuestros propósitos, el traidor  
Uberto, herido a manos de Valentín, confiesa su infamia:

UBERTO.                        ¡Ay, que es del cielo el castigo,  
que al Rey piadoso conmigo  
le fui traidor manifiesto!  
Decilde que levanté,  
inducido del demonio.

aquel falso testimonio  
con que a la Reina maté! (vv. 2177-2184)

El Rey, roto de dolor, piensa que Margarita ha muerto, pero finalmente ella reaparece ya vestida de Reina y se restaura su honor, además de reconocer la condición de príncipes de sus hijos, y de Valentín, el primogénito, su papel como heredero:

REY.                   Volved al antiguo estado,  
                          mi Margarita preciosa,  
                          volved al nido abrasado,  
                          fénix pura, blanca rosa,  
                          pues habéis resucitado. (...)  
Yo, pues, vuestro honor apruebo  
y esta corona que os debo  
pongo, y de mi mano firmo  
que por mi reina os confirmo  
y os vuelvo a elegir de nuevo. (vv. 2922-2936)

De nuevo, como ocurría en *Lucinda* y en *El Perseguido*, la restauración del honor proviene de la autoridad, esta vez la del mismo Rey, sin que haya un reconocimiento explícito del error ni una petición de perdón a la calumniada, que, en este caso, ha vivido un destierro de veinte años, tras un parto ignominioso. Ella tan solo pide al Rey por sus hijos y que agradezca a Fileno, el villano que la acogió en su casa, sus servicios. El motivo de la esposa calumniada resulta secundario en el final de la comedia, centrado en el reconocimiento de los hijos como príncipes: «Aquí acaba la historia verdadera/ de Ursón y Valentín, reyes de Francia» (vv. 3200-3201).

*El amigo por fuerza*, comedia palatina compuesta en 1599, se desarrolla en un tiempo indeterminado y entre dos cortes, la de Hungría y la de Bohemia, del Sacro Imperio Germánico. El telón de fondo son las guerras y afrentas entre las dos naciones, que a su vez provocan juegos de conciertos matrimoniales que no vienen al caso. La protagonista se llama, de nuevo, Lucinda<sup>25</sup>, y aunque en la comedia hay un componente de persecución, el núcleo argumental difiere del de las anteriores. El conde Astolfo pretende a la infanta Lucinda y ambos gozan sus amores, pero el honor de esta

---

<sup>25</sup> Pontón y Laplana [2002: 926] afirman que «la presencia de Lucinda, infanta de Hungría, como dama protagonista, nos permite asociar el contenido de la comedia con aquellas en las que Lope homenajea a Micaela de Luján». En esta línea se sitúa también *Lucinda perseguida*. Sobre el llamado «ciclo de Lucinda», ver Borrego [2018: 27].

es vigilado de cerca por su hermano, el príncipe Turbino, quien a su vez está en amores con Lisaura, la hermana de Astolfo. Una vez que Turbino descubre la relación de su hermana Lucinda con Astolfo, no puede vengar su honra como debiera, a causa de sus propios amores con la hermana de Astolfo, y así se convierte en «el amigo por fuerza». La persecución en esta comedia es ajena a la calumnia<sup>26</sup>, por lo que incidiremos menos en ella. Por diversas situaciones ajenas a su voluntad, Astolfo cae prisionero, pero logra escapar animado por Lucinda, quien le jura amor eterno y envenenarse antes que casarse con otro hombre.

LUCINDA. Tened, mi bien, confianza  
a la fe con que os adoro,  
aunque el ser mujer me alcanza,  
que en sangre y real decoro  
no hay bajeza ni mudanza.  
Para vos nací, mi vida,  
y la que tengo perdida  
por vos la estimo de suerte,  
que hallaré vida en la muerte  
y no vos mi fe rompida.  
Mi padre puede forzarme,  
ir puedo, amigo, a casarme;  
pero cuando cierta quede,  
también amor darme puede  
venenos para matarme.  
Y en lo que es vuestra prisión,  
escondeos, que es desatino  
poneros en ocasión. (vv. 1123-1140)

Lucinda, a su vez, huye de Hungría, cuando es raptada por un caballero que resulta ser su hermano, quien la pone a buen recaudo en una cabaña hasta que todo se pueda resolver. Ambos reconocen su desdicha y la de sus amantes:

LUCINDA. ¡Astolfo mío! ¡Conde de mis ojos!  
*Quítase la banda el príncipe.*  
TURBINO. No soy el conde, aunque en amor le igualo.  
Un hombre soy, que soy por fuerza amigo.

---

<sup>26</sup> Según Pontón y Laplana [2002: 927], también es ajena «la ocultación de la identidad, lo que favorecería ese paso de la tragedia a la comedia».

Tu hermano soy, Lucinda, alza los ojos,  
que, aunque fuera razón pasarte el pecho  
por la bajeza de querer al Conde  
tan atrevidamente que en palacio  
con escalas entrase hasta tu cámara,  
debo mirar que eres mi propia sangre,  
que eres mi honra y que guardarla debo,  
y esto no fuera parte en esta injuria  
si fuera solo para perdonarla,  
sino el ver que tenemos una estrella,  
una desdicha igual, como una sangre.  
Si tú quieres al Conde, yo a su hermana;  
Lisaura es mi mujer; quiéralo el cielo;  
procuremos que el Conde sea tu esposo.  
Vuelve conmigo, y de secreto vamos  
donde, escondida en casa de Lisaura,  
podamos ver lo que mi padre intenta  
y sepamos del Conde lo que hace.  
No quiero que me des aquí disculpa;  
el tiempo es breve y el peligro grande.

LUCINDA. En tus manos estoy, dame la muerte. (vv. 1498-1518)

Ella, huida y menospreciada, se puede considerar otra «perseguida», pero las tornas cambian cuando el «perseguido» vuelve a ser Astolfo, a quien el ejército enemigo ha conseguido atrapar y encerrar en una torre, donde se finge loco furioso y se desespera al tener noticia del rapto de la infanta Lucinda.

ASTOLFO. Y salte allá, que en llegando  
aquesta imaginación,  
no sé si haciendo o hablando  
mayores locuras son  
las que se cuentan de Orlando.  
¡Oh, terribles pensamientos!  
¡Oh, insufribles fantasías!  
¡Oh, mal nacidos contentos!  
¡Oh, fingidas alegrías!  
¡Oh, injustos atrevimientos!  
¡Dejadme, sombras, aquí  
acabar mi triste vida!

¡Llegad, que licencia os di,  
si por cosa tan rendida  
ya no hacéis cuenta de mí!  
¡Quítateme de delante,  
preguntador de mi vida,  
que para volverte Atlante  
tengo a Medusa esculpida  
en mi escudo de diamante!  
¿Pensáis que soy el que fui?  
¡Mentís, sombras, que no soy! (vv. 1585-1606)

Finalmente, Turbino, Lisaura y Lucinda, mediante ingeniosos ardides, logran liberar a Astolfo del cautiverio, en un episodio en el que la misma Lucinda apuñala al alcaide. Tras muchos y variados avatares todo se arregla con las paces entre los reinos y los esperados matrimonios. La peculiaridad de esta comedia es que no hay una clara víctima inocente ni calumniada, aunque sí existe una persecución hacia los amores de dos jóvenes, en este caso de alta escala social, sin grandes diferencias que puedan poner en peligro la relación. En cierto modo, la persecución se dirige hacia los dos, el perjuicio se reparte entre ambos, como se ve en los citados discursos. Otra diferencia sustancial es que el supuesto «perseguidor», el príncipe Turbino, no es un poderoso enamorado de la dama que hace lo que sea para gozarla, sino su propio hermano, por lo que el motor de sus actos no es la lascivia sino la custodia de la honra familiar. A su vez, la persecución queda atenuada por los sentimientos amorosos de Turbino hacia Lisaura, la hermana del hombre que afronta su honra. Esta es una de las obras en las que más claramente se puede comprobar ese hibridismo genérico del que hablábamos al principio, pues lo que debería haber devenido en tragedia por el deber de la restitución de la honra, se resuelve mediante sucesos novelescos en los que se incluyen graciosas escenas de enredo y, por supuesto, final feliz.

Cerramos este ciclo con *Los embustes de Celauro*, obra compuesta por Lope en 1600 y, por tanto, la más cercana en el tiempo a *Lucinda perseguida*, en la que se plantea el mismo argumento, pero centrado en el punto de vista del traidor, enamorado de una mujer casada en secreto con otro hombre. Se sabe que al menos se representó una vez, por la compañía de Baltasar Pinedo<sup>27</sup>. Del corpus seleccionado es la única que no es palatina, pues la acción se desarrolla entre una aldea de entorno agreste y un paisaje

---

<sup>27</sup> Al parecer, la comedia fue vendida por Lope de Vega al autor Baltasar Pinedo, en cuya compañía teatral actuaba Micaela de Luján, por aquellos años en amores con el Fénix. Para más datos de la representación, ver Presotto [2002: 1224].

urbano, con esporádicas alusiones a Italia pero también a ciudades españolas<sup>28</sup>. Este contexto favorece un amable costumbrismo, que se despliega en escenas de juego, de bromas entre villanos y criados rústicos, etc. La época no es indefinida ni remota, pues la acción se desarrolla en el mismo siglo XVII. Entroncada, como otras, con la *novella* italiana, pero esta vez sin fuente concreta<sup>29</sup>, la obra plantea el tema del falso adulterio, aunque, una vez más, no deriva en tragedia. La solución feliz y la presencia de varias escenas cómicas atenúan la severidad del asunto planteado y sus consecuencias. El galán Lupercio se enfrenta con su padre, Gerardo, ante la negativa de este a que su hijo se case secretamente con Fulgencia; pero la realidad es que los jóvenes llevan casados ya diez años y tienen dos hijos. El malvado Celauro, amigo de Lupercio pero locamente enamorado de Fulgencia, hace creer a esta que su esposo le engaña con otra dama. Celauro comienza una cadena de embustes que pasan desde crear situaciones que hacen creer lo que no es hasta convencer a su propia hermana, Leonela, de fingir que corresponde al amor de Lupercio. Los celos de Fulgencia aumentan ante los falsos indicios de adulterio y la empujan a irse de la casa conyugal: Celauro, sibilamente, la acoge en casa de su tío. Para desesperación del embustero, los esposos se reconcilian, por lo que aquel urde nuevas mentiras que provocan, esta vez, los celos de Lupercio. En este punto climático, Lupercio pierde los nervios, repudia a su mujer sin escuchar sus razones, está a punto de matarla y le arrebató a los hijos:

LUPERCIO.            ¡Ah, mujer fingida,  
                               áspid que entraste en mi pecho  
                               y estás en el alma asida!  
                               Sanguijuela de mi honor,  
                               que en él, pegada has sacado  
                               toda su sangre mejor,  
                               fuego en nieve disfrazado,  
                               pensamiento de traidor. (...)  
                               Abreviemos de razones

---

<sup>28</sup> En ARTELOPE se clasifica prioritariamente como «comedia urbana», y de modo secundario como «comedia villana» (<http://artelope.uv.es/basededatos/browse-record.php?action=browse&-recid=120#caracterizaciones>: consulta 21/03/2021).

<sup>29</sup> Ver Presotto [2002: 1223-1224]. El estudioso habla de «motivos lexicalizados» procedentes de la novela amorosa de tradición italiana, como «el engañador que mina la armonía de la pareja de amantes, el presunto adulterio, el conocimiento de rasgos físicos íntimos (el lunar bajo el pecho izquierdo de la dama) como prueba de la traición, o la supuesta adúltera que evita la punición en el último instante» [Presotto, 2002: 1223].

sin hablar ni preguntar  
causas justas ni ocasiones;  
que esta daga ha de pasar  
aquí tus dos corazones. (vv. 1872-1909)

Ella lo niega y, resuelta en llanto, pregunta a Lupercio las razones de su desprecio, aunque se deduce que, muy a su pesar, ya ha percibido la calumnia:

FULGENCIA. Que os juro, dulce señor,  
que en mi vida os ofendí,  
si no es ofensa el amor,  
que el quereros más que a mí  
me obligaba a algún rigor. (...)  
*¿Qué os han dicho*, mi señor,  
dulce bien mío y mi vida,  
que con tanto desamor  
me llaméis vuestra homicida,  
fe falsa y paz de traidor? (vv. 1925-1939)

El desprecio de Lupercio hacia su mujer llega al límite de la crueldad cuando le arrebató a los hijos, pero ella mantiene la dignidad y hasta el final defiende su inocencia:

LUPERCIO. ¡Quítalos de aquí!  
FULGENCIA. ¡Señor!  
                  Ángeles, besadme.  
LUPERCIO. ¡Suelta!  
FULGENCIA. ¿A mí con tanto rigor?  
LUPERCIO. Suelta, adúltera, resuelta  
                  en la infamia de mi honor. (...)  
FULGENCIA. ¡Hijos, hijos!  
LUPERCIO. ¡Ah, insolente!  
FULGENCIA. A Dios pongo por testigo  
                  que estoy de culpa inocente. (vv. 2050-2069)

El periplo de la dama calumniada por un monte en busca de su familia es digno de lástima y finaliza con el acogimiento como criada en casa de Gerardo, el padre de Lupercio, quien cree que Fulgencia es una serrana. Lupercio busca desesperado a su

esposa creyéndola muerta, y cuando la encuentra en casa de su padre, de nuevo duda de ella y la vuelve a abandonar, negándole toda posibilidad de explicarse:

LUPERCIO.      ¿Tú con mi padre? ¿Tú aquí?  
                      ¿Tú viva? ¿Tú labradora?  
                      ¿Tú en mi casa? ¿Tú señora?  
                      ¿Tú darme limosna a mí?  
                      ¿Qué puede querer tu pecho  
                      que ahora a tu gusto cuadre,  
                      sino deshorrar al padre  
                      como al hijo, infame, has hecho? (vv. 2721-2728)

Sin embargo, cuando se queda sola, reniega de Lupericio, lo que la asemeja a la protagonista de *Laura perseguida*, que, lejos de la tibia sumisión de otras «perseguidas», reprueba la injusticia y el comportamiento de su esposo, aunque muestra su satisfacción por haber recuperado a sus hijos:

FULGENCIA.    Pero vete donde quieras,  
                      cazador acobardado,  
                      pues mis hijos he cobrado  
                      como tigre en tus riberas.  
                      Anda, aborrece a Fulgencia  
                      si te ha cansado su trato;  
                      que yo te prometo, ingrato,  
                      que vuelvas a la querencia.  
                      Huye y déjame con ellos,  
                      que ya sospecho que vas,  
                      villano, volviendo atrás,  
                      la cabeza para verlos. (vv. 2753-2764)

Finalmente, tras un ritmo vertiginoso de acontecimientos y embustes, Celauro reconoce sus fechorías. Es evidente la gran similitud de Celauro con el conde Rogerio de *Lucinda perseguida*, sobre todo en la capacidad para acumular mentiras y engaños (casi) perfectamente conseguidos, pero con la diferencia de que Celauro termina confesando todas sus culpas, mientras que nuestro Conde intenta escaparse y solo pide perdón cuando no le queda más remedio. En cuanto al desenlace de esta comedia, es llamativa la cerrazón de Lupericio, pues incluso cuando Celauro le ha revelado sus mentiras y vuelve a la casa de su padre, sigue insultando a su mujer cuando le recibe

(«¡Desvía, falsa, engañosa!», v. 3131), pues recela del intento de matrimonio de su padre con Fulgencia. Y una vez más, el arreglo final es apresurado: Gerardo reconoce a sus nietos y acepta el matrimonio de su hijo, por cuya parte no hay ni una sola palabra de petición de perdón a Fulgencia, dama calumniada hasta límites insostenibles.

\* \* \*

La figura de la dama calumniada se plantea con cierta frecuencia en comedias de honor, la mayor parte palatinas, de la temprana etapa teatral de Lope y se consolida en torno a 1600, fecha en la que el afianzamiento y éxito de la comedia nueva era ya un hecho. Son de destacar las tres comedias que incluyen en su título el adjetivo *perseguido*, bien diseminadas en la década (*El perseguido*: 1590; *Laura perseguida*: 1594; *Lucinda perseguida*: ca.1599-1602), pues sientan un patrón que presenta peculiaridades y matices tanto en estas obras como en las demás. En el caso de la condición de la víctima, generalmente es una mujer, pero no siempre, pues el protagonista de *El perseguido* es un hombre, Carlos, calumniado por una mujer despechada, la duquesa Casandra. Esta mujer asume el papel de traidora, perseguidora y emisora de la calumnia, aunque en las demás comedias es un hombre el que asume estas funciones. En esta línea, también hay que decir que los cómplices del traidor son mujeres u hombres a la par, como se ha demostrado. Este reparto de funciones entre mujeres y hombres en su papel de perseguidores y/o víctimas demuestra que el patrón del inocente calumniado por un pretendiente decepcionado, aunque funciona generalmente con mujeres como víctimas y hombres como agresores, no es exclusivo. Por otra parte, la respuesta de las mujeres ante la desconfianza de su propio amante, inducido por el traidor, es muy desigual: la mayoría muestran sumisión y callan e incluso aceptan que ni se les pida perdón cuando sale a la luz la verdad; sin embargo, las protagonistas de *Laura perseguida* y de *Los embustes de Celauro* son mujeres con carácter que sí muestran su despecho y exigen justicia a sus amantes. También hay que hacer notar que en la mayoría de los casos se trata de relaciones desiguales, en las que el perseguidor disfruta de un estatus social más alto que su víctima. En cuanto a la relación de las protagonistas perseguidas de estas comedias con Micaela de Luján en su etapa de amores con Lope, solo es ligeramente demostrable en *Lucinda perseguida*, lo que se deduce de las propias palabras del Fénix en la dedicatoria. Finalmente, habría que apuntar la escasa fortuna escénica y editorial de estas comedias, que quizá se deba a la ausencia de datos de representación o a tratarse de obras tempranas. En todo caso, ninguna es canónica, y quizá sería enriquecedor seguir profundizando en este motivo, tan del gusto del primer Lope, en sus sucesivas fases teatrales.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO AYUSO, Ignacio [2011]: «Casos de honor en las primeras etapas del teatro de Lope de Vega», en Ignacio Arellano Ayuso, *El arte de hacer comedias. Estudios sobre teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 91-122.
- Artelope. *Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega* [2011-2021], Universitat de València. <http://artelope.uv.es/basededatos/index.php?-link=Home>
- BOGSI, J. Peter [1956]: «*Laura perseguida, Lucinda perseguida y Nadie se conoce*». *Segismundo*, 1, 2, 1965, pp. 301-309.
- BORREGO, Esther [2018]: «Prólogo» a *Lucinda perseguida*, en *Comedias Lope de Vega. Parte XVII*, coord. D. Crivellari y E. Maggi, Madrid, Gredos, II, pp. 1-46.
- CAMPANA, Patrizia y Juan Ramón MAYOL FERRER [1997]: «Prólogo» a *El nacimiento de Ursón y Valentín*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, dirs. A. Bleuca y G. Serés, Lleida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, II, pp. 983-996.
- COUDERC, Christophe [2015]: «Falsa acusación y teatralidad en *Laura perseguida* de Lope de Vega», *Hipogrifo*, 3.1, pp. 7-18.
- FERRER VALLS, Teresa [2005]: «Aventuras novelescas en el teatro de finales del siglo XVI: heroínas perseguidas en el teatro de Cristóbal de Virués y Francisco Agustín Tárrega», en *XXVIII Convengo Internazionale Romanzesche avventure di done perseguitate nei drammi fra '4 e '500*, ed. M. Chiabò, Roma, Torre d'Orfeo, pp. 319-342.
- *et al.* [2020]: *Las comedias y sus representaciones. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM. <http://catcom.uv.es>
- GARCÍA-REIDY, Alejandro [2005]: «La mujer perseguida en el teatro español de los siglos XV y XVI: la perspectiva de la crítica», en *XXVIII Convengo Internazionale Romanzesche avventure di done perseguitate nei drammi fra '4 e '500*, ed. M. Chiabò, Roma, Torre d'Orfeo, pp. 497-507.
- HALEY, George [1977]: *Diario de un estudiante de Salamanca. La crónica inédita de Girolamo da Sommaia (1603-1607)*, Universidad de Salamanca.
- IRISO, Silvia [2002]: «Prólogo» a *Laura perseguida*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coord. L. Giuliani y R. Valdés, Lleida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, I, pp. 37- 56.
- y María MORRÁS [1997]: «Prólogo» a *Comedia nueva del perseguido*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, dir. A. Bleuca y G. Serés, Lleida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, I, pp. 257-272.

- MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON [1940, 1968]: *The Chronology of Lope de Vega's Comedias*, New York, The Modern Language Association; *Cronología de las obras de Lope de Vega*, trad. M<sup>a</sup> R. Cortés, Madrid, Gredos.
- OLEZA, Joan [1997]: «Vencer con arte mi fortuna espero». La evolución del primer Lope al Lope del *Arte Nuevo*», en Lope de Vega: *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. D. McGrady y estudio preliminar de J. Oleza, Barcelona, Crítica, pp. I-LV.
- PONTÓN, Gonzalo y José Enrique LAPLANA [2002]: «Prólogo» a *El amigo por fuerza*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coord. L. Giuliani y R. Valdés, Lleida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, II, pp. 923-944
- PRESOTTO, Marco [2002]: «Prólogo» a *Los embustes de Celauro*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coord. L. Giuliani y R. Valdés, Lleida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, III, pp. 1223-1236.
- ROTUNDA, Dominic. P. [1942]: *Motif-index of the Italian Novella in Prose*, Bloomington, Indiana University [Studies in Italian litno, 46, 1982 (nueva edición)].
- THOMPSON, Stith [1975]: *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths*, Bloomington, Indiana University Press.
- VEGA CARPIO, Lope de [1997]: *Comedia nueva del perseguido*, ed. S. Iriso y M. Morrás, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, dir. A. Blecua y G. Serés, Lleida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, I, pp. 257-460.
- [1997]: *El nacimiento de Ursón y Valentín*, ed. P. Campana y J. R. Mayol Ferrer, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, dir. A. Blecua y G. Serés, Lleida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, II, pp. 981-1148.
- [2002]: *Laura perseguida*, ed. S. Iriso, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coord. L. Giuliani y R. Valdés, Lleida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, I, pp. 37-174.
- [2002]: *El amigo por fuerza*, ed. G. Pontón y J. E. Laplana, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coord. L. Giuliani y R. Valdés, Lleida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, II, pp. 923-1080.
- [2002]: *Los embustes de Celauro*, ed. M. Presotto, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coord. L. Giuliani y R. Valdés, Lleida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, III, pp. 1223-1352.
- [2018]: *Lucinda perseguida*, ed. E. Borrego, en *Comedias Lope de Vega. Parte XVII*, coord. D. Crivellari y E. Gillani, Madrid, Gredos, pp. 1-166.



# SONETOS DE MUJERES EN EL TEATRO DE LOPE

**Marco Presotto**

---

UNIVERSIDAD DE TRENTO

Orcid: 0000-0002-7781-5545

[http://doi.org/10.18239/cor\\_46.2021.03](http://doi.org/10.18239/cor_46.2021.03)

## I. MUJERES Y POESÍA

El intento de clasificar las formas y los modos del protagonismo femenino en el teatro de Lope es una tarea titánica, dada la inmensidad de su corpus dramático y la gran variedad de temas y subgéneros que pudo desarrollar en su larga trayectoria artística. Propongo aquí algunas consideraciones en torno al tema de las competencias culturales<sup>1</sup> expresamente poéticas de los personajes femeninos en las obras dramáticas del Fénix, para seguir el rastro de este rumor de las diferencias<sup>2</sup> que los estudiosos estamos acostumbrados a percibir bajo varias formas en la obra del Fénix y en general en el teatro del Siglo de Oro. Siempre es oportuno recordar que el teatro comercial fue uno de los principales canales de acceso a la actualidad literaria y poética en el contexto de la heterogénea masa urbana del siglo XVII, especialmente para el público

---

<sup>1</sup> Entre las contribuciones recientes, reviste una notable utilidad el ensayo de Suárez Miramón [2015] sobre la mujer lectora en el teatro del Siglo de Oro, que propone un recorrido bien documentado con un importante listado de obras donde aparece este motivo de forma destacable.

<sup>2</sup> Aprovecho el sintagma del conocido estudio de Joan Oleza [1994] sobre la variedad de los subgéneros teatrales de Lope.

femenino, cuya presencia física en el espacio del corral sancionaba un derecho a la dimensión cultural sustancialmente vedado por el sistema social e ideológico patriarcal.

Varias obras teatrales de Lope presentan personajes femeninos cultos, que el dramaturgo perfila al amparo del modelo clásico de la mujer sabia y docta<sup>3</sup>. Al mismo tiempo, especialmente en las comedias urbanas, queda patente que el autor maneja las teorías y los tópicos contemporáneos sobre la relación entre la mujer y el conocimiento, para someterlos a la representación de una realidad caracterizada por una creciente demanda cultural femenina<sup>4</sup>.

Pueden encontrarse a menudo, en las comedias de Lope, textos poéticos escritos por mujeres<sup>5</sup> o directamente relacionados a ellas como receptoras de un producto artístico bien definido. En algunas ocasiones, este recurso conlleva una reflexión metatextual que nos ayuda a construir la imagen de la relación femenina con la poesía que Lope quiere ofrecer en su conjunto al público del corral, más allá de la obediencia al contexto específico requerido por el subgénero teatral en el que pueden hallarse tales referencias.

La atención hacia el soneto puede resultar provechosa, por su evidente autonomía estructural y por la tendencia a la predilección de temas de amor<sup>6</sup>. El soneto amoroso, si es sencillo, puede formar parte de las competencias culturales de la dama porque, dentro del esquema ficcional, no necesita una especial erudición. Cuando esto ocurre, como pasa con el célebre caso de *La dama boba*, la mujer queda excluida de su comprensión<sup>7</sup>. Si bien toda la obra de Lope está llena de diálogos y soliloquios en forma de sonetos en boca de mujeres, de cara a la metatextualidad me he interesado solamente en aquellos que son también objetos autónomos dentro de la pieza, por ser composiciones poéticas englobadas o por presentarse en su materialidad de texto

---

<sup>3</sup> Véanse Voster [1970]; Lacarra [1993] y Suárez Miramón [2015].

<sup>4</sup> Sobre este aspecto, es suficiente remitir a las *Novelas a Marcia Leonarda* con su elaborada definición implícita del receptor (véanse, entre otros, Rallo Graus [1989] y Presotto [2006]).

<sup>5</sup> Sobre el motivo de la escritura poética en relación con la pasión amorosa («amar y hacer verso, todo es uno», Lope de Vega, *La Dorotea* [1980: 317]) y su tradición platónica, véase Schwartz [2002].

<sup>6</sup> Sobre los sonetos en el teatro de Lope, véase ahora la tesis de Nieto Moreno de Diezmas [2019], cuyos análisis son matizables pero que tiene el gran mérito de poner a disposición de forma ordenada todas estas composiciones.

<sup>7</sup> «Ni una palabra entendí!» exclama Nise tras haber escuchado el soneto neoplatónico de Duardo (v. 539). «Temió las cosas oscuras.... es mujer» declaran los dos galanes (vv. 586-587).

escrito, como ocurre a menudo con los papeles amorosos<sup>8</sup>: el uso de las cartas poéticas entre damas y galanes, con un nivel de artificiosidad que llega al juego cortesano, es una práctica constante en el lenguaje dramático de la época.

## 2. LENGUAJE POÉTICO Y TEXTO DRAMÁTICO

El caso quizá más popular de soneto escrito por una mujer en el teatro de Lope, que desencadena toda la acción dramática, se encuentra en *El perro del hortelano*, obra caracterizada por una excepcional presencia de sonetos, ya que son nueve<sup>9</sup>. El juego amoroso que constituye el eje temático de la obra es una cuestión de amor: ¿puede la celosía anticipar al amor? ¿Son celos o es envidia? ¿O se trata solamente de la afirmación de un poder, el de la Condesa sobre su secretario Teodoro, cuyas libres aventuras amorosas ponen en discusión el dominio completo de la dama sobre el galán? Lope invita al público no solamente a seguir la acción sino también a resolver la cuestión, que muy pronto adquiere los rasgos de una contienda intelectual y poética, una verdadera justa o tensón entre los dos protagonistas que miden su propia habilidad como recíprocos amantes justamente a partir de la escritura poética, proceso al que hará de contrapunto la segunda dama. El uso del soneto, con su estructura cerrada, le sirve a Lope perfectamente para distinguir los dos planos, que se explayan de forma paralela en la obra. Por un lado, está el entretenimiento producido por el desarrollo de la acción; por el otro, aparecen los momentos líricos que la suspenden y que proponen al público una pausa de reflexión puramente relacionada con el gozo estético ofrecido por la lectura del texto poético. La poesía en cuanto tal, no su función dramática, es la protagonista de la escena en estos momentos, casi siempre soliloquios delante del auditorio. Lope quiere distinguir claramente el momento lírico de la acción, en un sutil juego metaliterario que ha empezado de manera explícita con el desafío poético lanzado por Diana llevando en escena una poesía en su materialidad de texto escrito sobre un papel. El billete amoroso aquí es efectivamente un soneto, que los dos protagonistas se pasan de mano, leen, comentan y vuelven a leer. A esta composición, Teodoro, que es además el secretario de su Condesa, está obligado pero también em-

<sup>8</sup> Siguen manteniendo notable interés un artículo sobre las cartas de Hamilton [1942] y el listado ofrecido por Recoules [1974]. Romero [2002] se dedica a las cartas anfibológicas y su función escénica en varios autores y diferentes etapas del teatro clásico español; véase también Canonica [2015].

<sup>9</sup> Sobre esta obra, aprovecho algunas consideraciones generales que aparecen en Presotto [2020a].

pujado orgullosamente a contestar en una competición poética que es al mismo tiempo amorosa, como confirma la misma Diana que hace de juez una vez que ha leído la respuesta de Teodoro, aunque manteniendo la distancia debida en una relación con un subordinado (vv. 800-801). En mi opinión, es en esta justa poética que podemos encontrar la explicación de la presencia inusitada de tantos sonetos en la obra con respecto a la producción dramática de Lope. El público resulta llevado hacia una perspectiva metapoética en la que está obligado a confrontar el soneto de Diana y la respuesta de Teodoro, y por lo tanto a juzgar su calidad junto con los personajes en escena. A partir de este momento, estará dispuesto a disfrutar de la experiencia poética, desencadenada por una mujer, al lado de la dramática, y Lope no perderá la ocasión de satisfacer esta expectativa con seis sonetos más, insertados en los momentos más intensos de la acción. Todas estas composiciones, evidentemente enlazadas entre sí, pueden leerse de manera autónoma; constituyen de hecho una breve antología que se inserta en el texto dramático y propone una lectura lírica del conflicto representado, una síntesis poética y emotiva de las relaciones entre los tres personajes principales. Con esta perspectiva, resulta de sumo interés el análisis de algunos sonetos en díptico sacados de las obras dramáticas de Lope y estudiados retóricamente por Antonucci [2017]. Allí el público y el lector asisten a menudo, como en *El perro del hortelano*, a un pequeño desafío artístico que pone a prueba la competencia de los dos personajes, normalmente una dama y un galán.

He podido encontrar varios casos, no sé si todos, de mujeres que escriben sonetos a los galanes produciendo reacciones también de tipo metaliterario. Vuelvo a recordar la importancia de tener en cuenta el subgénero teatral en el cual se inscriben las comedias que presentan estos lugares, aunque por lo común se trata de comedias urbanas o palatinas; también merecería la pena poner atención a las fechas de composición de las obras, especialmente en relación con el desarrollo de la polémica literaria a lo largo de los primeros decenios del siglo XVII.

*Las bizarrías de Belisa* es una comedia urbana muy interesante, una de las últimas de Lope (1634), caracterizada por el protagonismo femenino de Belisa que se apropia de espacios típicamente masculinos para obtener sus objetivos. Como sujeto de su propio deseo, Belisa escribe un soneto amoroso a don Juan y lo lee a su criado. El tema es la dulce Filomena que canta el amor hacia su amante, y el resultado se convierte en uno de los sonetos dramáticos más famosos y logrados de Lope (vv. 1599-1612)<sup>10</sup>, donde queda patente la centralidad del punto de vista femenino:

---

<sup>10</sup> Utilizo la edición de Enrique García Santo-Tomás [2004].

Canta con dulce voz en verde rama  
 Filomena dulcísima al aurora,  
 y en viendo el ruseñor que le enamora,  
 con recíproco amor el nido enrama.

Su tierno amante por la selva llama  
 cándida tortolilla arrulladora;  
 que si el galán el ser amado ignora,  
 no tiene acción contra su amor la dama.

No de otra suerte al dueño de mis penas  
 llamé con dulce voz en las floridas  
 selvas de amor, que oyendo el canto apenas,  
 se vino a mí, las alas extendidas;  
 porque también hay voces Filomenas  
 que rinden almas y enamoran vidas.

La reacción del criado Tello, al escuchar este soneto, es metaliteraria, y toda la secuencia tiene un significado dentro de la polémica con el gongorismo, como ha sido notado por la crítica<sup>11</sup>. Tello alaba la composición, especialmente se impresiona por la aliteración que inunda los cuartetos ofreciendo una sonoridad inusitada del canto del ruseñor; y al mismo tiempo se sorprende de que su ama, en cuanto mujer, sepa escribir una poesía de esta calidad (vv. 1613-1630):

¡Por Dios, que es soneto digno  
 de que en sus obras le ponga  
 la Marquesa de Pescara,  
 que Italia celebra y honra;  
 o, pues también lo merecen,  
 en las canciones sonoras  
 de la Isabela Andreína,  
 representanta famosa,  
 pues hoy estiman sus versos  
 París, Nápoles y Roma.  
 ¡Qué sonoridad!, ¡qué luces!  
 ¿Y aquello de «arrulladora»?...  
 ¡Mal año para los cultos!  
 ¡Qué claridad estudiosa!  
 ¡Qué cultura! Dará envidias,

<sup>11</sup> Véase Quintero [1991: 175-186].

aunque laurel les corona,  
al Príncipe de Esquilache  
y al Retor de Villahermosa.

La reflexión sobre la *claritas* de la escritura femenina llama en causa autoridades como la poetisa italiana Vittoria Colonna o hasta la famosa representante Isabella Andreini, cuya obra poética se acababa de publicar en aquellos años, enfrentadas a nombres masculinos funcionales a la polémica del lado de Lope, como Francisco de Borja y Aragón, príncipe de Esquilache, que el dramaturgo celebra en varias ocasiones llamándolo el «nuevo Taso español» en su *Laurel de Apolo* (VI, v. 20), y Bartolomé Leonardo de Argensola, que había fallecido en 1631 y cuya obra poética se publica, junto con la de su hermano, en el mismo año en el que se representa la comedia, 1634, con una aprobación del mismo Lope de Vega<sup>12</sup>. Cabe notar, sin embargo, que la habilidad en la escritura poética por parte de la dama sigue asociándose a su capacidad de amar y a una instintiva vena creativa, mientras permanece ausente la referencia a una competencia de tipo erudito relacionada con una preparación cultural compleja.

En *La moza de cántaro*, una comedia urbana fechable en torno a 1627<sup>13</sup>, nos encontramos ante una curiosa justa poética en casa de la viuda doña Ana en la que participan dos galanes: el Conde, que quiere a la dama no correspondido; y don Juan, del que en cambio la viuda está prendada pero el joven la rechaza. El Conde lleva preparado un soneto de amor para doña Ana; sin embargo, ella le impide que lea los versos dedicados a ella («escritos me los daréis», v. 1056) y le invita a sacar un tema más oportuno (vv. 1058-1059): «Emplead vuestra poesía/ adonde más partes haya». El Conde entonces presenta un soneto histórico celebrativo sobre el ataque de los ingleses a Cádiz (1625), totalmente inapropiado para el galanteo, pero bien a la altura del galán noble, y coherente en la competición poética siendo además un tema actual en los años de representación de la comedia<sup>14</sup>. Doña Ana alaba el sujeto

---

<sup>12</sup> En esta dedicatoria, Lope alaba justamente «tanta erudición, gravedad y dulzura: antes parece que vinieron de Aragón a reformar en nuestros poetas la lengua castellana, que padece por novedad frasis horribles, con que más se confunde que se ilustra» [Egido, 2009: 209].

<sup>13</sup> Según la crítica, la comedia se debió de escribir entre 1625 y 1627 (véase Díez Borque [1990: 62-64]; utilizo esta edición).

<sup>14</sup> Se trata del soneto «Atrevióse el inglés, de engaño armado» que también aparece en la *Corona trágica* de Lope (1627); véase *Rimas humanas y otros versos*, p. 687. La pieza se representó en palacio en 1627 a cargo de la compañía de Andrés de Vega (véase *Catcom*).

escogido<sup>15</sup>, pero presenta al auditorio, ella sí, una composición de tema amoroso que evoca explícitamente la situación sentimental contradictoria en la que se encuentra y que implica a los dos galanes (vv. 1089-1102):

Amaba Filis a quien no la amaba,  
y a quien la amaba ingrata aborrecía;  
hablaba a quien jamás le respondía,  
sin responder jamás a quien la hablaba.

Seguía a quien huyendo la dejaba,  
dejaba a quien amando la seguía;  
por quien la despreciaba se perdía,  
y al perdido por ella despreciaba.

Concierta, Amor, si ya posible fuere,  
desigualdad que tu poder infama:  
muera quien vive, y vivirá quien muere.

Da hielo a hielo, Amor, y llama a llama,  
porque pueda querer a quien la quiere  
o pueda aborrecer a quien desama.

El soneto sorprende por su estructura, que expresa poéticamente la condición de la dama a través de figuras de la disposición (antítesis y anadiplosis) en un artificio retórico muy logrado que le confiere superioridad desde el punto de vista de la calidad poética. Aparentemente está ausente la afectación y erudición que no serían propios del personaje femenino en este contexto de comedia urbana, aunque se trata aquí del motivo de las «encontradas correspondencias» de raigambre clásica muy presente en toda la poesía amorosa desde sus comienzos, y especialmente frecuentado por Lope en varias ocasiones<sup>16</sup>. Al hilo de la confesión encubierta de doña Ana, el galán Juan declama su soneto, que es una declaración de amor hacia una pobre moza de cántaro. Esta composición tiene una estructura menos elaborada del anterior, pero se distingue por el uso muy atento y gradual de una serie de imágenes tópicas relacionadas con la descripción de la dama, cuyo «señorío» la eleva de su baja condición transformándola

<sup>15</sup> Es tópico el motivo de la justa poética que se convierte en un pleito de amores que tiene como juez una dama; los ejemplos en el teatro de Lope relacionados expresamente con sonetos señalados por Nieto Moreno de Diezmas [2019: 137-142] son los de Doralice en *Angélica en el Catay* y Elvira en *El labrador venturoso*.

<sup>16</sup> Véase Alatorre [2003]; los sonetos de Lope sobre este motivo citados por Alatorre proceden de textos teatrales: *El halcón de Federico*, vv. 241-254; *El príncipe perfeto*, vv. 2547-2560; *El galán de la Membrilla*, vv. 942-955; aunque véase también *Rimas humanas* [Vega, 1998: 336].

en objeto de deseo digno de un noble como Juan. La reacción de doña Ana es instantánea e impulsiva: «Malos versos» (v. 1121), declara enseguida. La dama se afirma como juez de la contienda que esconde sus celos bajo un juicio negativo de carácter poético en cuanto considera que el estilo utilizado no es conforme con el sujeto vil, una simple criada (vv. 1133-1138)<sup>17</sup>:

Si es disfrazar vuestra dama,  
como suelen los poetas,  
por tratar cosas secretas  
sin ofensa de su fama,  
está bien; pero, si no,  
bajo pensamiento ha sido.

Es evidente, en cambio, que la preocupación de la viuda es otra, así como está claro que quiere mantener el dominio de la escena también a través de su poder de selección y juicio sobre la escritura poética.

En otras ocasiones, las consideraciones metapoéticas en torno a los contenidos y las formas de un texto poético son implícitas en la respuesta de la dama, como ocurre con los sonetos de *Lo cierto por lo dudoso*, donde la poesía del galán evita atentamente el políptoton y es alabado por el juez de la contienda (el gracioso), mientras que la dama contesta con una composición que aprovecha ampliamente esta figura retórica ofreciendo además un razonamiento en forma de silogismo muy original en los sonetos en díptico de Lope<sup>18</sup>.

### 3. CARTAS DE AMOR EN VERSO

A veces es la misma materialidad del texto escrito que se convierte en motor de la acción. En estos casos, la relación de la mujer con el acto de la escritura tampoco puede darse por descontada. La dama que se aparta para escribir una carta, o para contestar a un billete amoroso, a menudo se convierte en una mujer que crea poesías, a causa de las necesidades de la intriga, es cierto, pero que se transforma en poetisa dentro de la acción dramática, como acabamos de ver con unos ejemplos muy famosos y estéticamente preciosos; son varios los casos en todas las épocas de la actividad

---

<sup>17</sup> Sobre la particular relación entre esta obra y *El perro del hortelano*, véase Antonucci [2003].

<sup>18</sup> Véase Antonucci [2017: 406-408]; véase también Nieto Moreno de Diezmas [2019: 49-53].

dramatúrgica de Lope. Podría citarse, entre otros<sup>19</sup>, el ejemplo de la comedia urbana *El abanillo*, escrita probablemente en torno a 1615, donde Estefanía recibe un soneto escrito por el galán Celio dentro de un abanico (vv. 1227-1235)<sup>20</sup>:

que en las cañas que se doblan  
vienen unas líneas hechas  
de papel, y los renglones  
escritas por todas ellas,  
de suerte, que nadie sabe,  
si el abanillo se cierra,  
lo que viene escrito en él,

La poesía del galán expresa su reiterada pasión amorosa hacia la dama, de quien había sido rechazado en una primera ocasión, e incluye en el último terceto la tópica referencia a la muerte como única salida ante un amor imposible (vv. 1237-1250):

Decís, mi Estefanía, si de veros  
nació mi amor, lo pago en no miraros  
toda la gloria de esos ojos claros,  
con pena igual, pues me mandáis perderos.  
No podéis obligarme a no quererlos;  
pero si de esta fe queréis vengaros,  
no me queráis más mal que desearos,  
siendo tan imposible mereceros.  
No permitáis, pues no ha der ser posible,  
que el alma os obedezca en la partida,  
sentencia a mis verdades insufrible.  
O mandadme matar, si sois servida,  
porque dice mi fe que es imposible  
dejaros de querer si tengo vida.

La dama lee la composición y escribe una respuesta a Celio en la misma forma poética y con el mismo soporte, con el fin de entregarle el soneto haciendo caer el abanico desde la ventana debajo de la cual se encuentra el galán. En esta ocasión, la

<sup>19</sup> En *Amar como se ha de amar*, comedia palatina de autoría probable, un soneto amoroso de la dama cae en el agua mientras lo está leyendo y el galán consigue recuperarlo a escondidas de ella, véase Nieto Moreno de Diezmas [2019: 93-96].

<sup>20</sup> Utilizo la edición de Barreda [2020].

elaboración artística es limitada; de hecho, la dama escribe una carta con indicaciones a su galán sobre la condición en la que se encuentra, y el uso del soneto reviste una función concreta en la materialidad del acto —la escritura de un texto repartido en líneas dentro de un abanico— en el contexto de la estrategia dramática. Nótese sin embargo que la carta de Estefanía, en el segundo cuarteto, recupera la referencia al alma inobediente de Celio para expresar su entrega total al galán, y también en el segundo terceto cierra la composición con el mismo motivo de la muerte como alternativa al no poder coronar su amor (vv. 1498-1511):

Casarme quiere este tirano impío  
sin decirme con quién; pero no crea  
que menos que contigo, mi bien, sea,  
pues de tu calidad las prendas fío.  
Yo he llorado por ti, dulce amor mío,  
y pues que solo el alma te desea,  
declárate con él, para que vea  
que no es mi inobediencia desvarío.  
Dile que eres mi esposo, que en los plazos  
de Amor siempre se escoge el más pequeño,  
y darete en albricias mil abrazos.  
Que si no lo has de ser, mi fe te empeño  
que quiero más la muerte que otros brazos,  
y más la sepultura que otro dueño.

Un ejemplo comparable, aunque más elaborado, lo ofrece la comedia pastoril *La Arcadia*, una pieza fechable entre 1610-1615, que ya en el título remite, dentro de la tradición bucólica, al libro de pastores que Lope había publicado en 1598 y que le había dado mucha fama. La comedia, como ha sido notado en varias ocasiones, es totalmente distinta en cuanto a trama con respecto a la novela pastoril, lo cual no quita una posible referencia en el imaginario del público cortesano. De hecho, varios personajes reaparecen con los mismos nombres, aunque lo demás cambia notablemente. No tiene sentido comparar las diversas modalidades de protagonismo femenino en los dos textos, pero vale la pena recordar que el libro de pastores *Arcadia, prosas y versos*, como requiere el género, es un florilegio de composiciones poéticas cantadas por los pastores enamorados; eso sí, siempre pastores, como previsto, y en muy pocas ocasiones pastoras, que no destacan por una especial competencia artística exhibida o por su vena reflexiva en torno a la escritura poética. En la novela pastoril de Lope aparecen

cartas de amor, pero siempre en prosa. En el texto teatral, cambia, también en este sentido, el paradigma. La poesía en cuanto tal es patrimonio de los personajes femeninos, ya desde los primeros versos, que son décimas pronunciadas por Belisarda a solas en el escenario. Se encuentran en la pieza tres sonetos, uno de ellos repetido, aunque con un significado distinto, como veremos. Toda la intriga amorosa tiene como motor de la acción a las pastoras, que se mueven en un espacio dramático que dominan frente a los pastores. Anarda quiere a Anfriso, que en cambio está enamorado y correspondido por Belisarda. El primer soneto es un monólogo de Anarda, de gran calidad artística, y tiene como tema los celos que está probando hacia Belisarda (vv. 1399-1412)<sup>21</sup>. Poco después, Anarda celosa se inventa un engaño: le pide a Belisarda que escriba una carta a otro pastor recién llegado, Olimpo, enamorado de Belisarda, para que Olimpo se entere de que es imposible que ella pueda compartir su amor. Belisarda escribe la carta, que es un soneto, y lo entrega a Anarda, que lo transforma en una declaración de amor de Belisarda hacia Olimpo. Léase, en primer lugar, la composición originaria escrita por Belisarda (vv. 1429-1442):

No hay que esperar, Olimpo, de mi vida,  
otro gusto mayor que aborrecerte  
mi alma; es imposible ya quererte:  
la firme voluntad está rendida.

Estoy del grande amor reconocida  
de Anfriso; no hay que hablar hasta la muerte.  
Primero la veré que se concierte  
estraño amor, que quiero y soy querida.

Necio será, si intenta persuadirme  
que en conocer el bien no soy tan ruda,  
quien quiere de sus lazos dividirme.

Yo quiero Anfriso; no mi amor se muda  
en ti; no hay que esperar de fe tan firme.  
Esto confieso, en lo demás soy muda.

Tras leer este texto poético a solas, Anarda comenta así (vv. 1443-1449):

¡Bravamente le desprecia!  
Pero el ingenio ha de ser  
sutil, como de mujer,

<sup>21</sup> Véase la reciente edición de Porteiro Chouciño [2014].

que, amando, ninguna hay necia.  
 Con estas mismas razones  
 que es Olimpo aborrecido,  
 le tengo de hacer querido.

Anarda por lo tanto modifica las pausas del soneto, y lo lee a Anfriso haciéndole creer que tiene un significado exactamente opuesto, es decir una declaración de amor hacia Olimpo. Nótese en particular la nueva puntuación del primer cuarteto y del último terceto (vv. 1745-1748; 1756-1758):

No hay que esperar, Olimpo, de mi vida  
 otro gusto mayor, que aborrecerte  
 mi alma es imposible, y a quererte  
 la firme voluntad está rendida.  
 [...]  
 Yo quiero, Anfriso no; mi amor se muda  
 en ti; no hay qué esperar de fe tan firme.  
 Esto confieso, en lo demás soy muda».

Este engaño de Anarda hunde al pastor Anfriso que se cree olvidado por Belisarda<sup>22</sup>. Como consecuencia, le toca a la misma Belisarda desahogarse en un monólogo, que vuelve a ser un soneto sobre el tema de los celos que está probando (vv. 1854-1867). Solamente en el tercer acto, Belisarda conseguirá desenredar toda la urdimbre y aclarar con acribia filológica a Anfriso cómo había que leer correctamente su carta/soneto. La pastora exige leer ella misma la composición (v. 2353): «Déjame a mí que lo lea»; descubre así con competencia lingüística y poética el engaño de la diferente puntuación ante Anfriso (vv. 2356-2396). De esta forma, la presencia de los sonetos en la pieza podría representarse con este orden:

1. Soneto de Anarda (vv. 1399-1412, a solas en escena)
2. Carta/soneto leída correctamente por Anarda (vv. 1429-1442 a solas en escena)
3. Carta/soneto leída por Anarda ante Anfriso con otra puntuación que le da un sentido opuesto (vv. 1745-1758)

---

<sup>22</sup> Sobre la dificultad por parte del público de corral de escuchar y no leer este recurso bastante curioso, se ha expresado Ferrer [1995: 222], haciendo hipótesis sobre cómo se habría podido representar. Véase también Serés [2011]. He estudiado este ejemplo en relación con la puntuación en Lope en Presotto [2020b].

4. Soneto de Belisarda (vv. 1854-1867 a solas en escena)
5. Carta/soneto leída por Belisarda correctamente para explicársela a Anfriso (vv. 2356-2389)

En este peculiar paralelismo, los monólogos en soneto de Anarda (1) y Belisarda (4) se configuran como una forma peculiar de sonetos en díptico que podría añadirse al corpus estudiado por Antonucci [2017], véase la comparación:

Anarda (vv. 1399-1412)	Belisarda (vv. 1854-1867)
<p>Acaben hoy mis locas esperanzas de darme con inútiles intentos plumas para las alas de los vientos, que alguna vez son cuerdas las mudanzas. No quiero yo tan necias confianzas que entretengan mis locos pensamientos, que para castigar atrevimientos da licencia el amor a las venganzas. Parécese los celos al infierno en que castigan con eternos daños al mismo que es su rey y su gobierno. Hijos sois de mi amor, no sois estraños, celos, porque tenéis en fuego eterno la verde primavera de mis años.</p>	<p>¡Qué bien un sabio, celos, os pintaba en la forma de un hombre que corría sobre llamas de fuego, en quien ponía los pies, como quien fuego al fin pisaba! Y que luego que a un campo se acercaba, todo de nieve rigurosa y fría, las llamas de aquel fuego sacudía y entre la blanca nieve descansaba. Así me siento yo para que pruebe este rigor, castigo de los cielos, con forzoso dolor, con paso breve. Yo voy pasando el fuego de los celos. ¡Oh, si llegase al campo de la nieve, templando tanto amor en tantos hielos!</p>

Anarda elabora el motivo de la loca pasión amorosa que hace perder la razón y lleva al fuego de los celos, según una metáfora muy manida; Belisarda retoma la imagen, evocando en los dos cuartetos la tradición iconográfica y de la emblemática: el calor se opone a la frialdad del amante desdeñoso y el fuego se convierte en «nieve» y «hielos». En los tercetos, Belisarda compara con su propia experiencia el ejemplo descrito en los cuartetos, y lo hace aprovechando mayormente la composición de Anarda, con la reutilización de los mismos términos o sus antónimos («castigan/castigo» «celos»; «nieve/fuego»; «cielos/infierno»; «campo de la nieve/verde primavera»).

El marcado protagonismo femenino de la obra queda reflejado en el dominio exclusivo de la forma estrófica del soneto, que las mujeres utilizan en monólogos para expresar sus sentimientos amorosos y también como estrategia para el engaño y el desengaño de los pastores enamorados, que resultan objeto del deseo con un escaso

margen decisional. Finalmente, será gracias a una mujer, la pastora Belisarda, que se aclarará a los demás personajes y al público la forma correcta para entender el verdadero significado de la carta en verso que había dado lugar a tantos equívocos.

#### 4. CONCLUSIÓN

El uso muy variado del soneto en boca de personajes femeninos por parte de Lope debe insertarse en la compleja labor de versificación polimétrica que caracteriza sus piezas teatrales, donde las composiciones poéticas englobadas en determinadas secuencias constituyen un instrumento de gran potencialidad ampliamente aprovechado en sus distintos matices. La capacidad de la mujer de apropiarse del espacio y prerrogativas masculinas es un tópico necesario para la realización del sistema dramático, y puede implicar la representación de una competencia cultural y hasta poética, puesta al servicio de la construcción dramática para remarcar su función protagonista. Las damas de Lope saben leer y juzgar la calidad de un texto poético, saben puntuarlo, comentarlo, aprovecharlo estratégicamente para la satisfacción de sus deseos y desde luego saben escribirlo, criticando a menudo la poca habilidad de los hombres. Con ellos se establece una forma de competición que adquiere el carácter de conflicto entre el género femenino y «los dueños de la pluma» [Vega, 2020: v. 79]. La reflexión expresamente metapoética, es decir sobre el uso de la poesía en cuanto tal dentro de la literatura dramática, cuando implica una confrontación entre la dama y el galán, puede ofrecer resultados interesantes a través de una atención de tipo genérico más allá de la evidente función estructural que la explica. Se trata de indicios en torno a un proceso de reconocimiento, o al menos de la conciencia por parte del dramaturgo de la necesidad de representar la diferencia, fenómeno del que parece hacerse eco el uso del soneto en boca de mujeres.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, Antonio [2003]: «Un tema fecundo: Las “encontradas correspondencias”», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LI, núm. 1, pp. 81-146
- ANTONUCCI, Fausta [2003]: «*El perro del hortelano* y *La moza de cántaro*: un caso de auto-reescritura», *Criticón*, 87-88-89, pp. 47-57.
- [2017]: «Los sonetos amorosos en díptico de Lope de Vega», *Arte nuevo*, 4, pp. 383-414.

- Artelope. Base de datos y Argumentos del Teatro de Lope de Vega*, dir. Joan Oleza, Universidad de Valencia, 2011-2021. Recurso web <<http://artelope.uv.es/>>. [Fecha de consulta: 25-1-2021]
- CANONICA, Elvezio [2015]: «Usos y funciones de la carta en el teatro del Siglo de Oro. Elementos para una tipología», en *La lettre au carrefour des genres et des traditions: Du Moyen Age au XVIIe siècle*, eds. Maria Cristina Panzera y Elvezio Canonica, Paris, Classiques Guariner, pp. 329-349.
- Catcom. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, ed. Teresa Ferrer Valls et al. Recurso web: <<http://catcom.uv.es>>. [Fecha de consulta: 25-1-2021]
- DIXON, Victor [2000]: «Lope de Vega y la educación de la mujer», en *Otro Lope no ha de haber. Atti del convegno internazionale su Lope de Vega (Firenze, 10-13 febbraio 1999)*, ed. M. Grazia Profeti, Firenze, Alinea, pp. 63-74.
- EGIDO, Aurora [1978]: «La universidad de amor y *La dama boba*», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LIV, pp. 351-371.
- EGIDO, Aurora [2009]: «“Dos soles de poesía”: Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola», *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 119, pp. 15-40.
- FERRER VALLS, Teresa [1995]: «Teatros y representación cortesana. *La Arcadia* de Lope de Vega, una hipótesis de puesta en escena», *Cuadernos de teatro clásico*, VIII, pp. 213-232.
- HAMILTON, T. Earle [1947]: «Spoken Letters in the Comedias of Alarcón, Tirso, and Lope», *Publication of the Modern Language Association*, LXI, 1, pp. 62-75.
- LACARRA, María Jesús [1993]: «El arquetipo de la mujer sabia en la literatura medieval», en *La mujer en la literatura hispánica de la Edad Media y el Siglo de Oro, Foro Hispánico*, 5, ed. R. Walthaus, Amsterdam-Atalanta, Rodopi, pp. 11-22.
- NIETO MORENO DE DIEZMAS, Raquel Carmen [2019]: *La funcionalidad dramática del soneto en el teatro de Lope de Vega*, tesis doctoral dirigida por Francisco Domínguez Matito, Logroño, Universidad de La Rioja.
- OLEZA, Joan [1994]: «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christian Faliu-Lacourt*, eds. Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse, Kassel, Reichenberger, pp. 235-250.
- PRESOTTO, Marco [2006]: «Marcia Leonarda en la estrategia promocional de Lope de Vega», *Rassegna Iberistica*, 84, pp. 3-18.

- [2020a]: «Linguaggio poetico e scrittura drammatica nel Siglo de Oro spagnolo», en *La misura del disordine. Miraggi e disincanti nella poesia barocca europea*, ed. Carmen Gallo, Pisa, Pacini Editore, col. «I Libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta», 33, pp. 159-181.
- [2020b]: «La puntuación de Lope en sus textos teatrales», en *El punto y la voz. La puntuación del texto teatral (siglos XVI-XVII)*, eds. Luigi Giuliani y Victoria Pineda, Pisa, Pisa University Press, pp. 43-65.
- QUINTERO, María Cristina [1991]: *Poetry as Play: Gongorismo and the Comedia*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- RALLO GRAUS, Asunción [1989]: «Invención y diseño del receptor femenino en las *Novelas a Marcia Leonarda*», *Dicenda*, 8, pp. 161-179.
- RECOULES, Henri [1974]: «Cartas y papeles en el teatro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, LIV, 203, pp. 479-496.
- ROMERO MUÑOZ, Carlos [2002]: «Cartas anfibológicas en la comedia clásica española», *Rassegna Iberistica*, LXXIV, pp. 3-23.
- SCHWARTZ LERNER, Lía [2002]: «La construcción de *La Dorotea*: entre Séneca y Ovidio», *Anuario Lope de Vega*, núm. VIII, pp. 177-196.
- SERÉS, Guillermo [2011]: «Consideraciones metateatrales en algunas comedias de Lope de Vega», *Teatro de palabras*, V, pp. 87-117.
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana [2017]: «La mujer lectora en el teatro barroco» en *Serenísima palabra, Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, eds. Anna Bognolo et al, Venezia, Ca' Foscari edizioni, pp. 675-684.
- VEGA CARPIO, Lope de [1980]: *La Dorotea*, ed. Edwin S. Morby, Madrid, Castalia.
- [1990]: *La moza de cántaro*, ed. de José María Díez Borque, Madrid, Espasa Calpe.
- [1998]: *Rimas humanas y otros versos*, ed. Antonio Carreño, Barcelona, Crítica.
- [2004]: *Las bazarrias de Belisa*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra.
- [2010]: *El galán de la Membrilla*, ed. Luis Sánchez Laílla en *Comedias. Parte X*, coord. Ramón Valdés y María Morrás, Lleida, Milenio, tomo I, pp. 82-229.
- [2012]: *El príncipe perfeto*, ed. Judith Ferrer Vidal, en *Comedias. Parte XI*, coord. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, tomo I, Madrid, Gredos, pp. 931-1074.
- [2014]: *El halcón de Federico*, ed. Eugenio Maggi en *Comedias. Parte XIII*, coord. Natalia Fernández Rodríguez, tomo I, Madrid, Gredos, pp. 233-390.
- [2014]: *La Arcadia*, ed. Ana María Porteiro Chouciño, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. Natalia Fernández Rodríguez, vol. 1, Madrid, Gredos, pp. 49-230.

- [2015]: *La dama boba*, ed. crítica y archivo digital, coord. Marco Presotto, Bologna, Prolope-Università di Bologna.
  - [2020]: *El abanillo*, ed. Cristina Barreda en *Artelope* ([http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0471\\_ElAbanillo.php](http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0471_ElAbanillo.php)). Fecha de consulta: 12-10-2020.
  - [2020]: *La vengadora de las mujeres*, ed. Gemma Burgos Segarra, en *Artelope* ([http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0914\\_LaVengadoraDeLasMujeres.php](http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0914_LaVengadoraDeLasMujeres.php)). Fecha de consulta: 12-10-2020.
- VOSTERS, Simon A., «Lope de Vega y las damas doctas», en *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, México, El Colegio de México, 1970, pp. 909-921.



**«POR LOS OJOS VIERTO EL ALMA  
LUTO TRAIGO POR MI HONOR»:  
EL PAPEL DE TAMAR EN *LOS CABELLOS DE ABSALÓN*<sup>1</sup>**

**Roberta Alvitì**

---

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CASSINO  
E DEL LAZIO MERIDIONALE  
Orcid: 0000-0002-7739-2327

[http://doi.org/10.18239/cor\\_46.2021.04](http://doi.org/10.18239/cor_46.2021.04)

*Per Clara, fatta di primavera e di venti.*

*Los cabellos de Absalón*, texto para el que Hilborn [1938: 70] indica el año de 1634 «as the most probable date» para su composición, se publicó por primera vez en una suelta que se incluye en un volumen facticio. Dicho volumen, que recoge trece piezas, está titulado *Comedias Nuevas. Parte IX*, no presenta paginación o foliación,

---

<sup>1</sup> El presente trabajo se enmarca en dos proyectos: *La obra dramática de Agustín Moreto. IV: Comedias escritas en colaboración*, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia y Fondos del Gobierno de España, dirigido por la profesora María Luisa Lobato; el proyecto de investigación *EscenaÁurea (II). La puesta en escena de la comedia española de los Siglos de Oro (1570-1621): análisis y base de datos*, dirigido por el profesor Francisco Sáez Raposo (Financiado por la Universidad Complutense de Madrid y el grupo Santander.

Quiero agradecer a la estimada colega y querida amiga María Rosa Álvarez Sellers los preciosos consejos y sugerencias que me brindó durante la redacción del presente trabajo.

ni colofón y, desde luego, tampoco fecha de publicación<sup>2</sup>. Sin embargo, Rodríguez Cuadros [1989: 112] supone que se debió de publicar alrededor de 1650. Sea como fuera, la propuesta de fechación avanzada por Hilborn, muy anterior a la de su publicación, está respaldada por unos datos proporcionados por *CATCOM*, s.v. *Los cabellos de Absalón*, donde se señala que la comedia fue puesta en escena en el Corral de la Montería en Sevilla, por la compañía de Pedro de Cobaleda, Francisco Vélez de Guevara y Francisco Álvarez de Vitoria, en el mes de septiembre de 1641, aunque, según consta en el mismo banco de datos, la tragedia calderoniana se hubiera tenido que representar en el Coliseo de Sevilla, por la compañía de Francisco Álvarez de Vitoria, en el mes de diciembre del año anterior.

Según ha ampliamente demostrado la crítica<sup>3</sup>, *Los cabellos* guarda un parentesco muy claro con *La venganza de Tamar* de Tirso de Molina, escrita en 1621 y publicada en la *Parte Tercera de las Comedias de Tirso* de 1634. A pesar de la incontrovertibilidad de las estrechas relaciones entre las dos obras, ya a partir de sendos títulos se aprecia que Tirso y Calderón, a pesar de emplear las mismas fuentes, o sea el *Libro II de Samuel*, 13-19 y *De Antiquitate Judaica*, VII, 8-10 de Flavio Josefo, se focalizaron en tramos diégeticos diferentes. De hecho, el mercedario construye su intriga alrededor del asunto de la violación incestuosa: la Princesa, por lo tanto, representa la protagonista del conflicto dramático principal que está basado, esencialmente, en la cuestión de su honra mancillada, para la que Tamar pretende venganza. Por el contrario, en la trama calderoniana el acontecimiento central de la pieza tirsiana se despliega solo en las dos primeras jornadas y a partir de ello se origina la acción dramática principal que se bifurca ulteriormente en dos ramas: *in primis*, don Pedro escenifica el enfrentamiento entre los dos hermanastros, Absalón y Amón. El conflicto aparentemente se centra en el deseo del primero de castigar al segundo por haber violado a Tamar, que es hermana de padre y madre de Absalón; en realidad, este deseo de venganza oculta la sed de poder de este y su voluntad de desembarazarse de Amón y ascender, de esta manera, al trono de Israel. De esta primera rama procede una segunda que se basa en el conflicto

---

<sup>2</sup> El volumen se conserva en el British Museum bajo la signatura C.108.bbb (9); la suelta lleva el título *Los Cabellos de Absalón./ Comedia/ Famosa/ De Don Pedro Calderón*; véase Reichenberger [1979: I, 157, n° 525].

<sup>3</sup> El segundo acto de *Los cabellos* coincide casi al pie de la letra con el tercero de *La venganza*, lo que ha llevado a los especialistas a formular muchas y diversas hipótesis para explicar las razones de tan meridiana analogía; véanse O'Connor [1983]; Pedraza Jiménez [2011] y sobre todo Álvarez Sellers [1997] que ofrece, además, un esclarecedor panorama de las distintas posturas críticas [1997: III, 714-715].

paterno-filial, que es un dramema muy aprovechado en el *corpus* trágico calderoniano [Parker: 1966 y 1987]: en este caso se trata de la oposición entre Absalón y el rey David. Las desavenencias entre padre e hijo desembocarán en un enfrentamiento bélico, un *vulnus* insanable, cuya envergadura trágica acabará por difuminar la gravedad de la violación padecida por Tamar.

El presente trabajo se centra precisamente en el personaje de Tamar: si se repasa la bibliografía sobre *Los cabellos de Absalón*, se comprobará que, hasta la fecha, la crítica especializada ha propuesto aproximaciones y análisis dirigidos exclusivamente hacia los personajes masculinos y a múltiples aspectos de la tragedia calderoniana<sup>4</sup>; en cambio, con la excepción de la contribución de Bazán Bonfil [2010], los estudios sobre la figura de Tamar son prácticamente inexistentes, y la crítica se ha interesado en ella solo por lo que se refiere a sus relaciones con su padre y sus hermanos, a los que se les otorga un papel axial.

Tabla 1: resumen, tiempo, espacio y versificación

A continuación adjuntamos un esquema en el que se ofrece una sinopsis<sup>5</sup> de la obra en relación a la articulación en cuadros<sup>6</sup>, a la forma métrica empleada y a las referencias espacio-temporales.

<sup>4</sup> Arellano [2003, 2009 y 2011]; Benabú [2017], Campbell [2002, 2004 y 2005], Dixon [1976 y 1984], Edwards [1971, 1973a y 1973b], Fernández Peláez [2003], Fischer [1976 y 1987], Foss [2016], Giacomani [1967 y 1971], Gordon [1980], Holzinger [1978], Kaufman [2015], Kesen de Quiroga [2003], O'Connor [1983], Ortega Mañez [2017], Pedraza Jiménez [2007], Ruiz Ramón [1977], Sáez [3013] y Sirias [1987].

<sup>5</sup> Un resumen más detallado y articulado de *Los cabellos de Absalón* se encuentra en el base de datos *Calderón Digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro Calderón*. Enlace: <http://calderondigital.unibo.it/record/929> (fecha de consulta: 25 de febrero de 2021).

<sup>6</sup> Adoptando la terminología y la propuesta de segmentación de obras teatrales áureas de Ruano de la Haza [1994: 291-294], con «cuadro» entendemos un segmento de texto marcado por un cambio del espacio y/ o del tiempo dramático, asociado a un cambio total de los personajes en escena, lo que produce un momentáneo vacío del tablado.

Jornada	Cuadro	Versificación	Espacio y tiempo	Resumen argumental	Personajes presentes en la escena
<b>Primera</b>	1	vv. 1-134 Silva de pareados vv. 135-360 Romance <i>ó-o</i>	Jerusalén, palacio del rey David. Día. Aposento de Amón. Día.	Vuelve el rey David y sus hijos le acogen festosamente. Falta Amón y David y los demás van a visitarle. Todos le interrogan sobre su mal.	David, Absalón, Salomón, Adonías, <b>Tamar</b> , Aquitofel, Joab, Aquitofel, Joab
		vv. 361-590 Décimas	Pasillo cerca del aposento de Amón. ¿Tarde? Aposento de Amón. ¿Tarde?	Tamar se dirige hacia su cuarto; Amón la detiene. Escena de amor metateatral. Amón, acaba por confesarle su amor a Tamar; ella le rechaza y se marcha	David, Absalón, Salomón, Adonías, <b>Tamar</b> , Aquitofel, Joab., Aquitofel, Amón, Jonadab <b>Tamar</b> , Amón
		v. 591-698 Romance <i>é-o</i>		Jonadab confabula con Amón.	Amón, Jonadab
				David visita a su hijo. Amón le solicita que sea Tamar quien le prepare y le traiga las viandas. Amón sale del tablado acompañado por Jonadab.	Amón, David, Jonadab

Jornada	Cuadro	Versificación	Espacio y tiempo	Resumen argumental	Personajes presentes en la escena
				<b>Tablado vacío</b>	
	2	vv. 699-886, Romance <i>é-o</i> (con versos cantados)	Parte no precisada del palacio. ¿Tarde?	Llegada de Semey con sus naves desde Ofir. Está acompañado por una pitonisa etíope, Teuca. Pronósticos de Teuca. Discusiones entre los hermanos. Aquitofel asegura a Absalón su fidelidad. Los dos oyen tocar instrumentos y se marchan.	Absalón, Salomón, Joab, Aquitofel, David, Semey y soldados, Teuca
				<b>Tablado vacío</b>	
	3	vv. 887-988, Romance <i>é-o</i> (con versos cantados)	Pasillo hacia el aposento de Amón. Noche  Aposento del Príncipe. Noche	Tamar va hacia el cuarto de Amón. Unos músicos están tocando, mientras damas, «con platos y toallas», acompañan a Tamar. Salen Amón y Jonadab. El Príncipe despacha a los músicos y a Jonadab y se queda solo con Tamar. Cuando esta le rechaza, él la viola	<b>Tamar</b> , damas y criadas, músicos  Amón Jonadab <b>Tamar</b>  Amón, <b>Tamar</b>

Jornada	Cuadro	Versificación	Espacio y tiempo	Resumen argumental	Personajes presentes en la escena
<b>En-treacto:</b> algunas horas					
<b>Segunda</b>	1	vv. 998-1073 Quintillas	Aposento del Príncipe. Día.	Amón, ya satisfecho, rechaza a Tamar; entran Jonadab y Eliazer, otro criado suyo. El Príncipe les pide que echen a Tamar. Tamar no se marcha y jura vengarse de él.	Amón, <b>Tamar</b> , Jonadab, Eliazer
				<b>Tablado vacío</b>	

Jornada	Cuadro	Versificación	Espacio y tiempo	Resumen argumental	Personajes presentes en la escena
	2	<p>vv. 1074-1138 Octavas reales</p> <p>vv. 1139-1153 Octavas reales</p> <p>vv. 1154-1369 Romance <i>ó-o</i></p>	Parte no precisada del palacio. Día	<p>Disputas entre Absalón y Adonías.</p> <p>Entran, hablando, David y Salomón. El Rey declara una vez más que será Salomón su heredero. Tamar entra llorando con la cabeza cubierta de ceniza, se dirige al Rey y le cuenta lo sucedido. El Rey manda llamar a Amón. Absalón promete a Tamar que podrá vivir con él en su quinta de Balhasor. Se marchan Tamar, Absalón, Adonías y Salomón.</p>	<p>Absalón, Adonías,</p> <p>David, Salomón</p> <p>Absalón, Adonías, David, Salomón, <b>Tamar</b></p> <p>Absalón, Adonías, David, Salomón</p>

Jornada	Cuadro	Versificación	Espacio y tiempo	Resumen argumental	Personajes presentes en la escena
		vv. 1370-1353 Décimas		<p>David concede su perdón a Amón.</p> <p>Absalón, al paño, se siente ofendido e incitado a vengar a Tamar. Se pone la corona y declara que será Rey, aunque esto implique matar a Amón y a su padre. Sale David y le pregunta a Absalón si es cierto que quiere asesinar a su padre. Absalón niega e invita al mismo David, a Amón y a los demás hermanos a la fiesta del esquilmo en sus posesiones en Balhasor. David no irá y, con muchas dudas, consiente que Amón también les acompañe.</p>	<p>David, Amón</p> <p>Absalón</p> <p>David, Absalón</p>
				<b>Tablado vacío</b>	

Jornada	Cuadro	Versificación	Espacio y tiempo	Resumen argumental	Personajes presentes en la escena
	3	<p>vv. 1354-1357 Octosílabos y dodecasílabos</p> <p>vv. 1358-1613 Romance <i>á</i></p> <p>vv. 1614-1833 Redondillas</p> <p>vv. 1834-1863 Décimas</p>	<p>En el campo de Balhasor, cerca de la quinta de Absalón. Día</p>	<p>Interludio musical</p> <p>Diálogo entre Tamar, Teuca, las dos con la cara tapada, y un pastor.</p> <p>Profecías florales de Teuca a los hijos de David. Amón se fija en una pastora que lleva la cara tapada y la requiebra. Cuando descubre que la pastora es Tamar huye, horrorizado al interior de la casa. Absalón mata a Amón: se descubre una mesa en la que yace Amón ensangrentado.</p> <p>Absalón le dice a Tamar que beba la sangre de Amón. Absalón huye a Gesur, a la casa de su abuelo materno. Tamar se marcha.</p>	<p>Pastores</p> <p><b>Tamar</b>, Teuca, un pastor</p> <p>Absalón, Adonías, Amón, Salomón, Aquitofel, Jonadab, Teuca, <b>Tamar</b>, un pastor</p> <p>Absalón, <b>Tamar</b></p>

Jornada	Cuadro	Versificación	Espacio y tiempo	Resumen argumental	Personajes presentes en la escena
				<b>Tablado vacío</b>	
	4	vv. 1864-1923 Romance <i>é-o</i>	Jerusalén, Palacio del rey David. Tiempo indeterminado.	Sale el Rey que presiente la muerte de Amón. Salomón y Adonías se lo confirman desesperados. <i>Planctus</i> de David. El Rey ordena buscar a Absalón.	David, Salomón, Adonías
<b>En-treacto:</b>					
dos años. Es el tiempo que, según Joab (v. 2033), ha pasado desde el asesinato de Amón					

Jornada	Cuadro	Versificación	Espacio y tiempo	Resumen argumental	Personajes presentes en la escena
3	1	<p>vv. 1024-2018 Romance <i>é-a</i></p> <p>vv. 2019-2133 Romance <i>é-a</i></p> <p>vv. 2134-2165 Romance <i>é-a</i></p> <p>vv. 2166-2183 Romance <i>é-a</i></p> <p>vv. 2184-2200 Romance <i>é-a</i></p> <p>vv. 2201-2284 Romance <i>é-a</i></p>	<p>Jerusalén, Palacio del rey David. Tiempo indeterminado.</p>	<p>Dos años después, aparecen Joab, Semey y Jonadab. Joab y Semey han urdido una estratagema, que involucra a Teuca, para que David se convezca a perdonar a Absalón.</p> <p>El Rey sale con Aquitofel. Finalmente, David decide otogar su perdón a Absalón. Despide a Teuca que sale del escenario junto con Semey y Jonadab.</p> <p>David quiere que Absalón vaya a Palacio.</p> <p>En toda la ciudad se celebra el perdón de Absalón.</p> <p>Sale Ensay que pide un encargo a David, quien se lo niega. Ensay se marcha. Salen Adonías y Salomón.</p> <p>Llegan a palacio con acompañamiento Aquitofel y Absalón.</p>	<p>Joab, Semey, Jonadab,</p> <p>Joab, Semey, Jonadab, David, Aquitofel, unos soldados, Teuca</p> <p>David, Aquitofel,</p> <p>David, Joab, Ensay</p> <p>David, Adonías, Salomón</p> <p>Aquitofel, Absalón, acompañamiento, David, Adonías, Salomón</p>

Jornada	Cuadro	Versificación	Espacio y tiempo	Resumen argumental	Personajes presentes en la escena
		vv. 2285-2361 Romance <i>é-a</i>		David habla a solas con Absalón, le da su plena confianza, pero le pide obediencia. El Rey se marcha.  Sale Aquitofel; Absalón le revela que no ha abandonado sus propósitos de rebelión. Aquitofel se marcha a Hebrón para organizar la sublevación.	David. Absalón  Absalón  Absalón, Aquitofel
				<b>Tablado vacío</b>	

Jornada	Cuadro	Versificación	Espacio y tiempo	Resumen argumental	Personajes presentes en la escena
	2	vv. 2362-2384 Silva de consonantes	Campo de Hebrón	Sale Jonadab y Teuca quienes encuentran a Tamar, acompañada por soldados. Tamar quiere vengarse de Jonadab.	Jonadab, Teuca, <b>Tamar</b> , Jonadab, Teuca, soldados
		vv. 2385-2513 Silva de consonantes		Llegan los escuadrones de Aquitofel; este informa a Tamar que Absalón está congregando grandes tropas y que, aquel mismo día, desde la campaña de Hebrón se lanzará el ataque sorpresa contra David en Jerusalén. Tamar renuncia a matar a Jonadab y se marcha. Quedan en la escena Jonadab, Aquitofel y Teuca.	<b>Tamar</b> , Teuca, Joab, Aquitofel, soldados, Aquitofel, Jonadab, Teuca  Jonadab, Aquitofel y Teuca.
				<b>Tablado vacío</b>	

Jornada	Cuadro	Versificación	Espacio y tiempo	Resumen argumental	Personajes presentes en la escena
	3	vv. 2514-2601 Redondillas	Sala del palacio de David. Tiempo indeterminado	Absalón hace un pacto con Ensay En realidad Ensay quiere ayudar secretamente a David. Llega Salomón y los dos se van.	Absalón, Ensay, Salomón
		vv. 2602-2615 Redondillas		Salomón va en busca de su padre.	Salomón
		vv. 2616-2653 Redondillas		En el vestuario se ve a David hablando en sueños: sueña con multitudes entrando en Jerusalén y Absalón que intenta matarle. Diálogo entre David y Salomón.	Salomón, David
		vv. 2654-2675 Romance <i>é-e</i>		Llega Ensay quien advierte a David que la revuelta está a punto de estallar.	David, Salomón, Ensay
		vv. 2766-2684 Romance <i>é-e</i>		Llegan Adonías y Semey que aconsejan al Rey que huya.	David, Salomón, Adonías, Semey
		vv. 2685-2713 Romance <i>é-e</i>		Sale Joab que le aconseja lo contrario	David, Salomón, Ensay, Adonías, Semey, Joab
		vv. 2714-2737 Romance <i>é-e</i>		Estallido de la rebelión y huida de David.	

Jornada	Cuadro	Versificación	Espacio y tiempo	Resumen argumental	Personajes presentes en la escena
				<b>Tablado vacío</b>	
	4	<p>vv. 2738-2760 Romance <i>é-e</i></p> <p>vv. 2761-2816 Romance <i>é-e</i></p> <p>vv. 2817-2841 Romance <i>é-e</i></p>		<p>Llegan Jonadab y Absalón, acompañado por soldados, Ensay y Aquitofel; este relata que Jerusalén se ha rendido y que Tamar está en la campaña, con sus escuadrones. Absalón busca al Rey. Aquitofel y Ensay le informan de que los habitantes de la ciudad están con David. Aquitofel le dice a Absalón que hay un medio para que los súbditos comprendan que nunca David perdonará a su hijo si le hace una ofensa horrible. Absalón acepta mandar a sus soldados que lleven a las concubinas a las calles las violen y les expongan a la vergüenza.</p>	<p>Jonadab, Absalon, Aquitofel, Ensay, soldados</p> <p>Ensay, Aquitofel</p> <p>Aquitofel, Ensay, Absalón</p>

Jornada	Cuadro	Versificación	Espacio y tiempo	Resumen argumental	Personajes presentes en la escena
		vv. 2842-2925 Romance <i>é-e</i>		Ensay reprocha a Aquitofel haberle sugerido a Absalón una acción tan infame. Los dos discuten. Vuelve Absalón. Ensay le dice que hubiera sido mejor ganar el favor de la ciudad y le aconseja que deje de perseguir a David. Absalón acepta la sugerencia de Ensay, despreciando a Aquitofel. Este, viéndose desestimado se ahorca.	Aquitofel, Ensay, Absalón
		vv. 2926-2955 Romance <i>é-e</i>			Aquitofel
				<b>Tablado vacío</b>	

Jornada	Cuadro	Versificación	Espacio y tiempo	Resumen argumental	Personajes presentes en la escena
	5	<p>vv. 2956-2986 Octavas reales</p> <p>vv. 2987-2999 Octavas reales</p> <p>vv. 3000-3034 Octavas reales</p> <p>vv. 3035-3075 Octavas reales</p>	Monte fuera de Jerusalén	<p>Salomón, Adonías, Joab ponen a salvo a David; este, solo, le pide a Dios que perdone los pecados de Absalón. Sale Semey con intención de matarle.</p> <p>Ensay impide que se consume el homicidio y quiere castigar a Semey, pero David lo perdona. Semey se va. Ensay relata a David que Absalón se ha coronado Rey y ha ultrajado a sus concubinas. Llegan Salomón, Adonías, Joab: el ejército está listo para la batalla final. David pide que sus hijos no participen en la batalla y pide a Joab que se respete la vida de Absalón. David, Salomón y Adonías se van por un lado; Joab y Ensay, acompañados por soldados, por otro.</p>	<p>Salomón, Adonías, Joab, David</p> <p>David, Semey</p> <p>Davis, Semey, Ensay</p> <p>David, Ensay</p> <p>David, Salomón, Adonías, Joab, Ensay</p>
				<b>Tablado vacío</b>	

Jornada	Cuadro	Versificación	Espacio y tiempo	Resumen argumental	Personajes presentes en la escena
	6	vv. 3076-3123 Romance <i>é-o</i>	Monte fuera de Jerusalén	La batalla empieza; sale Absalón a caballo e incita a sus tropas. Mientras se lanza para ayudar a los suyos, su cabellera se enreda en la copa de una encina.	Absalón, soldados
		vv. 3124-3177 Romance <i>é-o</i>		Aparecen Ensay y Joab con unos soldados armados de lanza. Joab desatendiendo las órdenes de David, mata a Absalón de tres lanzadas.	Absalon, Ensay, Joab
		vv. 3178-3197 Romance <i>é-o</i>		Salen primero Teuca, Semey y Jonadab y, después, Tamar quien pide que se entierre a su hermano; después anuncia que se alejará del mundo y Teuca dice la acompañará en su encierro; las dos se marchan.	Teuca, Semey, Jonadab, <b>Tamar</b>
		vv. 3198-3231 Romance <i>é-o</i>		Entran Salomón, Adonías y David quien, desesperado, llora la muerte de Absalón, perdona a Joab y a Semey; le dice a Salomón que sus disposiciones para cuando le suceda en el trono estarán en su testamento.	Salomón, Adonías, David, Joab, Semey

Jornada	Cuadro	Versificación	Espacio y tiempo	Resumen argumental	Personajes presentes en la escena
				Finalmente El Rey pide que se anuncie la victoria no con «alegres salvas» (v. 3224) sino con «tristes acentos» (v. 3225), mientras él vuelve a Jerusalén «más que vencedor, vencido» (v. 3228).	

Ahora bien, el resumen presentado sirve para introducir los segmentos diegéticos principales de la *fabula*<sup>7</sup>, gracias a los cuales, lejos de proponer un perspectiva *gender oriented*, se intentará demostrar que Tamar es una figura de primer plano en la jerarquía de las *dramatis personae* de la tragedia calderoniana, aun teniendo en cuenta que el protagonismo de los personajes femeninos es consustancialmente limitado en el teatro áureo en general y en su versante trágico en particular. El propósito del presente trabajo será, además, el de destacar el hecho de que la violación de la Infanta no sea un accidente *per se*, ni una anécdota secundaria; más bien que es indiscutible la función crucial que dicho suceso ejerce en el despliegue de la acción dramática: tras la aparente armonía entre los hijos de David, que acogen festosamente al Rey que vuelve a Jerusalén después de haber derrotado los enemigos moabitas, se esconde una tupida red de envidias, celos, rencores, que involucran tanto la esfera de los sentimientos per-

<sup>7</sup> De la tabla se puede observar que Calderón labró para *Los cabellos de Absalón* una armazón versificatoria muy elaborada y brillante, en la que se compaginan formas octosilábicas, que son mayoritarias; a saber: romances, redondillas, quintillas, décimas. También hay una muestra relevante de formas italianizantes, o sea silvas y octavas reales. Cabe señalar, además, que el número de cuadros aumenta progresivamente de una jornada a otra: se pasa de los tres cuadros del primer acto, a los cuatro de la segunda, hasta llegar a seis en la tercera. La división en cuadros permite destacar que el primer acto se desarrolla enteramente en un espacio cerrado, único, o sea el palacio del rey David, mientras que en el segundo, a susodicho espacio cerrado, se alternan dos espacios abiertos: el campo cerca de Balhasor y el campo de Hebrón. En el tercer acto la acción se despliega en Palacio y en un único espacio abierto, los montes alrededor de Jerusalén.

sonales, como la de la ambición y el deseo por el poder o, mejor dicho, por el trono (vv. 1-45).

Este frágil equilibrio se quiebra bruscamente cuando Tamar denuncia que Amón ha abusado de ella: dicho episodio, en efecto, funciona como el detonante que hace estallar la hipocresía de las relaciones familiares, que resultan irremediabilmente comprometidas. Por lo tanto, la violación de Tamar desencadena la acción dramática en su totalidad; además, no se configura como una anécdota ‘cerrada’, que al cumplir su función de activador de la sucesión de eventos, desaparece de la *fabula*. Al contrario, se trata un episodio que se prepara y se realiza en el primer acto, prolongando sus consecuencias en el segundo, mientras su presencia en el tercero se desdibuja y el papel de la Infanta no resulta estrictamente funcional a la intriga sino, más bien, ornamental desde el punto actancial. Por lo tanto se trata de un evento que más que *catalizador* se puede calificar de *detonador* de la acción, dado que sus consecuencias, como los fragmentos de un estallido, se esparcen en toda la línea argumental de la pieza.

Otra cuestión puntiaguda es considerar es la de la terminología que a lo largo de los años la crítica ha empleado para definir el episodio erótico protagonizado por Tamar y Amón; ahora bien, en este trabajo se ha deliberadamente utilizado el sintagma «violación incestuosa», en contraposición a la mayoría de los estudios críticos sobre *Los cabellos de Absalón* que al referirse al *casus belli*, privilegian el término «incesto» en detrimento del de «violación». No se trata de una simple cuestión terminológica porque, según se emplee la palabra «incesto» o «violación», se plantea una diferente caracterización del personaje.

En la pulcra edición de Giacomani [1967: iii-86] se hace caso omiso del episodio, si se excluye una brevísima frase sobre la princesa de Israel: «Bíblicamente hablando [Tamar] es la única figura inocente en toda la historia». Algo parecido ocurre en la edición de Edwards, que en su escueta «Introduction» a la tragedia calderoniana escribe unas palabras extemadamente justificatorias hacia Amón: «The assault on Tamar, which concludes the act in both Tirso and Calderón has been tempered in tone of the latter. Tirso's Amón is blunt, direct, lacking in tenderness. Calderón's is at first, more restrained, confessing his love to Tamar, even pleading with her. Only at the very last does he resort to violence» [1973: 10]. Sin embargo, Giacomani en un artículo posterior proporciona nuevas reflexiones sobre Tamar que, en parte, contradicen la afirmación que se acaba de citar [1971: 29]: «su relación con Amón invita a conjeturar una complicidad [mientras su] clara implicación en la conspiración absaloniana es evidente antes incluso de verse injuriada» por su hermanastro.

Evangelina Rodríguez Cuadros en la «Introducción crítica» a la esmerada y más reciente edición de *Los cabellos de Absalón* [1989: 69-70] escribe, achacando la responsabilidad de la violación incestuosa a la misma Tamar:

Por el contrario, su relación con Amón invita a conjeturar una complicidad. Y la clara implicación en la conspiración absaloniana es evidente, antes de verse injuriada por su hermano: «Aunque su muerte sintiera/ me holgara verte en su trono/ que, en efecto, tú y yo hermanos/ de padre y madre somos» (vv. 219-222). De modo que Tamar no escapa al patrón calderoniano de la tragedia según la cual esta procede de la imbricación de la responsabilidad moral que compete a la complejas relaciones humanas. La inclusión de Tamar en esta mancomunidad de culpas, explica la violenta expulsión de la familia junto a Amón y, seguramente, un narcisismo subsidiario a su alianza con Absalón.

Así mismo en la mayoría de los artículos y ensayos sobre *Los cabellos Absalón*, se privilegia el término «incesto», mientras que son contados los estudiosos que hablan más o menos solapadamente de «violación»: entre ellos Arellano [2009: 35 y 2011: 22]; Campbell [2002: 123]; Rull [1998: 332 y 335]; Sáez [2013: 609 y 616]; por otro lado, dejan bien claro que se trata de «violación» y no de «incesto» Álvarez Sellers [1997: 737, nota 25, 800, nota 73, 803] y Kaufmant [2015], quien emplea difusamente el término.

Según se apuntó a principios de este trabajo, la *fabula* escenificada por Calderón en la Biblia se relata en el *Segundo Libro de Samuel*, 13-19; la historia de Tamar y Amón aparece en 13, 1-20 y, en particular, se habla del «encuentro erótico» entre los dos en 10-15:

**10** dixit Amnon ad Thamar infer cibum in conclave ut vescar de manu tua tulit ergo Thamar sorbitiunculas quas fecerat et intulit ad Amnon fratrem suum in conclave **11** cumque obtulisset ei cibum *adprehendit eam* et ait veni cuba mecum soror mea **12** quae respondit ei noli frater *mi noli opprimere me* neque enim hoc fas est in Israhel noli facere stultitiam hanc **13** et ego enim ferre non potero *obprobrium* meum et tu eris quasi unus de *insipientibus* in Israhel quin potius loquere ad regem et non negabit me tibi **14** noluit autem adquiescere precibus eius sed *praevalens viribus oppressit eam* et cubavit cum illa **15** et exosam eam habuit Amnon magno odio nimis ita ut maius esset odium quo oderat eam amore quo ante dilexerat dixitque ei Amnon surge vade

**10** Entonces Amnón dijo a Tamar: «Trae la comida a la alcoba, para que yo coma de tu mano». Y tomando Tamar las hojuelas que había preparado, las llevó a su hermano Amnón a la alcoba. **11** Y cuando ella se las puso delante para que comiese, *asió de ella*, y le dijo: «Ven, hermana mía, acuéstate conmigo». **12** Ella entonces le respondió: «No, hermano mío, no me hagas violencia; porque no se debe hacer así en Israel. No hagas tal *vileza*. **13** Porque ¿adónde iría yo con mi *deshonra*? Y aun tú serías estimado como uno de los *perversos* en Israel. Te ruego pues, ahora, que hables al rey, que él no me negará a ti». **14** Mas él no la quiso oír, *sino que pudiendo más que ella, la forzó*, y se acostó con ella. **15** Luego la aborreció Amnón con tan gran aborrecimiento, que el odio con que la aborreció fue mayor que el amor con que la había amado. Y le dijo Amnón: «Levántate, y vete»<sup>8</sup>.

En el texto latino el verbo clave es «opprimere»; en latín, dicho verbo también se emplea como *vox media*, es decir con el significado de «tener relaciones con». Sin embargo, en este caso, teniendo en cuenta el contexto, prevalece la idea de violencia física y moral. De hecho, en la traducción española del verbo infinitivo, Tamar dice: «no me hagas violencia»; asimismo *oppressit* se traduce con «la forzó». Además el contexto léxico está repleto de términos que remiten a un campo semántico de violencia y vejación: *adprehendit eam- asió de ella, obprobrium-deshonra, insipientibus-perversos, praevalens viribus oppressit eam-sino que pudiendo más que ella*. Todo ello soluciona definitivamente la *vexata quaestio* terminológica: según la Biblia lo que ocurrió entre Tamar y Amón no fue «incesto» sino «violación».

No se puede no compartir la opinión de Marc Vitse quien afirma que no se debería «demander aux sources le sens de la pièce élaborée a partir d’elles» [Vitse, 1988: 394]; sin embargo, en este caso no hace falta pedir al hipotexto veterotestamentario «le sens» del texto dramático que ha inspirado, dado que don Pedro sustancialmente recalca la *fabula* relatada en la Biblia.

Sin embargo, es necesario señalar que, a principios de la tragedia, cuando David pregunta a Tamar por Amón, el único de sus hijos que no ha salido a recibirle, la Princesa contesta, con una fórmula que recuerda una *excusatio non petita*: «A mi, señor, pregúntasemelo en vano;/ que, en mi cuarto encerrada,/ vivo aun de los acasos ignorada» (vv. 74-76)<sup>9</sup>. Se trata de una afirmación que parece propia de alguien que tiene la voluntad de ocultar algo: es decir que Tamar ya sospecha que Amón tiene hacia ella intereses que van más allá de afecto entre hermanos. La misma, al entrar en el cuarto de Amón, se queda asombrada cuando lo encuentra tan abúlico y entristecido:

---

<sup>8</sup> Las cursivas son nuestras.

<sup>9</sup> Para el presente trabajo utilizamos la edición de Evangelina Rodríguez Cuadros [1989].



TAMAR. *cada hermano es un estorbo.  
Aunque su muerte sintiera,  
me holgara verte en su trono;  
que, en efecto, tú y yo hermanos  
de padre y de madre somos.* (vv. 191-222)<sup>10</sup>

En esta secuencia, que también representa la única ocasión en la que se ve reunida la familia entera, Tamar se muestra afectuosa con su hermanastro, de hecho solo ella le llama por su nombre (v. 192), aunque no dudaría en tomar partido por Absalón, ya que este es su hermano por parte de padre y madre; lo que dice en los vv. 219-221 supone una relación significativamente diferenciada con sendos hermanos: piénsese tan solo que cuando Amón le confiesa a Tamar su amor, esta le dice que puede pedirle en esposa a su padre, según la costumbre de la época. Sea como fuera, el príncipe Amón, según las palabras de Joab, aparece «saturnino e hipocondrio» (v. 242), es decir ‘melancólico y enfermo’. En la antigüedad, de hecho, se tenía la convicción de que los planetas tenían la facultad de influir en los caracteres de los seres humanos y, en particular, Saturno tenía el poder de suscitar melancolía. En realidad, la imagen que Amón devuelve a las otras *dramatis personae* y al espectador es la de un personaje que padece de una melancolía<sup>11</sup> o, mejor dicho, una enfermedad erótico-amorosa, que en su caso es causada por su propia hermanastra, Tamar. La morbosidad de dicho sentimiento, que afecta la esfera de lo psicológico y es muy inconveniente en el plano social, lleva a Amón al ensimismamiento, a la cerrazón completa hacia los demás, hasta ser poseído por un desasosiego que le impide descansar, comer e incluso interactuar con otros seres humanos.

Su turbación es tanta que al saber que Tamar tiene que pasar delante del pasillo al que se asoma su aposento para ir al suyo, se esconde y la espera:

AMÓN. *(Escóndese)*  
Desde aquí veré a Tamar;  
que no he de ser tan medroso,  
que he de pensar que en efecto  
se haya de salir con todo.

---

<sup>10</sup> Las cursivas son nuestras.

<sup>11</sup> Según Álvarez Sellers [1997, III: 749] «Amón encarna el tipo del melancólico —esa enfermedad que reaparece en la modernidad—, para el que la tragedia reside en su interior, en la imposibilidad de soportar tanto el rechazo del deseo como la satisfacción del mismo poseyendo al objeto amado».

Y aun porque vean mis penas  
como las lidio y propongo,  
la he de ver y la he de hablar;  
que no es valiente ni heroico  
corazón que, antes del riesgo,  
se apellidó victorioso.

*(Sale TAMAR)*

¡Oh bellísima Tamar!

TAMAR.

No *entréis conmigo vosotros*;  
esperad en esta puerta.

*(A Amón)*

¡Cuánto estimo, cuando torno  
a mi cuarto, cuando queda  
con mi padre el reino todo,  
que me hayas, Amón, llamado!

Que yo, aunque *con amoroso*  
pecho siento en tus tristezas, (vv. 322-339)

[...] cuando oigo

*mi nombre, Amón, en tus labios,*

mal haré si no la logro,

suplicándote merezca

ser yo quien del riguroso

dolor que te aflige, llegue

a oír la causa; (vv. 344-350).

[...] y puesto

que yo a feriar me dispongo

*a mis lágrimas tus voces,*

mi fe es fiadora de abono.

*Hagan su oficio tus labios,*

*harán el suyo mis ojos.*

*Vea yo como tú sientes,*

*verás tú cómo yo lloro* (vv. 353-360)

[...] Si una misma razón halla

en tu pena al padecella,

por quien yo *debo sabella,*

ya me ofende quien la calla.

*La curiosidad batalla*

en la parte del poder

saberla; y *que soy mujer*

- advierde, y he de insistir  
por saberla, y la he de oír,  
pues no la puedo saber.*
- AMÓN. Yo amo, Tamar; mi dolor  
*amor imposible es:*  
¡mira si es bien grande, pues  
*es imposible y amor!*
- TAMAR. Ya es mi confusión mayor.  
¡Di de quién! Que aunque me den  
cuenta sus voces, no bien  
se explican.  
*Yo lo pregunto admirada  
de que haya quien, querida  
de ti, no esté agradecida,  
cuando no esté enamorada.*
- AMÓN. No es ella, no, la culpada;  
que aunque yo por ella muero,  
no sabe ella que la quiero,  
ni lo ha de saber jamás (vv. 381-418)  
[...] Fuera de que tanto ha sido  
el temor que la he cobrado,  
que aventuro el verme amado,  
por no verme aborrecido.  
Y así, callar he querido,  
porque sé que he de ofendella.  
Máteme, Tamar, mi estrella,  
y su sufrimiento no;  
que más quiero morir yo,  
que ser la ofendida ella  
No haré [quejarme] sino de mi estrella,  
cuyo influjo es tan severo,  
que a morir, Tamar, me obliga  
antes que a mi dama diga:  
*tú eres el dueño que quiero,  
tú la gloria por quien muero,  
tú la causa por quién lloro,  
tú a quien explicarme ignoro,  
tú la deidad a que aspiro,  
tú la belleza que admiro,*

*tú la hermosura que adoro.*  
Compadécete de mí,  
hermoso imposible, pues  
tan rendido a ti me ves. (vv. 421-463)  
[...] decirte que me ha alentado  
tanto, que ya me ha quitado  
la primer parte del miedo:  
y pues olvidado quedo  
con el examen que toco,  
porque vaya poco a poco  
perdiendo el miedo al hablar,  
(que engaños han de curar  
la imaginación de un loco),  
deja, Tamar, que prosiga  
este ensayo a mi dolor,  
porque lo sepa mejor  
cuando a mi bien se lo diga.

TAMAR.

Tanto tu pena me obliga,  
que así obligarla espero,  
seguirte la tema quiero,  
por si algún descanso adquieres.

AMÓN.

*Pues haz cuenta que tú eres  
la hermosa por quien me muero,  
para ver si a su desdén  
sabré declararme yo.* (vv. 472-492)  
[...] Hermoso imposible a quien,  
desde que en un jardín vi,  
la vida y alma rendí,  
que ahora de nuevo te ofrezco,  
si bien lo que yo aborrezco,  
no es dádiva para ti.  
Deste atrevimiento mío  
no tengo la culpa yo,  
porque en mí solo nació  
esclavo el libre albedrío.  
No sé qué planeta impío  
pudo reinar aquel día,  
que aunque otras veces había  
tu beldad visto, aquél fue

- el primero que te amé,  
bellísima Tamar mía»<sup>12</sup>.  
Mas ¿qué he dicho?
- TAMAR. Tente, espera;  
mira que yo haciendo estoy  
la dama y Tamar no soy.
- AMÓN. Dices bien; mas de manera  
*labios y ojos* en la fiera  
aprensión de mis enojos  
confundieron los despojos,  
que, equívocamente sabios,  
se arrebataron los *labios*  
en lo que vieron los *ojos*.
- TAMAR. Pues, siendo así, dese error  
*ojos y labios absuelvo*,  
y al pasado engaño vuelvo.  
Amón, príncipe, señor,  
aunque yo de vuestro amor  
vivo muy desvanecida,  
el ser quien soy os impida  
tan alto empeño, porque  
si así habláis, no volveré  
a escucharos en mi vida.
- AMÓN. ¿Eso me respondes?
- TAMAR. Sí.
- Mas ¿de qué te afliges, pues  
esto fingimiento es?
- AMÓN. Pues si es fingimiento, di.  
¿para qué me hablaste así?  
¿Qué te importaba, Tamar,  
alguna esperanza dar  
a rendimiento tan justo?  
¿Tenía más costa un gusto  
de fingir, que no un pesar?
- TAMAR. No, pero de tal manera  
que tus *labios* y tus *ojos*  
confundieron tus enojos,  
*persuadiéndote a que era*

---

<sup>12</sup> Las cursivas son nuestras.

*yo tu dama, considera  
que en mí también confundidos  
al oírte mis sentidos,  
se equivocaron más sabios,  
respondiéndote mis labios  
a lo que oyen mis oídos.  
Y así, pues que no se puede  
de efecto alguno este engaño,  
pues vemos que en él el daño  
por limitarse, se excede,  
en este estado se quede;  
que no es fácil de engañar,  
Amón, placer ni pesar.  
Ame tu pecho a quien ama,  
que Tamar no ha de hacer dama  
que no hable como Tamar.  
(Vase)*

AMÓN.

¿Quién mayor desdicha vio?  
¿Que aun la piedad de un engaño  
se convierta en mayor daño  
que el que la verdad me dio?  
¿Quién me aconsejará? (vv. 495-565)<sup>13</sup>.

En este largo fragmento es evidente que existe una tensión erótica entre los dos hermanastros, una situación en la que lo que se calla predomina sobre los que se dice, en la que las palabras pronunciadas en sentido supuestamente metafórico tienen un valor absolutamente literal. Los fragmentos que van en cursiva son emblemáticos; en este sentido, véanse, en particular, los vv. 345, 356-360, 452-460, 514-520, 518-521. A esto añádase que es muy significativa la presencia de los términos «labios» y «ojos», cuyo alcance, en el ámbito de la semántica del *eros*, es particularmente acusada.

Todo esto implica que ya Tamar es perfectamente consciente de los sentimientos de su hermano hacia ella y de alguna manera se siente halagada e incluso coquetea con él; véanse los vv. 334- 339 y sobre todo los vv. 411-414.

Escribe Álvarez Sellers [1997: III, 741]:

Tamar juega con fuego. Aunque Amón, temeroso ante la posibilidad del rechazo, prefiera permanecer en un platonismo que frene su deseo e impida lo irreme-

<sup>13</sup> Las cursivas son nuestras.

diable, las palabras de su hermana le van desvelando una esperanza insospechada: la dama podrá no agradecer en atención a su honor, a lo que debe a las apariencias, pero ello no significa que no sienta. El propio objeto del deseo lo está alentando a que se aproxime, menospreciándolo incluso si no lo hace. [...] Amón permanece junto a Tamar, aumentando así la tensión entre sentir y decir, lo cual sólo puede tener una salida: completar la declaración.

La estudiosa destaca la ambigüedad de Tamar, quien «cuando David pregunta por Amón, [...] declara haber estado, como él, enclaustrada» [Álvarez Sellers, 1997: III, 747] Tamar es la misma «que parece lamentar profundamente el pesar de su hermano [y] accede a verlo a solas» [Álvarez Sellers, 1997: III, 747] y, luego, «cuando éste la llama al pasar por su puerta, ella despide al acompañamiento; cuando él excusa con sus temores la verbalización de la pasión, ella insiste hasta conseguir que la publique» [Álvarez Sellers, 1997: III, 747]. Y hay que complementar la información con otro argumento: Tamar es una mujer muy curiosa: «La curiosidad batalla/ en la parte del poder/ saberla; y que soy *mujer*/ advierte, y he de insistir/ por saberla, y la he de oír,/ pues no la puedo saber» (vv. 385-390). Según el *topos* tradicional, la curiosidad, que no representa una calidad propiamente positiva, es un atributo femenino *par excellence*. La afirmación de Tamar, desde luego, representa una visión misógina, textual y ficcional, más que genética. *Ergo*, por un lado, hay una Tamar, seductora, lisonjera que accede a involucrarse en el juego de fingimientos propuesto por Amón, poderoso artificio metateatral por los espectadores.

Pero este personaje tiene otra faceta: cuando Amón declara su amor, el «hermoso imposible» (v. 495), Tamar parece volver en sí, se retira, arrepentida y turbada tan solo con la idea de un vínculo erótico-amoroso que, empero, existe. En palabras de Álvarez Sellers [1997: III, 743 y 746]: «Tamar [...] retrocede; aunque Amón todavía no le ha dicho toda la verdad, lo rechaza. [...] Tamar se excusa diciendo que sus sentidos, como antes los de él, se han confundido, en un intento de recuperar la razón, perdida ante el progreso de la pasión» (véanse los vv. 551-565). Es más, la Princesa se da cuenta de que se trataría de «un incesto, y ello va contra las leyes, atenta contra el decoro que exige el honor. Y el honor es una ley, la pasión un accidente. Por eso sentir es incompatible con obrar» [Álvarez Sellers, 1997: III, 747].

A estas alturas, Amón, encadenado por su pasión, inquieto, no sabe qué hacer. Su capacidad de juicio está ya completamente ofuscada y, entonces, acaba por confesar su secreto a Joab, una figura mezquina y desleal, un criado vulgar. Esta es la primera *hybris* que mancha la conducta del príncipe heredero de Israel: será Jonadab

quien le sugiere la trampa gracias a la que podrá gozar de Tamar. Y así se llega a la segunda culpa que hay que achacar a Amón: él no tiene, ni nunca tuvo un amor honesto hacia Tamar; su único fin es gozarla. Hay que recordar que en sus lamentaciones de amor, Amón nunca habla de una posible compromiso «social» para legitimar el amor hacia su hermanastra: de hecho, las consuetudines de la época permitían que el casamiento entre consanguíneos<sup>14</sup>. Y esta es la propia solución que propone Tamar ya en el borde del precipicio: «TAMAR. En nuestra ley se permite/ casarse deudos con deudos,/ pídemme a mi padre. AMÓN. Es tarde/ para valerme del ruego./ TAMAR. ¡Hola!» (vv. 963-967). Luego, la más importante de sus culpas: la violación. Mientras Jonadab traza estrategias para que Amón pueda gozar de la joven, el rey David visita a su hijo y se ofrece a concederle todo lo que desee y Amón pide que sea Tamar quien le traiga y le prepare los alimentos; el Rey se lo concede. Así que Tamar, para obedecer a David, padre y rey, *oborto collo*, tiene que cumplir en deseo de su medio hermano y va con «*las damas con platos y toallas*» (886+) hacia el cuarto de Amón. La joven inmediatamente deja bien claro a un Amón del todo obnubilado por su presencia que no está allí por su propia voluntad: «No me agradezcas, Amón,/ esta visita; que hoy vengo,/ porque mi padre lo manda,/ a servirte» (vv. 889-802)<sup>15</sup>. El joven por su parte, empieza a galantearla:

TAMAR.	Música y manjares traigo para lisonjear a un tiempo los sentidos.
AMÓN.	Mucho agravias al mayor de todos ellos.
TAMAR.	¿Cuál es?
AMÓN.	La vista, porque vianda y música trayendo para el gusto y el oído, te has olvidado, ( <i>Aparte</i> ) (¡yo muero!), de que traes para los ojos hermosura; si no infierno

<sup>14</sup> No obstante, hay que señalar que tanto el *Levítico* como el *Deuteronomio* se declaran abiertamente en contra de las relaciones amorosas entre hermanos y medios hermanos: «El hombre que toma por mujer a su hermana, hija de su padre o hija de su madre, y ve su desnudez y ella ve la de él, es una ignominia, serán exterminados en presencia de los hijos de su pueblo», *Levítico*, 20,17. «Maldito quien yace con su hermana, hija de su padre o hija de su madre», *Deuteronomio*, 27, 22.

<sup>15</sup> Las cursivas son nuestras.

que piensas que no la traes,  
porque me imaginas ciego.  
TAMAR. Si de aquel pasado engaño  
te han sobrado estos requiebros,  
mira que los desperdicias  
en vano, porque hoy intento  
que alivien tus penas más  
verdades que fingimientos.  
AMÓN. Ea, pues. Cantad vosotros;  
y porque vuestros acentos  
suenen de lejos más dulces,  
cantad deste otro aposento (vv. 925-826).

Cuando los dos se quedan solos, Amón le toma la mano a Tamar y pronuncia dulces requiebros que paulatinamente se convierten en palabras opresivas que quieren subyugar a la doncella:

[AMÓN]. Y así, divina Tamar,  
no admires mi atrevimiento,  
sino las *leyes que rompo*  
*del decoro y del respeto.*  
Esta *hermosa mano blanca,*  
permite que, no haciendo  
*de lirios áspides, sirva*  
*de triaca a mi veneno.*  
TAMAR. *Suéltame la mano,* Amón,  
que ya quejarte es extremo  
de un engaño.  
AMÓN. Si lo fuera,  
dices bien; pero ya es tiempo  
de que *la prisión le rompa*  
*el lazo a mi sentimiento.*  
ÉL Y  
MÚSICOS. Que no tiene amor  
quien tiene silencio.  
AMÓN. Yo *muero por ti,* Tamar.  
No puedo a mayor extremo  
llegar que *a morir* por ti:  
mi confianza me *ha muerto.* (Aparte.)



A pesar de las suaves palabras de Amón, Tamar le pide que le suelte la mano «que ya quejarte es extremo/ de un engaño» (vv. 946-947). Amón le contesta que «ya es tiempo/ de que la prisión le rompa/ el lazo de su sentimiento» (vv. 948-950); nótese que en este momento Amón quiere romper la prisión que tiene apresado su sentimiento, tal y como en los vv. 339-340 quería romper «las *leyes* [...] *del decoro y del respeto*». Ya el ímpetu de Amón es inarrestable:

AMÓN.	No he de dejar de gozarte: ¡Jonadab!, cierra al momento. <i>(Dentro)</i>
JONADAB.	Ya está la puerta cerrada.
TAMAR.	Mira el riesgo.
AMÓN.	No le temo.
TAMAR.	¡Padre! ¡Señor! ¡Absalón!
Amón.	Tu voz ya no es de provecho con esa dulce armonía. <i>(Cantan)</i>
TAMAR.	Pues daré voces al cielo.
AMÓN.	El cielo responde tarde.
TAMAR.	Pues mataráte este acero si me sigues, porque yo fuerza mucha y valor tengo. <i>(Sácale la espada)</i>
AMÓN.	Al sacarla me has herido y aunque puede ser agüero, ya no temo cosa alguna, cuando esta violencia intento. La he de seguir, ya una vez declarado, pues es cierto...
Él y MÚSICOS.	<i>Que no tiene amor quien tiene silencio. [(Éntranse)]</i>

(vv. 969-988)

Amón está ya totalmente convencido de que Tamar tiene que ser suya. Le ordena a Jonadab que cierre al momento. Los músicos no oirán nada o harán como si no oyesen. La música ocultará los gritos de Tamar. Esta le advierte de que es peligroso, porque alguien podría oír, y empieza a clamar por su padre y por su hermano Absalón.

Incluso intenta defenderse con una espada, que Amón le quita muy fácilmente. Al quitársela, se hiere y, posiblemente, se enfurece aún más. Y como en un momento de clarividencia dice: «Al sacarla me has herido/ y aunque puede ser agüero,/ ya no temo cosa alguna,/ cuando esta *violencia* intento./ La he de seguir, ya una vez/ declarado, pues es cierto...» (vv. 9813-986)<sup>17</sup>.

Ahora bien, la cita de estas secuencias de versos parece dejar bien claro que la poca cautela de la princesa, el sentirse halagada por la atenciones de Amón, el coqueteo inicial entre los dos desaparecen cuando Tamar se da cuenta de las reales intenciones de su hermanastro, a las que intenta oponerse con sus gritos e incluso con una espada. Y las razones aportadas por algunos estudiosos para emplear la palabra «incesto» en lugar de la de «violación» parecen flaquear e incluso teñirse de matices misóginas y machistas frente a las palabras del mismo Amón: «No he de dejar de *gozarte*» y «cuando esta *violencia* intento». Escribe Hernández-Araico [1986: 102-103 y 107]:

La Tamar de Tirso, [...] no pretende complacer al hermano si persiste en su «humor» amoroso hacia ella (II: 1072-78, pp. 93-94). No obstante su respeto a la autoridad de Amón como príncipe, la renuncia inequívoca de Tamar a darle gusto al hermano lascivo elimina todo rito de complacencia en su visita. No sale «con mucho acompañamiento», como en *Los cabellos* (I: 879-80, p. 63) ni se encarga de llevar un cortejo musical que incite al príncipe a declarar su amor (I: 888-95, p. 64). La clara resistencia de la Tamar de Tirso hace que el hermano se decida a gozarla e inmediatamente despida a los sirvientes [102-103].

En cambio Calderón extiende la ambigüedad al segundo encuentro de los hermanos; hace además que la misma Tamar, sin ningún recelo, repita la orden de Amón de que salgan los músicos. Luego ella lo alienta a comer con fuerte sugerencia sexual. De hecho, es por medio de Jonadab que Calderón subraya inicialmente la connotación sexual de esta comida (*Los cabellos*, I: 641-45, 667-70, p. 56-67). Dada la ambivalencia persistente de Tamar hacia el hermano, la defensa con una daga en contra del acoso de Amón no parece entonces más que un intento inútil ya de postergar el placer hasta que el príncipe obtenga la aprobación del padre. La Tamar de Calderón inclusive deja pasar la ocasión de pedir ayuda cuando un músico entra momentáneamente. Y sólo llama a su padre y a Absalón una vez que Jonadab vuelve a cerrar la puerta [107].

La interpretación de Hernández-Araico, aunque posea su propia coherencia interna, privilegia un análisis basado en elementos psicológicos y en la metáfora de la

<sup>17</sup> La cursiva es nuestra.

comida como acto sexual; afirma que Tamar abraza la espada no para defenderse sino que este gesto representa «un intento inútil ya de postergar el placer hasta que el Príncipe obtenga la aprobación del padre» [107]. Y francamente la afirmación de que «La Tamar de Calderón inclusive deja pasar la ocasión de pedir ayuda cuando un músico entra momentáneamente. Y solo llama a su padre y a Absalón una vez que Jonadab vuelve a cerrar la puerta» [107], parece ser la alocución del abogado defensor de Amón. Además, el juicio de la estudiosa mejicana se focaliza en la Tamar de don Pedro, confrontándola constantemente con la Tamar del mercedario, hacia la que parece tener una clara preferencia. Y quizás este género de estudio, basado entre dos personajes parecidos pero pertenecientes a dos obras distintas, puede no resultar completamente objetivo.

En el presente trabajo se han dejado de lado las interpretaciones de tipo psicológico, las perspectivas feministas y se ha privilegiado un análisis fundada en el texto, en lo que lo personajes dicen de sí mismos y de los otros, en los movimientos escénicos, que resultan ser, incontrovertiblemente, datos mucho menos arbitrarios.

*Sic stantibus rebus*, el presente estudio se inclina definitivamente por clasificar lo acontecido entre Amón y Tamar no como «incesto», término que presupondría un consentimiento por parte de la doncella, consentimiento que no emerge en ningún *locum* textual, sino como «violación» o «violación incestuosa».

La primera jornada ha acabado. Amón ha violado a Tamar. Y por supuesto este episodio no se ha representado en el tablado. Empieza la segunda jornada: la acción prosigue sin solución de continuidad. La escena es todavía en el cuarto de Amón, pero la atmósfera ha cambiado completamente:

AMÓN.           Vete de aquí, salte fuera,  
                      *veneno en taza dorada,*  
                      *sepulcro hermoso de fuera,*  
                      *arpía que en rostro agrada*  
                      *siendo una asquerosa fiera.*  
                      *Al basilisco retratas,*  
                      *ponzoña mirando arrojas*  
                      y mi juventud maltratas,  
                      pues crüelmente me matas  
                      con tan mortales congojas.  
                      ¿Que yo te quise es posible?  
                      ¿Que yo te tuve afición,  
                      *fruta de sodoma horrible,*

*en la médula carbón  
si en la corteza apacible?*  
Sal fuera, que eres horror  
de mi vida, y su escarmiento.  
Vete, que me das temor  
y es más mi aborrecimiento  
que fue primero mi amor.  
¡Hola! Echádmela de aquí.

TAMAR. Mayor ofensa e injuria  
es la que haces contra mí  
que fue la amorosa furia  
de tu torpe frenesí.  
¿Cómo burlan tus antojos  
a quién se empleó en servirte  
y me das tales enojos?

AMÓN. ¡Quién *por no verte y oírte,*  
*sordo quedara y sin ojos!*

TAMAR. ¿No te quieres ir mujer?  
¿Dónde iré sin honra, ingrato,  
ni quién me querrá acoger,  
siendo mercader sin trato  
deshonrada una mujer?  
Haz de tu hermana más cuenta,  
ya que de ti no la has dado,  
que en cadenas del pecado  
perece quien las aumenta  
en su *yerro* aprisionado.  
Tahur de mi honor has sido:  
ganado has por falso modo  
*joya* que en vano te pido.  
Quítame la vida y todo,  
pues ya lo más he perdido.  
No te levantes tan presto,  
pues es mi pérdida tanta  
que, aunque [al] que pierde es molesto,  
el noble no se levanta  
mientras que en la mesa hay resto.  
Resto hay de la vida, ingrato;  
pero es vida sin honor,

- y así de perderla trato:  
acaba el juego, traidor,  
dame la muerte en barato.
- AMÓN. *Infierno*, ya no de fuego  
pues *helado* me atormentas,  
*sierpe*, monstruo, vete luego.
- TAMAR. El que pierde sufre afrentas  
porque le mantengan juego:  
mantenme juego, tirano  
hasta acabar de perder  
lo que queda. Alza, villano,  
la mano: quítame el ser  
y ganarás por la mano.
- AMÓN. ¿Viose tormento como este?  
¡Hola! ¿No hay ninguno ahí?  
¿Qué desatino es aqueste?  
(*Llega[n] Eliaz[e]r y Jonadab*)
- ELIAZ[E]R. Señor...
- AMÓN. Echadme de aquí  
esta *víbora*, esta *peste*.
- ELIAZ[E]R. ¿Víbora y peste? ¿Qué es della?  
Llevadme aquesta mujer,  
cerrad la puerta tras ella.
- JONADAB. [*Aparte*] (Carta Tamar vino a ser,  
leyóla, y quiere rompella).
- AMÓN. Echadla en la calle.
- TAMAR. Así  
estará bien; que es razón,  
ya que el delito fue aquí,  
que por ellas de un pregón  
mi deshonra contra ti.
- AMÓN. Voyme por no te atender. (*Vase.*)
- JONADAB. ¡Extraño caso, Eliaz[e]r!  
¿Tal odio tras tanto amar?
- TAMAR. Presto, villano, has de ver  
las venganzas de Tamar (vv. 989-1073)<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Las cursivas son nuestras.

Según se acaba de leer, el amor de Amón, su deseo por Tamar, que incluso se habían convertido en una enfermedad, una abulia que le había quitado las ganas de vivir, ya no existe. Ahora, en pleno trastorno de ansiedad por estrés postraumático, altera la imagen de la mujer de la que había estado tan enamorado. No la reconoce: se convence de que Tamar lo había halagado, había actuado de manera falsa e hipócrita para llevarle hasta el *non plus ultra*, 'obligándole' a violarla, de manera que David impusiera un casamiento que devolviera la aceptación social de su hija deshonrada. Escribe Álvarez Sellers [1997: III, 760]:

Por eso la posesión no ha colmado su ansia sino que ha abierto una herida más profunda, la del reconocimiento de lo absurdo de haber transgredido innecesariamente las leyes humanas y divinas. La presencia de Tamar significa entonces el horror ante lo siniestro desvelado, esa cara oculta de lo bello que no debemos persistir en desvelar. Amón desea quedar ciego y sordo por no verla ni oírla.

La hipocresía es la culpa mayor que Amón atribuye a Tamar: en los vv. 989-993 el Príncipe utiliza sintagmas que destacan su ambivalencia: «veneno en taza dorada,/ sepulcro hermoso de fuera,/ arpía que en rostro agrada/ siendo una asquerosa fiera»; y más adelante «fruta de sodoma horrible,/ en la médula carbón/ si en la corteza apacible» (vv. 1001-1003); en el verso 1003 destaca el término «sodoma», un toponimo sustantivizado, empleado aquí para comparar a Tamar con un receptáculo de los peores vicios y nefandeces. Nótese también que Amón, acude una vez más al campo semántico de lo tóxico, en el verso ya citado «veneno en taza dorada» y, en el v. 990, «ponzoña mirando arrojás». En los vv. 1017-1018, Amón dice: «¡Quién, por no verte y no oírte,/ sordo quedara y sin ojos!»: la sordera que Amón anhela recuerda al áspid que el mismo Príncipe mencionaba, con una intención completamente opuesta, en el v. 943, y es notorio que el áspid es una serpiente sorda. En la invectiva aparece otra serpiente, esta vez fabulosa, el basilisco, que tenía el poder de matar con una simple mirada, que a su vez remite al campo semántico de los ojos y, *a latere*, a la ceguera invocada por el Príncipe. El basilisco no es el único animal fabuloso que aparece en este fragmento: de hecho, en el v. 992 se menciona la arpía, que en la mitología griega inicialmente se le representaba como una hermosa mujer alada cuyo cuerpo era el de una ave de rapiña: «arpía que en rostro agrada/ siendo una asquerosa fiera», vv. 992-993. Por lo tanto hasta aquí aparecen dos serpientes, una real y otra mitológica; a estos dos hay que añadir la «víbora» del v. 1058, que se empareja, en una diptología casi sinónima, con «peste». Estas tres clase de serpientes están cifradas en la «sierpe» del

verso 1046; considérese la enorme carga simbólica que este animal conlleva y que, en este contexto específico, no puede ser sino negativo: de hecho va asociado a la palabra «monstruo».

Sin embargo, en la retahíla de injurias que Amón vomita sobre una aniquilada Tamar, el recurso privilegiado es la antítesis, precisamente porque es el más apto para expresar la supuesta hipocresía de la doncella: «Infierno, ya no de fuego/ pues helado me atormentas», vv. 1044-1045. Este «infierno», aunque «helado», remite al «carbón» del v. 1002.

La réplica de Tamar a la invectiva del enfurecido Amón es débil: hace hincapié sobre una serie de metáforas relativas al juego de naipes. Sin duda es mucho menos estructurada y eficaz desde el punto de vista retórico: probablemente esta debilidad tiene el propósito de expresar el estado de impotencia física y mental de la Princesa.

Lo único que consigue Tamar es quedarse: a pesar de las repetidas ‘invitaciones’ de Amón a que salga de su aposento, las órdenes a sus criados para que la echen, ella se queda. Le pide a su medio hermano que le dé la muerte porque: «Resto hay de la vida, ingrato;/ pero es vida sin honor,/ y así de perderla trato:/ acaba el juego, traidor,/ dame la muerte en barato» (vv. 1039-1043). Finalmente, será él quien tendrá que irse para no verla ni oírla. Así que no podrá oír las últimas palabras de Tamar: «Presto, villano, has de ver/ las venganzas de Tamar» (vv. 1072-1073). Los criados se preguntan cómo tanto amor pudo convertirse en un odio tan profundo. Así se cierra el primer cuadro de la segunda jornada.

Tamar vuelve a aparecer bien entrado el segundo cuadro. La acotación del v. 1153+ reza: «Sale Tamar, llorando». A pesar de sus lágrimas y de la turbación de su ánimo, la doncella pronuncia un discurso de 105 versos, que cumple con todos los requisitos del *ars rethorica*, sin que esta construcción de corte judicial afecte su capacidad de ‘mover los ánimos’:

TAMAR.	Gran monarca de Israel, descendiente del león que, para vengar injurias, dio ayuda al nuevo Jacob; si lágrimas, si suspiros, si mi compasiva voz si delito y menosprecio te mueven a compasión, y cuando aquesto no baste, ni el ser hija tuya yo,
--------	---

a que castigues te incita  
al que tu sangre afrentó:  
por los ojos vierto el alma,  
luto traigo por mi honor,  
suspiros al cielo arrojó,  
de inocencia vengador.  
Cubierta está mi cabeza  
de ceniza; que un amor  
desatinado, si es fuego,  
solo deja en galardón  
cenizas que lleva el aire;  
mas, aunque cenizas son,  
no quitan la mancha de honra,  
sangre sí, que es buen jabón.  
La mortal enfermedad  
del torpe príncipe Amón  
peste de mi honra ha sido,  
su contagio me pegó.  
Que le guíase mandaste  
alguna cosa a sabor  
de su villano apetito:  
¡ponzoña fuera mejor!  
Sazonele una sustancia;  
mas las sustancias no son  
de provecho, si se oponen  
accidentes de pasión.  
Estaba el hambre en el alma,  
y en mi desdicha guisó  
su desvergüenza mi agravio:  
sazonole la ocasión;  
y sin advertir mis quejas  
ni el proponelle que soy  
tu hija, Rey, y su hermana,  
su estado, su ley, su Dios,  
echando la gente fuera,  
a puerta cerrada entró  
en el templo de la fama  
y sagrado de mi honor.  
Aborrecíome ofendida:

no me espanto; que al fin son  
enemigas declaradas  
la esperanza y posesión.  
Echome injuriosamente  
de su casa el violador,  
oprobios por gustos dando:  
¡paga, al fin, de tal señor!  
Deshonrada, por sus calles  
tu corte mi llanto vio:  
sus piedras se compadecen,  
cubre sus rayos el sol  
entre nubes, por no ver  
caso tan fiero y atroz:  
todos te piden justicia,  
¡justicia, invicto señor!  
Dirás que es Amón tu sangre:  
el vicio la corrompió.  
Sángrate della, si quieres  
dejar vivo tu valor.  
Hijos tienes herederos,  
semejanza tuya son.  
Ea, sangre generosa  
de Abraham, que su valor  
contra el inocente hijo  
el cuchillo levantó:  
uno tuvo, muchos tienes,  
inocente fue, Amón, no.  
A Dios sirvió así Abraham,  
así servirás a Dios.  
Véncete, Rey, a ti mismo:  
la justicia a la pasión  
se anteponga, que es más gloria  
que hacer piezas de un león.  
Hermanos, pedid conmigo  
justicia, bello Absalón,  
un padre nos ha engendrado,  
una madre nos parió.  
A los demás no les cabe  
de mi deshonra y baldón

sino sola la mitad:  
 mis medios hermanos son.  
 Vos lo sois de padre y madre:  
 entera satisfacción  
 tomad, o en eterna afrenta  
 vivid sin fama desde hoy.  
 Padre, hermanos, israelitas,  
 cielos, astros, luna, sol,  
 brutos, peces, aves, fieras,  
 elementos cuantos sois,  
 justicia os pido a todos de un traidor  
 de su ley y su hermana violador. (1154-1259).

Se lamenta no poder detenerse sobre la magnífica estructura retórica de la oración, pero sí se puede apuntar que el largo parlamento de Tamar está construido siguiendo el molde de la oración jurídica formulado por Marco Tulio Cicerón en la obra *Partitiones Oratoriae*: según el filósofo, dicho tipo de oración tenía que articularse en cuatro segmentos: *exordium*, *narratio*, *argumentatio* y *peroratio*. Y al leer detenidamente el texto destaca dicha estructura cuatripartita: el *exordium* ocupa los versos 1154-1177, mientras que la *narratio* se explaya desde el v. 1178 hasta el 1209; la *argumentatio* es la parte más reducida, ocupando los vv. 1210-1237; finalmente la *peroratio* se desarrolla entre el v. 1238 y el 1259.

Se trata de un discurso magnífico y conmovedor que apela a la parte más íntima del alma de quienes la están escuchando. Particularmente contundente resulta la parte final: «Padre, hermanos, israelitas,/ cielos, astros, luna, sol,/ brutos, peces, aves, fieras,/ elementos cuantos sois», una ‘recolección’ que prescinde de la ‘diseminación’, en la que brilla la *enumeratio* que en muchas y distintas formas es muy recurrente en la dramaturgia don Pedro: «cielos, astros, luna, sol,/ brutos, peces, aves, fieras».

Desgraciadamente, los que la están escuchando son hombres y no les importa de lo acontecido a Tamar o, mejor dicho, de lo que Amón le hizo a Tamar. No les importa su rabia, su dolor, sus heridas, su vergüenza. Lo que les importa es en qué manera este *acontecimiento* puede afectar las relaciones personales y, en consecuencia, los *affaires* de la casa real. De nadie de la familia llega una caricia o una palabra de consuelo. David se limita a unos pocos versos:

Alzad, mi Tamar, del suelo.  
 Llamadme al príncipe Amón.

¿Esto es, ¡cielos!, tener hijos?  
Mudo me deja el dolor:  
lágrimas serán palabras  
que expliquen al corazón.  
Rey me llama la justicia,  
padre me llama el amor,  
uno obliga y otro impele:  
¿cuál vencerá de los dos? (vv. 1260-1269)<sup>19</sup>.

El Rey nombra a Tamar solo de manera incidental: su atención está focalizada en sí mismo, en los efectos que todo ello provoca en su ánimo, en la actitud que tendrá que mantener con Amón. Pero ninguna *empháteia* hacia su hija. Absalón su mismo hermano, hermano de padre y madre, le dice:

Amón es tu hermano y sangre;  
a sí mismo se afrentó:  
puertas adentro se quede  
mi agravio y tu deshonor.  
Mi hacienda está en Efraín,  
granjas tengo en Balhasor,  
casas fueron de placer,  
ya son casas de dolor.  
Vivirás conmigo en ellas,  
que mujer sin opinión  
no es bien que en la corte habite  
muerta su reputación.  
Vamos a ver si los tiempos  
tan sabios médicos son  
que con remedio de olvidos  
den alivio a tu dolor (vv. 1274-1289).

Absalón encuentra la solución perfecta: Tamar tiene que abandonar Jerusalén e irse a vivir en la hacienda que él tiene en Balhasor, dado que una mujer deshonrada no puede vivir en la corte. El tiempo, dice Absalón, aliviará su dolor. Tamar, quien

---

<sup>19</sup> Confróntense estos versos con los que el rey David había empleado para saludar a su hija que le acogía a su vuelta a Jerusalén: «Y tú no te retires, Tamar mía/ que he dejado el postrero/ tu abrazo, ¡ay mi Tamar!, porque no quiero/ que el corazón en gloria tan precisa,/ viendo que otro le espera, me dé prisa» (vv. 30-34).

ha entendido que allí no encontrará justicia, accede sin pestañear: «Bien dices: viva entre fieras/ quien entre hombres se perdió;/ que, a estar con ellas, es cierto/ que no muriera mi honor» (vv. 1290-1293). Los personajes se mueven en un contexto social tan centrado en valores masculinos que la víctima se convierte en carníface y viceversa. Paradójicamente, David irá al aposento de Amón para perdonarle y, al fin, consolarle, mientras que Tamar, cuya existencia social ha sido borrada, está obligada a marcharse.

La princesa vuelve a aparecer en el tercer cuadro de la misma jornada. La escena se sitúa en Balhasor, en las posesiones de Absalón, donde se celebra la fiesta del esquilmo. El Príncipe ha invitado allí al Rey y a todos su hermanos. David no puede asistir a la fiesta y, a regañadientes, ha dejado que Amón fuera con su hermano, pero se ha quedado intranquilo porque teme que Absalón le pueda hacer daño a su hermanastro.

La Tamar que aparece en Balhasor es una mujer atemorizada, llena de vergüenza y lleva la cara tapada; los pastores le dicen «hermosa» y ella replica: «Aunque hermosa me llamáis,/ tengo una mancha afrentosa;/ si la veo he de llorar» (vv. 1571-1573). Pero los pastores le requieren que se mire en las aguas; Tamar, en un ímpetu anti-narcisista, rehúsa porque teme que las aguas le devuelvan el reflejo de una mujer deshonrada y contesta «Si agua esta mancha quitara,/ harta agua mis ojos dan/ sólo a borralla es bastante/ la sangre de un desleal» (vv. 1586-1589)». Uno de los pastores le insiste: «No vi en mi vida tal muda:/ miel virgen afeitada acá;/ que ya hasta las caras venden/ postiza virgindad./ ¿Son pecas? TAMAR (*Aparte*) Pecados son» (vv. 1590-1594).

Mientras tanto, llegan los príncipes acompañados por Jonadab. Amón se fija en la bella pastora que lleva su cara encubierta; se acerca a ella, la requiebra e insiste a que se destape: «Yo, serrana, estoy picado/ de esos ojos lisonjeros/ que deben de ser fulleros<sup>20</sup>/ pues el alma me han ganado» (vv. 1778-1781). A pesar de las reiteradas peticiones de Amón, la princesa se niega a descubrirse la cara, hasta cuando es el mismo hermanastro quien se la destapa y, con horror, descubre que se trata de Tamar:

[AMÓN].            ¡Ay cielos! ¡Monstruo! ¿Tú eres?  
                          ¿Quién los ojos se sacara  
                          primero que te mirara,  
                          afrenta de las mujeres?

<sup>20</sup> *Fullero*, «jugador de naipes y dados, muy astuto y diestro, que con mal término y conocida ventaja, gana a los que con él juegan, haciendo pandillas y jugando con naipes y dados falsos o compuestos» [*Autoridades*, 1732: III, *sv*], remite al v. 1029: «Táhur de mi honor has sido», dirigido por Tamar a Amón; según *Autoridades*, 1739: VI, *sv*, *tahur* significa «El que continúa mucho las casas de juego o es muy diestro en jugar. Tomábase en lo antiguo por el que jugaba con engaños y trampas odoblesces, para ganar a su contrario»

Voyme y pienso que sin vida,  
que tu vista me mató.  
No esperaba, ¡cielos!, yo  
tal principio de comida.  
(*Vase*)

TAMAR. Peor postre te han de dar,  
bárbaro, crüel, ingrato,  
pues será el último plato  
la venganza de Tamar.  
Amón, ya ha llegado el día  
en que tu muerte has de ver,  
que agraviada una mujer... (vv. 1814-1828).

Mientras Tamar pronuncia estas palabras, Absalón acaba de dar las indicaciones para que se cumpla el asesinato de Amón:

(*Dentro ABS[ALÓN].*)  
ABSALÓN. La comida has de pagar  
dándote muerte, villano.  
(*Dentro*)  
AMÓN. ¿Por qué me matas, hermano?  
(*Dentro*)  
ABSALÓN. Por dar venganza a Tamar.  
(*Descúbrese una mesa con un aparador de plata, y los manteles revueltos, AMÓN echado sobre ella con una servilleta, ensangrentado*)  
Para ti, hermana, se ha hecho  
el convite: aqueste plato,  
aunque de manjar ingrato,  
nuestro agravio ha satisfecho:  
hágate muy buen provecho.  
Bebe su sangre, Tamar;  
procura en ella lavar  
tu fama hasta aquí manchada.  
Caliente está; tú, vengada,  
fácil la puedes sacar.  
A Gesur huyendo voy,  
que es su rey mi abüelo y padre  
de nuestra injuriada madre.

TAMAR.            Gracias a los cielos doy,  
que no lloraré desde hoy  
mi agravio, Absalón valiente.

La Tamar sedienta de sangre y de venganza encuentra paz, aunque provisional, solo cuando, habiendo sido vengada, tras el asesinato de Amón por parte de Absalón, reza: «Ya podré mirar la gente/ resucitando mi honor;/ que la sangre del traidor/ es blasón del inocente./ Quédate, bárbaro, ingrato,/ que en venta lo tiene puesto,/ su sepulcro el deshonesto:/ en la mesa, taza y plato» (vv. 1850-1857).

Así que, cuando Absalón la invita a beber la sangre de Amón, Tamar no vacila. Afirma Álvarez Sellers [1997: III, 776]: «Esta escena nos revela un aspecto insólito de la princesa: su vampirismo; solo bebiendo la sangre de Amón quedará satisfecha, solo beber su sangre le ha devuelto el ser social, la honra y la vida».

No cabe duda de que es en la segunda jornada, la jornada central y la más importante, la jornada del *nudo* de los acontecimientos, donde el personaje de Tamar se despliega y llega a su plena madurez. En esta parte del texto, además, se aclara una *quaestio* que es una de las estructuras portantes de esta tragedia: el papel de Absalón en relación con su hermana. Como se citó *supra*, Rodríguez Cuadros [1989: 69-70], haciendo hincapié en los versos «Aunque su muerte sintiera/ me holgara verte en su trono/ que, en efecto, tú y yo hermanos/ de padre y madre somos» (vv. 219-222), supone una complicidad entre los dos hermanos y que su «clara implicación en la conspiración absaloniana es evidente, antes de verse injuriada por su hermano». Según la opinión de la ilustre estudiosa, por lo tanto, Tamar desde el principio confabula con su hermano para destronar a David y se sirve de Absalón para vengarse de Amón. En realidad, según la lectura que se ha propuesto hasta aquí, es más evidente lo contrario: es Absalón quien se aprovecha de la violación de la que ha sido víctima Tamar para proclamar el derecho de vengar a su hermana y matar a Amón, quien no es solo quien ha deshonrado a su propia carne y sangre, sino que es sobre todo un importante obstáculo entre él y el trono de Israel.

El asesinato de Amón es solo el primero de una serie de eventos que tendrían que convertirlo en Rey. Incluso la rebelión en contra de David se explica desde este punto de vista: el Rey no merece ni fidelidad ni afecto, porque ha desatendido sus deberes de padre perdonando a Amón y desterrando a Tamar. El que construye Absalón es un juego de espejismos en el que la realidad es el exacto opuesto del que parece: es Absalón quien instrumentaliza la violación padecida por su hermana para poner en marcha su proyecto de ambición y de revuelta. El mismo texto resulta revelador en

este sentido: en la segunda jornada, cuando Tamar acaba de despedirse, en un aparte Absalón reza: «Incestüoso, tirano,/ presto cobrará Absalón,/ quitándote el reino y vida/ debida satisfacción» (vv. 1295-1297). Su intención de venganza y rebelion se revela claramente en el texto, aunque no a los otros personajes. E inmediatamente después de decirle a Tamar «*Para ti*, hermana, se ha hecho/ el convite; aqueste plato,/ aunque de manjar ingrato,/ *nuestro* agravio ha satisfecho» (vv. 1834-1838)<sup>21</sup>. Para justificar la rebelión que prepara en contra de David dice «nuestro agravio» (v. 1837), atrayendo a su hermana en un restringido e hipócrita círculo de afecto, agradecimientos y propósitos.

Así que, mientras Absalón se prepara para viajar a Gesur, donde vive su abuelo que lo acogerá, dice, de manera muy rápida y tajante: «Heredar el reino trato» (v. 1858); Tamar le contesta con una expresión llena de ternura: «Guiente los cielos bellos» (v. 1859). Y Absalón, al que hay que imaginarse ya *con el pie en estribo*, o ya en calle polvorienta, sin despedirse, sin una palabra de cariño, dice: «Amigos tengo, y por ellos/ como dijo Teuca ayer,/ todo Israel me ha de ver/ en alto por los cabellos» (vv. 1860-1864). El acto se cierra con el *planctus* de David, informado por Adonías y Salomón de la muerte de Amón.

A principios de la tercera jornada, que se desarrolla a distancia de dos años de la segunda, gracias a una estratagema urdida por Joab, Semey, Jonadab, Aquitofel y Teuca, David otorga su perdón a Absalón. El Príncipe vuelve a Palacio, pero su ambición no se ha placado: de acuerdo con Aquitofel prepara la rebelión contra David. La acción dramática de la tercera jornada se centra, de hecho, en este tema. Es muy significativo, además, el hecho de que la última actuación de Absalón en Jerusalén, cumplida, bajo consejo de Aquitofel, para cortar definitivamente las relaciones con su padre, es la de ordenar a sus soldados que violen a las concubinas del rey en la plaza pública. Se trata de un gesto extremo que replica e hiperboliza el estupro padecido por su hermana que, finalmente, dota la obra con un una solapada estructura circular.

La presencia de Tamar en el acto final es muy reducida, ciñéndose solo a dos apariciones; la primera es en el segundo cuadro (vv. 2385-2487), cuando, al mando de unos soldados, se encuentra con Teuca y Jonadab; al reconocer al criado muestra cuánto su índole ha cambiado: no solo no se ha extinguido su sed de venganza, dado que nada más ver a Jonadab manda prenderle y matarle, sino que resulta ser mucho más dura. Se ha convertido en una verdadera *virago* y su función en este contexto es la de informar que:

---

<sup>21</sup> Las cursivas son nuestras.

Mucho gusto me has dado  
 en decir que quedó reconciliado  
 mi hermano con el Rey, porque no dudo  
 que esta fingida paz disponer pudo  
 sus intentos mejor y mis intentos,  
 que han de ser escarmientos,  
 según nuestra esperanza,  
 de su hermosa ambición y mi venganza.  
 Sus órdenes espero  
 en el Hebrón, ceñido el blanco acero,  
 la gente de Gesur capitaneando,  
 con las tribus que ya se van juntando;  
 aunque la fama diga  
 que mi pasada ofensa a esto me obliga (vv. 2406-2419).

Merece la pena subrayar el hecho de que en este fragmento, denso de palabras propias de los campos semánticos de la paz y de la guerra, Tamar pretende dejar bien claro que su involucramiento al lado de Absalón, «[sol] que da rayos más bellos/ con el crespó esplendor de sus cabellos» (vv. 2486-2487), en el alzamiento en contra de David no se debe a su «pasada ofensa». Su único *motus* de afecto es para Aquitofel, «¡Aquitofel, amigo!» (v. 2442), quien es portador de una carta de Absalón para ella.

La segunda y postrera vez que la Princesa aparece (vv. 3178-3193), Absalón está ya muerto, atravesado por tres golpes de lanzas después de pender «de sus cabellos asido,/ teniendo por patria el viento», (vv. 3130-3131), tal y como le había vaticinado Teuca<sup>22</sup>.

Tamar dirige a los que rodean el cadáver unas palabras rigurosas y al mismo tiempo sumamente conmovedoras:

Cruelles hijos de Israel,  
 ¿qué estáis mirando suspensos?  
 Aunque merecido tengan  
 este castigo los hechos  
 de Absalón, ¿a quién, a quién  
 ya no le enternece verlo?  
 Cubridle de hojas y ramos,  
 no os deleitéis en suceso

<sup>22</sup> Véanse Campbell [2002] y Dixon [1984].

de una tragedia tan triste,  
de un castigo tan funesto;  
que yo, por no ver jamás  
ni aún los átomos del viento,  
iré a sepultarme viva  
en el más oscuro centro  
donde se ignore si vivo  
pues que se ignora si muero. (vv. 3178-3193).

Acto seguido Tamar sale del escenario por última vez, acompañada por Teuca. Es muy significativo por lo que atañe la configuración dramático-textual de la tragedia que en el acto del desenlace, Tamar, si se exceptúa la carta que le manda Absalón, no tenga ninguna interacción con los miembros de su familia, que parece haberse olvidado de ella. Cuando Absalón vuelve a Jerusalén, porque David le ha concedido su perdón, nada más verle su padre le dice: «Por Tamar no te pregunto/ por no despertar en esta/ ocasión algún rencor» (vv. 2212-2214). Tamar tiene que desaparecer porque sigue siendo considerada la culpable, un motivo de deshonor y enfrentamiento. Todo ello, junto al hecho de que en las fuentes Tamar no esté presente en el tramo final de la *fabula*, siendo esta totalmente calderoniana, lógicamente limita su posibilidad de exposición en el tercer acto.

Habrà, entonces, que leer de nuevo *Los cabellos de Absalón* apuntalando las notas y argumentos bosquejados hasta aquí.

Dejando ahora de lado las caracterizaciones del personaje Tamar, y desplazando el análisis al punto de vista que atañe la organización dramaturgica, es innegable la función de Tamar como nudo dramático ineludible en el armazón de la tragedia. Su violación representa el detonador que hace estallar las tensiones afectivas y el afán para el poder en la casa de David.

La paz, la tranquilidad, la serenidad, aparentes, de las relaciones entre los hermanos es muy frágil y Tamar parece actuar de manera que no haya roces entre el Rey y sus hijos y entre ellos mismos.

Según cuentan las Sagradas Escrituras, David tuvo decenas de hijos e hijas, entre legítimos e ilegítimos. En la pieza calderoniana, según se acaba de apuntar, aparecen cuatro hijos varones Amón, el primogénito, hijo de David y de Ahinoam, Salomón, secondogénito, hijo de David y Betsabea, quien finalmente herederá el trono de Israel, Absalón que era su tercer hijo, nacido como Tamar de la unión con Maaca, y Adonías, cuarto hijo de David, que este tuvo de Agghit y que desempeña en la pieza

un papel del todo marginal y anodino; todos y cada uno de ellos tienen aspiraciones, más o menos lícitas, al trono de Israel.

Cuando Amón fuerza a su media hermana, el equilibrio entre los varones de la familia, tan cuidado por la misma Tamar, se infringe y la tragedia se convierte en un acontecimiento inevitable. Ateniéndonos a la terminología aristotélica, es más que plausible afirmar que la violación de Tamar constituye la *peripecia trágica*, o sea el cambio en la *fabula* de la dicha a la desdicha, que no involucra a un personaje único, Tamar, sino toda la casa de David.

Sin embargo, esta función de detonador de la tragedia no es la única desempeñada por Tamar. Para apuntar la relevancia del personaje en la construcción dramática calderoniana se ha estudiado el texto con mucho detenimiento y se han registrados unos datos que han confirmado, incluso a nivel del entramado léxico, la importancia de la princesa de Israel. Quien, dicho sea de paso es la única figura femenina entre las *dramatis personae* de primer plano. Se proponen a continuación varias tablas en las que se presentan las diferentes tipología de datos.

Tabla 2

Los cabellos de Absalón	
Estructura de la obra	
Número de jornadas	3
Total versos	3231
Jornada I	988 vv.
Jornada II	935 vv.
Jornada III	1308 vv.
Total acotaciones	319
Fragmentos en prosa	0

En la tabla anterior se propone la el número de versos por jornada, la cifra total de las acotaciones y de los fragmentos en prosa.

Tabla 3

Intervenciones de los personajes				
Personajes	Versos completos	Versos partidos	Intervenciones	Densidad de palabra
Rey David	611	74	114	5,68
Absalón	484	51	101	5,03
Tamar	434	49	95	4,82
Amón	391	72	118	3,61

En la tercera tabla se muestra un recuento de las intervenciones, o sea de los parlamentos, de los personajes más importantes, el número de versos totales pronunciado por cada uno de ellos, comprendiendo los versos completos y los partidos, y finalmente el dato que se refiere a la densidad de palabra, o sea el coeficiente que se obtiene dividiendo el número de versos de cada personaje entre el número de sus réplicas<sup>23</sup>.

Los resultados que atañen a la densidad de palabras de los distintos personajes se acercan más al teatro de la *Generacion del 80* que a los de la comedia nueva propiamente dicha que, mediamente, se sitúan alrededor de tres. Eso depende del hecho de que el número de personaje de primer plano en *Los cabellos de Absalon* es relativamente bajo y que la mayoría de versos está repartida entre ellos, a saber: el rey David, Absalón, Tamar y Amón. Es evidente que cuanto más alta sea la densidad de palabra más relevante es el papel del personaje. Y como se desprende de la tabla la densidad de palabra de Tamar es de 4,82, lo que la coloca en la respetable posición de tercera entre los personajes de primer plano. En particular, la princesa de Israel pronuncia en total aproximadamente 500 versos repartidos en 95 intervenciones (44 en la primera jornada, 35 en la segunda y 16 en la tercera) en un texto compuesto por 3231 unidades métricas. Desde luego, se trata de un cálculo forzosamente viciado por la dificultad de computar los versos partidos; sin embargo, por lo que se refiere a los versos pronunciados por Tamar se puede establecer un porcentaje aproximado del 14,20%.

<sup>23</sup> Véase Hermenegildo [2001: 139].

Tabla 4

Presencia efectiva / presencia evocada				
Personajes	Acotaciones	Mención por otros personajes	Apóstrofes	Automención
Rey David	17	13	4	2
Absalón	16	50	22	4
Tamar	10	40	14	3
Amón	8	34	20	0

En la cuarta tabla se han considerado, además, dos distintos tipos de presencia: una efectiva y una evocada. Por lo que se refiere a la presencia efectiva se acaba de decir que Tamar interviene directamente en 95 parlamentos; por lo que se refiere a su evocación en las intervenciones de otros personajes, se registran 40 ocurrencias; las apóstrofes son 14. En tres ocasiones, además, la princesa de Israel se automenciona, hablando de sí en tercera persona.

Véase también la sinopsis de la comedia: cuando Tamar aparece en uno de los cuadros, en el sentido clásico del término, su nombre está marcado en negrita: Tamar aparece en 5 cuadros de la primera jornada, 6 de la segunda, 3 de la tercera por un total de 14 casos.

En el conjunto de personajes que se han definido «de primer plano», la del rey David es la figura más previsible: cuando Amón llega temeroso y avergonzado, llamando a David «amoroso» (v. 1338) y «piadoso» (v. 1343) padre, este no tiene fuerzas para castigarlo y lo perdona por amor, pero también por el peso del pasado: ve actualizada en la falta de su hijo la suya propia: la relación pecaminosa con Betsabé y el asesinato calculado del marido de esta, Urías, y su conciencia de culpa es más fuerte que el rigor que debe al rango. Recuerda, además, que Dios perdonó sus pecados de adulterio y homicidio porque se arrepintió, y así, él quiere en ese trance ser un Dios en miniatura, y perdona a Amón. David es una figura hierática y precisamente por este motivo estática, un padre bondadoso, incluso demasiado si consideramos el hecho de que estamos en un contexto veterotestamentario [Sirias: 1987; Foss: 2016]; nunca muestra un destello que pueda sorprender a las *dramatis personae* y a los espectadores. Los personajes que incluso a distancia de siglos siguen cautivando a lectores y espectadores son los *malos* o, por lo menos, los que tienen matices insanos en su personalidad: Absalón, ambicioso, presumido, consciente de su hermosura, decidido a vengar

la ofensa procurada a su hermana; pero, tampoco hay que olvidar que su venganza es funcional a deshacerse de Amón, primogénito y legítimo heredero del trono de Israel y que, por este motivo, no vacila en declarar guerra a su mismo padre. Amón, concupiscente e incestuoso, quien tras violar a su media hermana la echa despiadadamente de su aposento; Tamar, inocente y seductora al mismo tiempo, traumatizada y marcada para toda la vida por la deshonra que le ha infligido su medio hermano, que se convierte en una obsesión.

En conclusión, en esta poderosa tragedia, Calderón no tuvo que preocuparse de añadir a una *fabula*, lejana en el tiempo y en el espacio, elementos novedosos; esta antigua historia bíblica ya poseía todos los aspectos necesarios para cautivar la atención del público del siglo XVII: amor familiar, incesto, sed de poder y de venganza, sangre, muerte y destino.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa [1997]: «*La venganza de Tamar*, (Escrita en 1621. Publicada en 1634). Tirso de Molina. *Los cabellos de Absalón* (1634). Pedro Calderón de la Barca», en *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro: la tragedia amorosa*, Kassel, Reichenberger («Teatro del Siglo de Oro-Estudios de Literatura», 33-35), vol. III, pp. 713-804.
- ARELLANO, Ignacio [2003]: «Aspectos emblemáticos en los dramas de poder y de ambición de Calderón», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000*, ed. I. Arellano, Kassel, Reichenberger (Estudios de Literatura 75-76), vol. II, pp. 21-34.
- [2009]: «Aspectos de la violencia en los dramas de Calderón», *Anuario Calderoniano*, II, pp. 15-50.
- [2011]: «Poder, autoridad y desautorización en el teatro de Calderón», en *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, ed. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera. Santiago de Compostela, Universidade, Servizo de Publicacións, vol. I, pp. 19-34.
- BAZÁN BONFIL, Rodrigo [2010]: «Pendiente de un cabello: Tamar como nudo dramático de una obra calderoniana», en *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos de los*

- Siglos de Oro*, ed. A. González, S. González y L. von der Walde, México, El Colegio de México / Universidad Autónoma Metropolitana, / AITENSO, pp. 439-450.
- BENABU, Isaac [2017]: «Teoría y práctica sobre la construcción del héroe trágico en una comedia de asunto bíblico: *Los cabellos de Absalón* de Calderón», en *Religious and Secular Theater in Golden Age Spain. Essays in Honor of Donald T. Dietz*, eds. S. Paun de García y D.R. Larson, New York, Berna, Berlín, Bruselas, Frankfurt am Main, Oxford, Viena, Peter Lang, pp. 105-111.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro [1968]: *Los cabellos de Absalón*, ed. H. F. Giacomani, Chapel Hill, Department of Romance Languages, University of North Carolina.
- [1973]: *Los cabellos de Absalón*, ed. G. Edwards, Oxford / New York, Pergamon Press.
- [1989]: *Los cabellos de Absalón*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe («Clásicos castellanos», Nueva serie, 16).
- Calderón Digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro Calderón*. Enlace: <http://calderondigital.unibo.it/record/929> (fecha de consulta: 25 de febrero de 2021).
- CAMPBELL, Ysla [2002]: «Funciones adivinatorias en *Los cabellos de Absalón*», en *Ayer y hoy de Calderón*, ed. J. María Ruano de la Haza y J. Pérez Magallón. Madrid, Castalia, pp.125-131.
- [2004]: «Comida y violencia en *Los cabellos de Absalón*», *En gustos se comen géneros. Congreso Internacional Comida y Literatura*, ed. S. Poot Herrera. Yucatán, México, Instituto de Cultura de Yucatán, vol. III, pp. 219-237.
- [2005]: «Absalón ¿un personaje maquiavélico anticristiano?», en *Estudios de teatro español y novohispano (Actas del XI Congreso de la AITENSO, Buenos Aires, 15-19 septiembre de 2003)*, eds. M. Romanos, X. González y F. Calvo, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires (Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso», Facultad de Filosofía y Letras), pp. 285-291.
- DIXON, Victor [1976]: «El santo rey David y *Los cabellos de Absalón*», en *Hacia Calderón. Tercer Coloquio angloamericano*, ed. H. Flasche, Berlin / New York, Walter de Gruyter, 1976, pp. 84-98.
- [1984]: «Prediction and its Dramatic Function in *Los cabellos de Absalón*», en *Golden Age Studies in Honour of A. A. Parker*, ed. M. McKendrick, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXI: 3, pp. 301-316.
- EDWARDS, Gwynne [1971]: «Calderón's *Los cabellos de Absalón*: A Reappraisal», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLVII, pp. 218-238.
- [1973a]: «Introduction» a *Los cabellos de Absalón*, ed. G. Edwards, Oxford / New York, Pergamon Press, pp. 1-33.

- [1973b]: «Sobre la transmisión del texto de *Los cabellos de Absalón*» *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXVI, pp. 109-120.
- FERNÁNDEZ PELÁEZ, Iván [2003]: «La razón de estado en *Los cabellos de Absalón*», *Bulletin of the Comediantes*, LV: 1, pp. 109-127.
- FERRER VALLS, Teresa *et al.*: *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM. Publicación en web: <http://catcom.uv.es>; (fecha de consulta: 17 de noviembre de 2020).
- FISCHER, Susan L. [1976]: «Calderón's *Los cabellos de Absalón*: a metatheater of unbridled passions», *Bulletin of the Comediantes*, XXVIII, pp. 103-113.
- [1987]: «Calderón's *Los cabellos de Absalón* and the Semiotics of Performance», *Bulletin of the Comediantes*, XXXIX: 2, pp. 225-244.
- FOSS, Emily [2016]: «Piedad, Rigor, and Kabbalah in Calderón's *La vida es sueño* and *Los cabellos de Absalón*», *Bulletin of the Comediantes*, LXIX: 1, pp. 131-158.
- GIACOMAN, Helmy Fuad [1967]: «Estudio interpretativo» a CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro [1968]: *Los cabellos de Absalón*, ed. H. F. Giacomán, Chapel Hill, Department of Romance Languages, University of North Carolina, pp. iii-86.
- [1971]: «El rey David en *Los cabellos de Absalón de Calderón*», *Bulletin of the Comediantes*, XXXIII, pp. 39-43.
- Gordon, Mike [1980]: «Calderón's *Los cabellos de Absalón*: The tragedy of a Christian king», *Neophilologus*, LXIV: 3, pp. 390-401.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana [1986]: *Ironía y tragedia en Calderón*, Potomac (Maryland), «Scripta Humanistica», 25.
- HILBORN, H. Warren [1938]: *A chronology of the plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, The University of Toronto Press.
- HERMENEGILDO, Alfredo [2001]: *Teatro de palabras: didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida.
- HOLZINGER, Walter [1978]: «Imagistic Patterns and Techniques in Calderón's *Los cabellos de Absalón* and its indebtedness to Tirso's *La venganza de Tamar*», *Neophilologus*, LXII, pp. 234-239.
- KAUFMANT, Marie-Eugénie [2015]: «Hacia una lectura estética de la reconstrucción temporal de la historia bíblica en *La venganza de Tamar* y *Los cabellos de Absalón*», en *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*, ed. I. Rouane Soupault y P. Meunier, Aix-en-Provence, PUP. Enlace: <https://books.openedition.org/pup/4571#> (fecha de consulta: 21 de enero de 2021).
- KESEN DE QUIROGA, Nelly: [2003] «La construcción del personaje trágico en dos dramas de Calderón: *La cisma de Ingalaterra* y *Los cabellos de Absalón*», en *Calde-*

- rón 2000. *Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000*, ed. I. Arellano. Kassel, Reichenberger («Estudios de Literatura», 75-76), vol. II, pp. 259-268.
- O'CONNOR, Patricia K. [1983]: «*La venganza de Tamar* de Tirso y *Los cabellos de Absalón* de Calderón: análisis comparativo», en *Calderón. Actas del primer congreso sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, vol. III, pp. 1309-1317.
- ORTEGA MÁÑEZ, María J. [2017]: «En torno a la idea de juego a partir de dos escenas de Calderón», *Anuario calderoniano*, X, pp. 199-217.
- PARKER, Alexander Agustin [1966]: «The Father-Son Conflict in the Drama of Calderon», *Forum for Modern Language Studies*, II, pp. 99-113.
- [1987]: «Segismundo's Tower: A Calderonian Myth», *Bulletin of Hispanic Studies*, LIX, pp. 247-256.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe [2007]: «Sexo, poder y relaciones afectivas en *Los cabellos de Absalón*», en *Sexo, poder y justicia en la comedia española (Cuatro calas)*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 85-104.
- [2001]: «La atribución del tercer acto de *La venganza de Tamar* a Calderón. Cuestiones de estilo», en *Tirso de Molina: textos e intertextos. Actas de Congreso Internacional organizado por el GRISO y la Universidad de Parma (Parma, 7-8 de mayo de 2001)*, ed. L. Dolfi y E. Galar, Madrid / Pamplona, Instituto de Estudios Tirsiánicos / Universidad de Navarra, pp. 215-236.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA [1962]: *Diccionario de Autoridades*, ed. facsímile, Madrid, Gredos, 3 vols.
- REICHENBERGER, Kurt y Roswitha [1979-1891]: *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung. Manual bibliográfico calderoniano*, Kassel, Reichenberger, vol. I.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina: «Introducción crítica» a CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro [1989]: *Los cabellos de Absalón*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe («Clásicos castellanos», Nueva serie, 16), pp. 13-130.
- RUANO DE LA HAZA, José María [1994]: «La escenificación de la Comedia», en *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, eds. J. María Ruano de la Haza y J. J. Allen, Madrid, Castalia, pp. 247-607.
- RUIZ RAMÓN, Francisco [1977]: «En torno al sentido trágico de *Los cabellos de Absalón*», *Segismundo*, XI: 1-2, 1977, pp. 155-170.
- RULL FERNÁNDEZ, Enrique [1998]: «Creación y evolución en la trilogía salomónica calderoniana», *Anuario de estudios Filológicos*, XXI, pp. 329-352.

- SÁEZ, Adrián J. [2013]: «Entre el deseo y la realidad: Aproximación al incesto en la comedia áurea», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LXI: 2, pp. 606-627.
- [2015]: «De la privanza en Calderón: *Los cabellos de Absalón* y *La hija del aire*», *Bulletin of Spanish Studies*, XCII: 2, pp. 167-177.
- SIRIAS, Silvio [1987]: «En torno al tema de la misericordia en *Los cabellos de Absalón*», *Bulletin of the Comediantes*, XXXIX: 2, pp. 259-271.
- VITSE, Marc [1998]: *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, France-Ibérie recherche (Thèses et recherches, 17).

## INÉS DE CASTRO Y LA TEORÍA DEL CHIVO EXPIATORIO<sup>1</sup>

Javier J. González Martínez

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE LA RIOJA

Orcid: 0000-0003-2599-5617

[http://doi.org/10.18239/cor\\_46.2021.05](http://doi.org/10.18239/cor_46.2021.05)

El personaje Inés de Castro merece un lugar de honor entre los dramatizados por el teatro español del Siglo de Oro, pues su intervención en *Reinar después de morir*, de Luis Vélez de Guevara, ha quedado como paradigmática de un mito francamente fecundo. A partir de la observación del mito a la luz de la teoría filosófico-literaria del chivo expiatorio de René Girard, se explica el fenómeno de Inés de Castro y su pervivencia a lo largo del tiempo y en diversidad de espacios culturales.

El mito de Inés de Castro ha sido tratado en diversos géneros —poesía, novela y teatro— de las literaturas nacionales de distintos países —Portugal, España, Francia, Reino Unido, EEUU—, entre los siglos XVI y XXI. Seleccionamos solo algunas obras para dar una idea de su fecundidad: *Trovas à Morte de Inês de Castro*, de García de Resende, Canto III de *Os Lusíadas*, de Camões, *A Castro o Tragédia de Inês de Castro*, de Antonio Ferreira, *Nise lastimosa* y *Nise laureada*, de Jerónimo Bermúdez, *Iffanta*

---

<sup>1</sup> Esta investigación es resultado de los proyectos «CLEMIT. Base de datos integrada del teatro clásico español. Segunda fase» (PID2019-104045GB-C52) e «Impresos sueltos del teatro antiguo español. Base de datos integrada del teatro clásico español» (PID2019-104045GA-C55), ambos financiados por el Plan Estatal de Investigación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

*Coronada*, de Soares de Alarcao, *La tragedia de Doña Inés de Castro*, de Luis Mejía de la Cerda, *Reinar después de morir*, de Luis Vélez de Guevara, *Inés de Castro*, de Madame de Genlis, *Agnes de Castro*, de Aphra Behn, Canto XXX de *Cantos*, de Ezra Pound, *La Reine morte*, de Henry de Montherlant, *Corona de amor y muerte*, de Alejandro Casona, *Inés De Castro*, de Albert Caraco, *Una tragedia amorosa en el Portugal medieval*, de César Fuentes Rodríguez, *Inés de Castro*, de María Pilar Queralt del Hierro, y *Minha Querida Inés*, de Margarida Rebelo Pinto. Se podrían añadir a esta larga lista los libretos que se han compuesto para varias óperas: *Inés de Castro*, de Tomás Giribaldi, y *Wut*, de Andrea Lorenzo Scartazzini.

De cara a una exposición más clara del objeto de estudio se ofrece un breve resumen del argumento de *Reinar después de morir*. Pedro, príncipe heredero al trono de Portugal, está enamorado de Inés de Castro, una noble gallega que era dama de compañía de su anterior esposa. Ignorante de esa relación, el rey Alonso anuncia un nuevo compromiso de boda para su hijo Pedro con Blanca, infanta de Navarra, que viene a la corte portuguesa a formalizarlo. Pedro expone directamente a Blanca que está comprometido previamente con Inés, por lo que la navarra queda ofendida.

El rey trata de convencer a su hijo de los deberes de su posición para que se reconcilie con la infanta. Sin embargo, Pedro vuelve a tener un encuentro con Blanca en el que le dice que está casado con Inés. Esto vuelve a encender las iras de la infanta por la situación en la que queda políticamente.

Mientras todo esto sucede en la corte, la vida de Inés con sus dos hijos se desarrolla apaciblemente en Mondego, lugar campestre y aislado, aunque, primero a través de unos sueños premonitorios y luego por la visita del rey y la infanta, hay atisbos de que se aproximan tiempos convulsos. Sin embargo, tras la buena impresión que causa Inés sobre el rey, parece que todo puede continuar en calma. La infanta, dada la situación, anuncia su vuelta a Navarra. Para frenar su salida airada y aquietar el malestar de la despechada, el rey decide hacer preso a su hijo.

Un segundo encuentro entre la infanta e Inés deja fijada la rivalidad de las dos mujeres. Empujado por sus consejeros el rey deja de apoyar a Inés y se inclina por la infanta. En la tercera visita a Mondego ya llegan los cortesanos armados, con el rey a la cabeza, para apartar el obstáculo que supone Inés de cara a la realización de los nuevos planes matrimoniales. El rey sigue dudando por lo que son los consejeros los que toman la iniciativa aduciendo la conservación del Estado.

En este último encuentro Inés ya deja claro que está casada con Pedro, lo cual provoca el impulso final que necesitaban para matarla. Inés es asesinada. El rey muere poco después de forma natural. Cuando Pedro recibe la noticia del fallecimiento de su

padre planea la publicidad de su matrimonio con Inés, pues desconoce su defunción. Solo la infanta se atreve a comunicarle que también Inés ha muerto y después se va a Navarra. Pedro ordena ejecutar a los asesinos consejeros y corona a Inés.

El personaje Inés de Castro representa el arquetipo de chivo expiatorio del conflicto entre la libertad individual y el bien común, entre la apetencia personal y la razón de Estado. Inés es la víctima inocente y extranjera sacrificada para evitar un mal mayor [Roca, 2019: 455-456]. La muerte de Inés se presenta como necesaria para restablecer el orden en el reino [Aubrun, 1965]. La exposición que se hace de su cadáver es una de las más famosas del teatro clásico español por su impacto en el público al descorrerse las cortinas. Este tipo de representación de una ejecución es frecuente en el teatro de Luis Vélez. Puede observarse en *La nueva ira de Dios*, en *Atila, azote de Dios*, en *La jornada del Rey don Sebastián*, en *La Serrana de la Vera* y en *El capitán prodigioso* [Peale y Urzáiz, 2003: 944].

Bolaños ve como característico de Vélez «ver y exponer la injusticia y crueldad que sufrían las mujeres» [2006: 14]. En *Reinar después de morir* se documenta el primer testimonio de la comparación del vuelo de la garza con el peligro para la vida de una mujer, que se convirtió en un símbolo premonitorio de riesgo para el sexo femenino [Cornil, 1952].

La reciente puesta en escena de *Reinar después de morir*, con dirección de Ignacio García y dramaturgia de José Gabriel López Antuñano, refleja el resurgimiento de Inés, que no fracasa con su muerte, pues manifiesta al final el momento de su victoria. Vélez lo hace con la coronación y esta versión escénica de la temporada 2019-2020 lo hace con una danza de Inés al final de la pieza. Esta victoria simbolizada por la coronación no recuerda un hecho histórico sino que es de origen popular, de desarrollo literario, ya que «una escena tan importante, si fuera real, debería aparecer en los sepulcros de Alcobaça, donde están esculpidos numerosos episodios de la vida de don Pedro e Inés» [Szulim, 2009: 186].

#### TEORÍA DEL CHIVO EXPIATORIO DE RENÉ GIRARD

Girard [2002a] toma el término de chivo expiatorio de la *Biblia*, concretamente del capítulo 16 del *Levítico*, donde se hace referencia al macho cabrío que se utiliza para el sacrificio. Pero como aclara Moreno, aunque recoja de allí la nomenclatura, «Girard no la emplea en el sentido bíblico» [Moreno, 2013: 192-193], sino en el sentido antropológico. Este fenómeno del chivo expiatorio, al que también denominamos con la expresión cabeza de turco, es algo que puede encontrarse en diversas

sociedades. Son pueblos que han utilizado animales para expulsar enfermedades o situaciones de crisis de sus comunidades mediante la transferencia de sus culpas.

En el ámbito popular ha cuajado este sentido del término, que es al final en el que se apoya Girard, pues le interesa referirse a él como mecanismo de funcionamiento en sociedad, concretamente cuando sirve para castigar por los pecados de otros. Se libera la tensión a través del sacrificio de una víctima inocente que es objeto de violencia por sustitución para conseguir la paz. Como tiene que ser un acto violento que no genere una respuesta de venganza, la víctima es seleccionada porque no traerá tras de sí un acto de revancha.

Para la puesta en marcha de lo que Girard describe como un mecanismo es precisa la secuenciación de una serie de fases. En primer lugar, la sociedad se encuentra en un estado de crisis que activa el deseo mimético, que lleva a la indiferenciación y acaba en violencia. La crisis se produce por un periodo largo de mimesis que culmina en la indiferenciación que lleva al conflicto. Es decir, dos personas quieren lo mismo (deseo mimético), aparece la rivalidad que los iguala (indiferenciación) y hace que se olviden del objeto, que desaparece de su foco de atención, porque pasa a primer plano la disputa (violencia mimética). Los motivos principales por los que se producen esos conflictos según Girard son la mujer, el comestible y el territorio.

El deseo mimético es la voluntad de ser como el otro, de no desentonar, de ser uno más. Esto nos lleva a la indiferenciación en la comunidad, es decir, que ya todos somos exactamente iguales y compartimos un pensamiento único. Pero esto no es deseable y aparece la mimesis antagonista, pues aunque queremos ser igual que el otro, no queremos que otro sea igual que yo, por lo que empieza el conflicto. Esto nos lleva a la segunda fase del mecanismo.

La indiferenciación convierte a las personas rivales en grupos, en masa, que se van atrincherando en sus posiciones y se definen por negación al otro (mimesis antagonista). Esta mimesis antagonista lleva a diferenciarnos o hacer que el otro sea diferente de mí. Una vez dividida la comunidad se hace necesario llegar a un acuerdo si no quiere destruirse. Ese pacto lleva a la elección de una víctima en la que coincidan ambos bandos. Cuando los dos grupos eligen una víctima común ya tenemos el chivo expiatorio.

De esta manera se entra en la tercera fase del mecanismo de chivo expiatorio. Con el sacrificio la masa se desconflitúa y se produce un efecto catártico en los bandos enfrentados. Una vez ejecutado esa comunidad consigue volver otra vez a estar unida. Esta es precisamente la última fase: la vuelta al orden y reconocimiento a la víctima. Como celebración del restablecimiento de la paz hay una exaltación de la víc-

tima, a la que se le agradece que haya facilitado la vuelta a la concordia y se le reconoce como a una heroína de la comunidad pues ha posibilitado la salvación. Ejecutada la víctima, desaparece el conflicto y se atribuye a la víctima la obtención de la unión de la comunidad. La víctima es exaltada por la obtención de la pacificación. La etimología de sacrificio también da idea de este proceso: *sacer facere*, hacer sagrado. Sin embargo, aunque con la extirpación de ese miembro del cuerpo social se acaba la gangrena, pronto pueden surgir consecuencias derivadas de esta amputación.

Esa víctima se convierte en bienhechora de la comunidad. La manera de perpetuar sus beneficios se hace a través del rito, cuyas víctimas no tienen carácter curativo sino preventivo. El mito sería el relato que se hace de esta ceremonia-mecanismo-proceso: es la explicación que se da al origen de ese rito. Según Llano la concepción del mito que tiene René Girard «devuelve a una de las palabras clave de la *Biblia*, ‘revelación’, su valor semántico de desvelación o desocultación» [2004: 152]. Es decir, el relato mítico transmite la verdad que el rito conmemora. En el caso del teatro histórico, la representación ficcional pondría frente al público el sentido profundo de los acontecimientos del pasado.

Estamos ante tres conceptos que son fundamentales en la historia del teatro desde la antigüedad clásica. El teatro griego, especialmente la tragedia, estaba basado en esta sucesión de lo ritual, lo mítico y lo político [Rodríguez, 1991: 15]. Tanto la tragedia como la comedia griega surgen en el contexto de fiestas religiosas. Eran en sus orígenes «un oficio religioso de una religión difícil de reconocer para nosotros los occidentales que hemos conocido la tragedia griega como un texto ‘literario’; porque es extraño que un oficio religioso alcance valor independiente, como poesía válida para todos los tiempos» [Zambrano, 1993: 221]

El teatro era un encuentro que configuraba y cohesionaba socialmente una comunidad. En la actualidad este sentido del teatro está desdibujado por lo que no queda clara la exaltación a la víctima a través de la repetición del rito ni se recuerda con precisión la lección aprendida por medio del mito, a pesar de que cada 24 de abril se conmemora en Portugal a Inés de Castro [MacCurdy, 1971]. Sin embargo, nos quedan elementos que son fósiles de esos ritos y relatos que se aproximan a la forma mítica de contar el asesinato fundador de las sociedades antiguas.

APLICACIÓN DE LA TEORÍA DEL CHIVO EXPIATORIO A *REINAR DESPUÉS DE MORIR*

Antes de mi investigación han aplicado la teoría de René Girard al teatro clásico español Petro del Barrio [2006] y Lorenzo [2009]. En el primer estudio se trata el tema de la justificación de la violencia en *Fuenteovejuna*, *Numancia*, *El dueño de las estrellas*, *El médico de su honra*, *El castigo sin venganza* y *La fianza satisfecha* a partir de las teorías de Girard y otros pensadores. En el segundo artículo se estudia al personaje de Raquel en *Las paces de los Reyes y judía de Toledo*, de Lope de Vega, que trata los amores del rey castellano Alfonso VIII con una judía (Raquel).

La comparación de *Reinar después de morir* con *Las paces de los Reyes* descubrirá el uso original que hace Luis Vélez del chivo expiatorio. Lope escribió su obra probablemente entre los años 1610-1612 y apareció impresa en 1617 en la *Séptima parte de las comedias*. Vélez creó su pieza a mediados de la década de 1630. Al comparar el mecanismo del chivo expiatorio en la obra del Fénix y en la del ecijano se ve claramente que el primero busca la vuelta al orden político preestablecido, mientras que en el segundo hay un replanteamiento y cuestionamiento de dicho orden, sin caer en la llamada a la revolución.

Lope, calma. Vélez, inquieta. En Lope, al final de la obra, se acude al *deus ex machina* de la aparición de un ángel al rey para aquietar su deseo de venganza y reconciliarle con la reina Leonor. En Vélez, se prepara el enaltecimiento de Inés: honras fúnebres y coronación. La diferencia en el tratamiento y la interpretación del chivo expiatorio en Lope y en Vélez llega hasta tal punto que pueden estar significando a un mismo grupo político de formas opuestas. Mientras que McKendrick [2000: 46] ve detrás de la figura de Raquel al privado, como víctima del abandono de la protección real, en Vélez los consejeros reales son los que manipulan al rey para gobernar. Lope escribe para proteger a Lerma. Vélez no exculpa al conde-duque.

Lope, explota. Vélez, implota. Realmente las diferencias en el tratamiento del chivo expiatorio en *Las paces de los Reyes* y *Reinar después de morir* marcan la pauta interpretativa de las obras. En la obra de Lope la muerte de Raquel hace que se retome «el proyecto de Reconquista al final del texto (la paz entre los monarcas que hace posible la muerte de Raquel preconiza la unidad y la victoria futura frente a los moros en la batalla de Las Navas)» [Lorenzo, 2009: 30]. Mientras que en la obra de Vélez la muerte de Inés es el clímax de la obra, no produce consecuencias territoriales. Es decir, mientras que en Lope el chivo expiatorio es una explosión, una acción hacia fuera, en Vélez es una implosión, un replanteamiento de las formas de funcionar, un cuestionamiento de la sin-razón de Estado.

Lope escribe una comedia. Vélez, una tragedia. Estas diferencias entre Raquel e Inés son la causa de que también sea diferente el género de las obras dramáticas. Mientras que la complacencia en el sacrificio de Raquel hace de *Las paces de los Reyes* un ejemplo más de la «hibridez genérica» del Fénix [Lorenzo, 2009: 30], la reacción al asesinato de Inés es un componente más en la estructura trágica de *Reinar después de morir*.

Inés se identifica como chivo expiatorio y su mecanismo es el que se aplica en la acción dramática de *Reinar después de morir*. Inés de Castro es un personaje simpático para la audiencia por su carácter apolítico en la relación amorosa con Pedro, por la marginación a la que es sometida en la corte al no ser de sangre real y por el aislamiento fuera del palacio y cualquier espacio urbano, que aparecen como lugares cargados de intriga. Esta percepción no está en correspondencia con su papel central en la vida de la corte y en el futuro de la corona. La ejecución a manos de los consejeros es la solución política al conflicto. Una nota curiosa en esta identificación de Inés como chivo expiatorio está en su propio nombre latino: *Agnes* < *agneau*, cordero, animal que como el cabrito era también objeto de sacrificio. Mujer, sola y extranjera son características que definen de forma idónea a Inés para entrar en la categoría de chivo expiatorio.

La fase de mimesis del mecanismo del chivo expiatorio se da en *Reinar después de morir* por la indiferenciación entre los privados e Inés, pues se igualan en influencia o cercanía al príncipe, al poder. En este deseo de distanciarse de Inés, los privados acuden al rey para que acabe con el verso suelto del poema. La noble gallega forma parte de la composición, pero no tiene rima. No está en el *stablishment* político, ni está perfectamente acogida en el seno familiar de Pedro. Inés es un verso suelto, no está ligada al sistema regular de rima, no encaja dentro de la convención de los hábitos cortesanos. Es la elección perfecta para ser víctima porque no se va a defender y porque no hay riesgo de venganza posterior, pues no pertenece ya a un grupo consolidado (sus jóvenes hijos serán, si acaso, una amenaza a medio plazo). Se trata de un claro acto violento que cierra una sucesión. Detrás de él no se espera que venga ninguno más. Más adelante veremos que esto deja de ser así a raíz del cambio de perspectiva del mito en Luis Vélez de Guevara.

La transferencia de la culpa a Inés justifica su sacrificio y abre la puerta a la esperanza de una solución al conflicto. Mientras se retrase la decisión, el malestar generalizado irá en aumento. En esta fase de castigo a la víctima se pretende acabar con la tensión interna generada en el seno de la corte y afianzar la uniformidad social y nacional que definen la identidad de Portugal.

EGAS. Señor, aunque del rigor  
que queréis ejecutar  
parezca que en nuestro afecto  
haya alguna voluntad,  
sabe Dios que con el alma  
la quisiéramos librar.  
Pero todo el reino pide  
su vida, y es fuerza dar,  
por quitar inconvenientes,  
a doña Inés...

REY. ¡Ea, callad!  
¡Válgame Dios trino y uno!,  
¿que así se ha de sosegar  
el reino? A fe de quien soy,  
que quisiera más dejar  
la dilatada corona  
que tengo de Portugal  
que no ejecutar severo  
en Inés tal crüeldad.  
Llamad, pues, a doña Inés.

COELLO. Puesta en el balcón está  
haciendo labor.

REY. Coello,  
¿visteis tan grande beldad?  
¿Que he de tratar con rigor  
a quien toda la piedad  
quisiera mostrar?

ALVAR. Señor,  
si severo no os mostráis,  
peligra vuestra corona.  
(*Reinar después de morir*, vv. 1904-1930)

Otro de los motivos aducidos es la conservación del sistema político. Inés se interpone en la unión de Pedro y Blanca. La infanta acusa a Inés de separarle del príncipe, pero anuncia a Inés que cuando su prometido salga de la cárcel se casará:

INFANTA. Que a Santarén,  
como sabréis, fue preso,  
y saldrá para que así,





Decíamos más arriba que lo esperable es que con ese sacrificio acabase la violencia. Sin embargo, en *Reinar después de morir*, justo después de la muerte de Inés, se produce un acto que tiene muchas trazas de venganza, pues no está sustentado en ningún acto colectivo de justicia a pesar de ser una orden del recién coronado rey.

NUÑO. Ya a Alvar González y Coello  
presos trajeron, señor.  
PRÍNCIPE. Mostrar quiero mi rigor  
en los dos. ¡Ay, ángel bello,  
quisiera poder hacello  
en estos dos inhumanos,  
matándolos con mis manos  
sin que mi piedad inciten!  
¡Por las espaldas les quiten  
los corazones villanos!  
¡Y para mayor tormento,  
procuren, si puede ser,  
que los dos puedan ver  
antes que les falte aliento!  
¡Y luego, para escarmiento,  
con dos crüeles arpones,  
entre horror y confusiones,  
queden mil pedazos hechos!  
(*Reinar después de morir*, vv. 2372-2388).

Y más adelante el Condestable anuncia:

Murieron los dos, a quien  
espalda y pecho hice abrir.  
(*Reinar después de morir*, vv. 2463-2464).

Esta venganza tiene su explicación en que «todas las instituciones post-rituales son generadas, por lo visto, en virtud de estas expulsiones de segunda generación que expulsan al anterior agente de expulsión» [Girard, 1997: 175]. De esta manera se produce una purificación ritual, que sería en el plano antropológico lo que Aristóteles atribuía a la catarsis en su *Poética*. Esta catarsis-expulsión que satisface al público y devuelve la paz social es lo que persigue el ritual [Llano, 2004: 118-119]. Y así se entiende que para Girard [2002b: 109]:

Aunque las representaciones teatrales están igualmente enraizadas en la violencia colectiva y constituyen una especie de ritos, en ellas los aspectos violentos están mucho más atenuados que en los sacrificios animales, y, por otra parte, resultan más ricas desde el punto de vista cultural, puesto que, al menos de forma indirecta, son siempre meditaciones sobre el origen de lo religioso y de la cultura en su totalidad, así como fuentes potenciales del saber.

El rito político del chivo expiatorio trata de reproducir el sacrificio original que constituyó una comunidad. En el caso de Inés de Castro, el rito de su inmolación se convierte en el mito de la razón de Estado. A medida que se consolida en el tiempo el mecanismo del chivo expiatorio deja de ser algo instintivo para convertirse en algo ritual. En la edad moderna se da una transformación del mecanismo de chivo expiatorio en razón de Estado para salvar el sistema político que da cierta estabilidad.

Sito Alba [1977: 190 y 196-198] justifica la adscripción de Inés de Castro como mito en *Reinar después de morir* a partir de la identificación de una serie de signos. En primer lugar, los signos de situación hacen que los oyentes se interesen por lo que cuenta un narrador. Y así vemos cómo Luis Vélez introduce romances que recuerdan la forma de transmisión oral propia de los juglares. En segundo lugar, por los signos metalingüísticos, el narrador expresa que va a contar un mito. En Vélez esto se da en las referencias a la tradición anterior, por ejemplo a la *Nise lastimosa y Nise laureada* de Jerónimo Bermúdez:

Esta es la Inés laureada,  
con que el poeta da fin  
a su tragedia, en quien pudo  
reinar después de morir.  
(*Reinar después de morir*, vv. 2459-2462)

Además, el propio Vélez de Guevara se nos muestra, a través de los «poetas» que le precedieron en la dramatización del mito, como continuador en la transmisión del relato. Pone en escena hechos históricos que el público ya conoce, por eso Álvarez Sellers [1999: 174], tras el repaso de la evolución literaria de Inés de Castro, llega a la siguiente conclusión respecto a la pieza de Luis Vélez:

Como muchas otras tragedias de la época, *Reinar después de morir* se basaba en hechos reales conocidos por el público, con lo que el interés de la intriga se centraba no en qué iba a suceder sino en cómo se llegaría al desenlace ya sabido.

Y, en tercer lugar, Luis Vélez introduce en *Reinar después de morir* signos textuales persistentes: recuerdos a lo largo de la dramatización de que se les está representando una historia ya conocida. Por ejemplo, al comienzo de la tragedia unos músicos cantan temas alusivos al núcleo argumental de la obra:

Pastores de Manzanares  
yo me muero por Inés,  
cortesana en el aseo,  
labradora en guardar fe.  
(*Reinar después de morir*, vv. 15-18)

Intención que subraya el príncipe:

Parece que a mi cuidado  
esa letra quiso hacer,  
lisonjeándome el alma,  
eterna en mi pecho a Inés.  
Volved, volved por mi vida,  
a repetir otra vez  
aquesta letra; cantad,  
que me ha parecido bien.  
(*Reinar después de morir*, vv. 19-26)

Y continúa el príncipe haciéndose eco de lo ya conocido, celebrado y cantado por el romance:

Pues los pastores publican  
que tanta hermosura ven  
en la deidad de mi amante,  
con causa justa diré  
que en perderme fui dichoso  
en tan soberano bien.  
[...]  
a voces confesaré,  
diciendo con toda el alma,  
a los que amantes me vean:  
«Pastores de Manzanares,  
yo me muero por Inés,

cortesana en el aseo,  
labradora en guardar fe». *(Reinar después de morir, vv. 31-36 y 54-60)*

En cuarto lugar, *Reinar después de morir* se adscribe al mito por el uso de signos habituales recurrentes como la distribución en secuencias o las marcas de un antes y un después. Por ejemplo, el tiempo narrativo de la historia de Pedro e Inés de Castro puede dividirse en dos momentos contrapuestos y compensadores: el «antes» de la ejecución de la enamorada y el «después» de la misma.

La originalidad de Vélez se da por el cambio en el mito del chivo expiatorio como necesario para la conservación del Estado. Esta forma de relato se explica por la corriente de pensamiento antimachiavélica que se da en España después del Concilio de Trento. Por el tratamiento que hace Luis Vélez del mito de Inés de Castro y por las diferencias que vemos con Lope, en *Reinar después de morir* quiere acabarse con el rito de la política regida por la razón de Estado. No quiere recordarse a Inés como bienhechora de la comunidad por haber sido asesinada. Se pretende un cambio en el modo de hacer política. Se pretende acabar con la razón de Estado como medida preventiva.

Lo curioso del caso de *Reinar después de morir* es que convierte a Inés en una heroína, por lo que su muerte no consigue en la representación teatral lo que supuestamente buscaría en su realización histórica: la unidad nacional. El deseo de volver a traer a escena el sacrificio de Inés de Castro en el siglo XVII y en España transforma a Inés de chivo expiatorio en palanca de cambio. El final de la obra de Luis Vélez de Guevara no es reconciliatorio, es admonitorio. Se recupera el orden social y político, pero está herido, no totalmente restablecido. En varias ocasiones se habla de que sirva de «ejemplo» lo dramatizado para escarmiento futuro:

INÉS. Mis hijos y yo, señor,  
con tiernas exclamaciones,  
huérfanos, y sin abrigo,  
daremos ejemplo al orbe  
de los peligros que pasa  
y a cuantas penas se expone  
quien, sin ver inconvenientes,  
se casa loca de amores.  
*(Reinar después de morir, vv. 1626-1633)*

Por tanto, de la misma manera que decimos que el mito de don Juan sufrió un giro con José Zorrilla, el mito de Inés de Castro ha sido transformado con Ferreira y Luis Vélez. El rito puede ser el mismo —sacrificio del chivo expiatorio—, pero el mito ha cambiado, porque el relato es distinto: no se utiliza para justificar la razón de Estado sino para cuestionarla.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa [1999]: «Una historia convertida en mito: Inés de Castro, de António de Ferreira a Luis Vélez de Guevara», en Patrizia Botta (ed.), *Inés de Castro. Studi. Estudos. Estudios*, Ravenna, Longo, pp. 55–174.
- AUBRUN, Charles V. [1965]: «*Régner après la mort* de Vélez de Guevara et *La reine morte* de Montherlant», en Jean Jacquot (ed.), *Le Théâtre tragique*, París, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 2ª ed., pp. 191-197.
- BOLAÑOS, Piedad [2006]: «Estudio introductorio», en C. George Peale y William R. Manson (eds.), *El rey naciendo mujer*, de Luis Vélez de Guevara, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, pp. 13-30.
- CORNIL, Suzanne [1952]: *Inés de Castro, Contribution d'étude du développement littéraire du thème dans les littératures romanes de l'histoire à la légende et de la légende à la littérature*, Bruselas, Palais des Académies.
- GIRARD, René [1997]: *Literatura, mimesis y antropología*, Barcelona, Gedisa.
- [2002a]: *El chivo expiatorio*, Barcelona, Anagrama.
- [2002b]: *Veo a Satán caer como el relámpago*, Barcelona, Anagrama.
- LLANO, Alejandro [2004]: *Deseo, violencia, sacrificio. El secreto del mito según René Girard*, Pamplona, EUNSA.
- LORENZO, Javier [2009]: «Chivo expiatorio, nación y comedia en *Las paces de los reyes y judía de Toledo* de Lope de Vega», *Bulletin of the Comediantes*, tomo 61, nº 1, pp. 25-34.
- MACCURDY, Raymond R. [1971]: *Spanish Drama of the Golden Age: Twelve Plays*, New York, Appleton-Century-Crofts, Educational Division.
- MCKENDRICK, Melveena [2000]: *Playing the King: Lope de Vega and the Limits of Conformity*. London, Tamesis.
- MORENO FERNÁNDEZ, Agustín [2013]: «Descripción y fases del mecanismo del chivo expiatorio en la teoría mimética de René Girard», *Endoxa. Series filosóficas*, nº 32, pp. 191-206.

- PARKER, Alexander A. [1976]: «Aproximación al drama español del Siglo de Oro», en Manuel Durán y Roberto González Echevarría (eds.), *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, vol. I, pp. 329-357.
- PEALE, C. George, y Héctor URZÁIZ TORTAJADA [2003]: «Vélez de Guevara», *Historia del Teatro Español*, I, Madrid, Gredos, pp. 929-959.
- PETRO DEL BARRIO, Antonia [2006]: *La legitimación de la violencia en la comedia española del siglo XVII*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- ROCA BAREA, María Elvira [2019]: *Fracasología. España y sus élites: de los afrancesados a nuestros días*, Madrid, Espasa.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco [1991]: *Fiesta, comedia y tragedia (sobre los orígenes del teatro griego)*, Madrid, Castalia.
- SITO ALBA, Manuel [1977]: «Notas metodológicas sobre la leyenda de Pedro e Inés de Castro», *Arbor*, 383, pp. 185-198.
- SZULIM, Lukasz R. [2009]: «Leyenda e historia en el teatro de Luis Vélez de Guevara», en Karolina Kumor (ed.), *De Cervantes a Calderón: Estudios sobre la literatura y el teatro español del Siglo de Oro. Homenaje al Profesor Kazimierz Sabik*, Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, pp. 181-201.
- VEGA Y CARPIO, Félix Lope de [2018]: *Comedia famosa de Las paces de los reyes y judía de Toledo*, Rosa Durá Celma (ed. digital), Artelope. Consultada el 12.06.2020 en [http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0786\\_LasPacesDeLosReyesYJudiaDeToledo](http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0786_LasPacesDeLosReyesYJudiaDeToledo)
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis: *Reinar después de morir*, edición digital Daniel Fernández Rodríguez, basada en la edición de C. George Peale, a partir del texto incluido en la base de datos Canon 60-TC/12, digitalizado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Saavedra, consultada el 12.06.2020 en [https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0586\\_ReinarDespuesDeMorir.php](https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0586_ReinarDespuesDeMorir.php)
- ZAMBRANO, María [1993]: *El hombre y lo divino*, México, FCE.

# DRAMATURGAS



## TRES FIRMEZAS EN UNA: AMOR, AMISTAD Y PODER EN *LA FIRMEZA EN EL AUSENCIA DE LEONOR DE LA CUEVA*

**María Luisa Lobato**

UNIVERSIDAD DE BURGOS

Orcid: 0000-0002-4951-1309

[http://doi.org/10.18239/cor\\_46.2021.06](http://doi.org/10.18239/cor_46.2021.06)

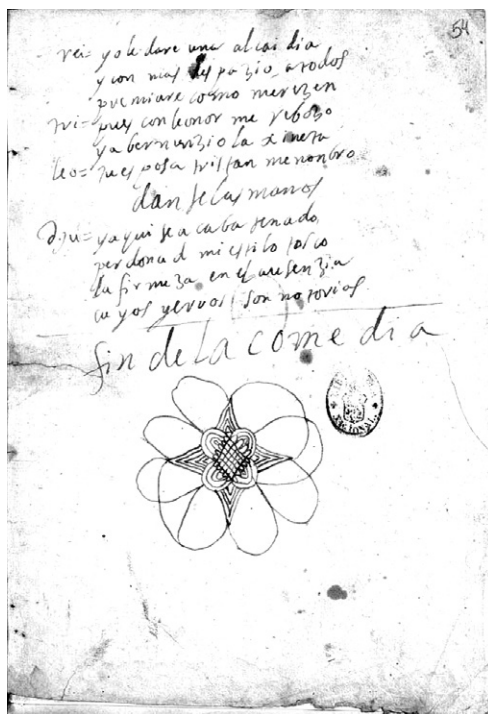
Autora de una sola comedia, hasta donde sabemos, Leonor de la Cueva y Silva<sup>1</sup> tuvo una vida que ocupó casi todo el siglo XVII (1611-1705). Mujer longeva, que ya escribía en 1628 un soneto epitafio a su tío, Francisco de la Cueva (*ca.* 1550-1628), todavía en 1689 compuso varios poemas a la muerte de la reina María Luisa de Orleans, esposa de Carlos II. Una vida, por lo que puede apreciarse, casi coincidente en el tiempo con la de Calderón de la Barca (1600-1681). Sin embargo, su obra se ha solido relacionar con la producción de Lope de Vega<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Leonor de la Rúa Cueva y Silva, según documentos notariales, aunque adoptó el apellido de su tío Francisco de la Cueva, por el que suele conocerse [Voros, 2009: 499].

<sup>2</sup> Ha sido una constante de la crítica. Esta obra, en concreto, guarda algunas concomitancias con la comedia *La firmeza en la desdicha*, de Lope, en cuanto que el rey de Messina, Rogerio, nombra a su vasallo Leonardo general y lo envía a Cerdeña a sofocar una rebelión, para añejarlo de su hermana, Teodora, y poder declararle su amor en ausencia de su hermano. Esta vez será el conde Octavio, enamorado de Teodora y padre de sus dos hijos, el encargado de actuar como intermediario para declarar a Teodora el amor del rey. En la obra de Lope, sin embargo, el rey no acosa a la





©Biblioteca Nacional de España  
BNE MSS/17234, autógrafo, inicio y fin de la comedia

Aun teniendo en cuenta que su vida se desarrolló en Medina del Campo (Valladolid), ciudad que no estaba ya en su mejor momento, sus relaciones familiares hicieron posible que esta escritora participase de redes sociales y poéticas vinculadas a la corte. En efecto, tanto su tío, Francisco de la Cueva, como su hermano, Antonio de la Cueva, se movían en círculos cortesanos.



Juan Van Der Hamen (1596–1631). Francisco de la Cueva. Retrato del dramaturgo, filólogo y jurisconsulto español Francisco de la Cueva (ca. 1550-1628). ca. 1625. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Este último, al servicio del infante don Fernando de Austria, fue capitán y comisario de la Caballería de Flandes, nombramiento para el que la escritora compuso un poema en octavas, pero fue su tío en su condición de hombre culto, jurista y abogado de las Cofradías de Representantes y Autores de Comedias, el que pudo con su biblioteca proporcionar un primer material de lectura a su sobrina Leonor, que quizá se conservó en la casa familiar tras su muerte en 1628. No es baladí que Lope de Vega le citase en once ocasiones entre los años 1620-1632, dedicándole un soneto en su fallecimiento<sup>4</sup>. No extraña, por tanto, que en el estrado de la dama Leonor, hubiese

---

<sup>4</sup> El que comienza: «Paulo, jurisconsulto soberano» (*Laurel de Apolo*, silva III, vv. 383-396 [Vega, 2007]). Para la relación entre Francisco de la Cueva y Lope, puede verse Sánchez Jiménez [2015].

retratos de estos dos hombres y otros de su esposo, Beltrán Blásquez de Frías, lo que aleja definitivamente la idea de que la escritora era una mujer soltera. Si los libros que aparecen en su testamento no son muchos: seis o siete, detalla, entre los que estaba el *Libro de para todos* de Juan Pérez de Montalbán y dos volúmenes de su *Silva de Apolo*, que de momento no ha podido encontrarse. El *Libro de para todos* contiene, entre otras obras, la comedia *La más constante mujer*, que se relaciona estrechamente con *La firmeza* de Leonor de la Cueva [Voros 2009: 502-505]. Pero, sin duda, las posibles lecturas se prolongaban en los libros de su tío, al que debió la admiración suficiente como para querer firmar con su apellido: ‘de la Cueva’, cuando el de su padre era Rúa y el de su madre Silva. Por tanto, su nombre legal era Leonor de la Rúa y Silva, como figura en los documentos notariales.

#### MUJER CULTA Y ESCRITORA EN EL PARNASO DE SU TIEMPO

Mujer, por tanto, lectora y próxima a la cultura, reivindicó su figura en algunas de las ocasiones más notables de su siglo, relacionadas todas ellas con el ámbito cortesano y, en concreto, con mujeres vinculadas al poder político. Tres son los momentos que prueban que su nombre contaba en la sociedad literaria y tenía también una adscripción pública: 1629 en que escribe el soneto «A la primera salida a Atocha de la Reina doña Isabel de Borbón después del nacimiento del Príncipe» [Baltasar Carlos]; 1645 en que dedica un poema «A la muerte de Isabel de Borbón», incluido en la colectánea *Pompa funeral a doña Isabel de Borbón, celebrado en el convento de San Jerónimo de la Villa de Madrid* (Madrid, 1645), que estuvo colgado –como era costumbre– en el crucero junto al de los otros escritores, y 1689 en que su texto poético «A la muerte acelerada de la Reina Nuestra Señora Doña María Luisa de Borbón»<sup>5</sup> se imprimió incorporado al libro *Cisnes del Manzanares*, en el que participaron autores cercanos a los círculos de poder de la monarquía.

<sup>5</sup> «La flor de Francia,/ lis que a nuestra España» apareció en cuatro impresos distintos, sin año, entre otros en Lomas Cantoral, *Cantos fúnebres de los cisnes del Manzanares a la temprana muerte de su mayor reyna doña María Luisa de Borbón...*, s.l., s.a., 98 hs. fol. 98v. Este y los dos anteriores, pueden leerse en Serrano y Sanz [1903: 328-329].



HONRAS DE LA REYNA

SONETO VI.

De doña Leonor de la Cueva y Silva.

**E**ste grandioso Tumulo engrido,  
 Funcbre pompa de Christiano afecto,  
 Al mas hetmofo, i al mayor fugeto,  
 Que injusto triunfo de la Parca ha sido.  
 Este configo mismo competido,  
 De lealtad, i de amor piadoso efecto,  
 Funcleto Ocafo es oy del mas perfecto  
 Sol, que gozar España ha merecido.  
 Con un golpe mortal, en breve instante,  
 Al gran Flixto, fu divina Aurora,  
 La Lis Franceta, la beldad galante,  
 Quito, llevò la muerte robadora.  
 Mas si en eterno Imperio mas brillante,  
 Tantos de gloria grados atefora,  
 Para que España llora  
 A la azuena de Borbon, que muerta yaze,  
 Si al ciclo Fenix inmortal renaze.

SONETO VII.

De Filicoffo Lopez de Zurbarán.

**S**iel seco Lirio es candida Azucena:  
 Si el Relampago Luz para alumbarte:  
 Llorarla es, ofendiendola, culparte:  
 Que desfize su gloria de tu pena.  
 Mira la Flor, i Luz segura, llena  
 De sus mejoras, dexa consularre:  
 Es humanarla en lagrimas bañarte,  
 Quando fu dicha tu dolor condena.  
 Prenda, aunque merecida, era prestada.  
 De tan sagrada luz indigno el suelo.  
 Afí fue a proprio Clima trasplantada.  
 Riendose estara de tu desvelo.  
 Agora si, que vencerà tu espada,  
 Pues floreces, i alumbras en el Cielo.

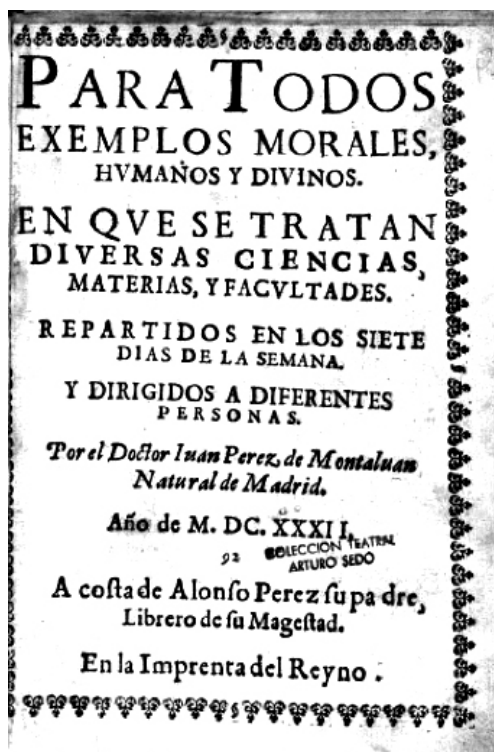
E-

«A la muerte de Isabel de Borbón», incluido en la colectánea *Pompa funeral a doña Isabel de Borbón, celebrado en el convento de San Jerónimo de la Villa de Madrid* (Madrid, 1645). BNE R/3035

Estas publicaciones y otras de las que aquí no es posible hablar, prueban la presencia de Leonor de la Cueva en ámbitos más amplios que los de Medina del Campo, cercanos a la corte, a través de los cuales alcanzó una promoción social y literaria nada fácil para una mujer de su tiempo. Prueba de ello es el hábito de una de las tres órdenes militares que le dio el rey Felipe IV para quien se casase con ella, que su marido no llegó a heredar y ella dejó en su testamento para quien contrajera matrimonio con su sobrina nieta y heredera universal doña Catalina Antolina de la Rúa Cueva y Silva [caja 6788, fol. 12411, cit. por Voros, 2009: 505].

Podríamos hablar también de lugares en los que no estuvo y, ya que se ha citado el *Para todos* (1632) de Juan Pérez de Montalbán (1602-1638), que tenía en su biblioteca particular a su muerte, es posible echar de menos su presencia en las *Lágrimas*

*panegíricas* que se dedicaron a este dramaturgo en 1639 –por cierto, aún sin edición moderna– donde colaboraron más de una decena de escritoras de su tiempo sin que se encuentre ella entre los nombres impresos.



Como se ha podido ver, los tres sonetos citados marcan periodos vitales de su vida literaria: el inicio de la misma (1629), la madurez (1645) y el final de su existencia (1689), en todo caso un largo periplo dedicado a la poesía y al teatro. Sin que sea posible atender hoy a su obra lírica, que se conserva en la BNE, MSS/4127: 188 y ss., sí quisiera fijarme en dos poemas que guardan relación con su única obra dramática. Se trata, en primer lugar, del soneto que tituló «Todo lo pierde quien lo quiere todo» y dice así:

Muestra Galicio que a Leonarda adora,  
y con segura y cierta confianza  
promete que en su fe no habrá mudanza,  
que el ser mutable su firmeza ignora.

Mas de su amor a la segunda aurora  
muda su pensamiento y su esperanza,  
y sin tener del bien desconfianza  
publica que Elia sola le enamora.

Con gran fineza, aunque si bien fingida,  
a Leonarda da el alma por despojos,  
y luego con un falso y nuevo modo  
dice que es Elia el dueño de su vida.  
Pues oiga un desengaño a sus antojos:  
todo lo pierde quien lo quiere todo<sup>6</sup>.

Tenemos en él una primera crítica a la volubilidad del amor masculino sin que sea posible saber cuál es el género del que habla, aunque parecería tratarse de una mujer.

El segundo soneto también se ocupa de la relación amorosa, esta vez en primera persona poética, y expresa la decepción al enterarse de que el amor del caballero es fingido. Retoma el tópico de la ‘mujer ligera’ –engañada por el amor aparente y los regalos–, para pasar en el terceto siguiente a manifestar su cambio de actitud: una vez conocido el amor mentiroso del caballero, ella toma de nuevo las riendas de su vida y termina con su firmeza en el amor e, incluso, con el recuerdo mismo de este.

Puse los ojos, ¡ay! que no debiera  
en quien ya de las flechas de Cupido  
mostraba el tierno corazón herido,  
para que yo sin esperanza muera.

Huir fácil me fue de la primera  
ocasión que a tal daño me ha traído,  
con resistir mirar tan atrevido.  
Mas fui mujer y, al fin, mujer ligera.

Grillos amor me puso a los sentidos  
y la causa crüel de tantos daños  
con su regalo aumentó mis glorias.

Pero sabiendo, ¡ay, Dios! que eran fingidos,  
he sepultado en caros desengaños  
mi firmeza, mi amor y sus memorias.

---

<sup>6</sup> «Quien todo lo quiere todo lo pierde», dice el refrán castellano. Tomo este texto y el que sigue de Serrano y Sanz [1903: 331 y 332, respectivamente].

En ambos casos, la interlocutora anónima expresa su superioridad respecto a la situación que se presenta: con una máxima admonitoria en el primer soneto: «todo lo pierde quien lo quiere todo» (v. 14), con dos versos que expresan un cambio de actitud voluntario y radical en el segundo: «he sepultado en caros desengaños/ mi firmeza, mi amor y sus memorias» (vv. 13-14). En todo caso, quien habla, en el segundo caso de forma explícita como mujer, es un personaje libre, capaz de juzgar sobre actuaciones ajenas y de tomar decisiones resolutivas sobre las mismas.

#### ENTRE HISTORIA Y FICCIÓN, LA COMEDIA PALATINA *LA FIRMEZA EN EL AUSENCIA*

Y yendo ya a la comedia que da título a esta presentación, *La firmeza en el ausencia*, se calcula escrita a mitad del siglo XVII y, por tanto, en un punto de madurez artística de su autora. La obra reúne elementos propios de la escritura de una mujer culta, como se tratará de demostrar y no solo por su estilo literario sino también por la historia sobre la que se teje.

Instalado el espacio dramático de esta comedia cortesana en Nápoles, con personajes nobiliarios —rey, nobles, caballeros y damas— y en un tiempo alejado del contemporáneo a la escritora, unos ciento cincuenta años aproximadamente, toma sus mimbres en un juego entrelazado de historia y ficción, pues si ficticios son sus personajes, la autora nos permite atisbar hechos sucedidos de gran importancia para la relación entre España, Italia y Francia durante la segunda guerra de Nápoles y el inicio de un periodo glorioso de la corona española sobre Nápoles, como diremos a continuación.

En efecto, en diciembre de 1503 las tropas de Gonzalo Fernández de Córdoba (1520-1521/1578), el Gran Capitán, vencieron a las francesas en la batalla entre los ríos Garellano y Gaeta, lo que atrajo a Nápoles a la corona española. La obra, por tanto, recordaría a su público —preferentemente cortesano— uno de los momentos álgidos de la historia militar de España. Si bien no nos han llegado noticias de la representación de esta comedia, es muy probable que la hubiera y, desde luego, esa debió de ser la voluntad de la escritora.



Henri Félix Philippoteaux (1815-1884), *Batalla del río Garellano*. Palacio de Versalles

Se equivoca, por tanto, Stacey L. Parker Aronson cuando indica que «Cueva situates the drama during 1640s-1660s, aunque la afirmación que sigue: «the time of the French invasión of Naples» y «nearly a century before it was actually believed to have been written, some time during the early or middle XVII century» [2007: 143] nos hace pensar que quizá Parker Aronson donde escribió 1640-1660 para el tiempo dramático, se estaba refiriendo al momento en que Leonor de la Cueva redactó la comedia, ya que el tiempo dramático, fue, como se ha dicho y se explicará ahora, un siglo y medio antes, 1503, pues los datos históricos que subyacen en el texto no dejan lugar a dudas.

La acción amorosa que protagoniza la pieza se entreteteje con la guerrera. Ya en la primera jornada, el protagonista don Juan presagia la llegada de malas nuevas del rey en la carta que le trae Leonelo: «y me avisa mi temor/ que esto es venganza de amor» (vv. 158-159). La lectura de la carta permite acercarnos al episodio histórico del Gran Capitán, enviado por el rey Fernando el Católico a Nápoles para luchar con-

tra el enemigo francés, aunque la acción bélica en ningún momento se corresponde con los nombres históricos. Aquí es el príncipe de Rosano el que avisa al rey Filiberto [Fernando el Católico], de que «el rey de Francia [Luis XII], con mano armada, ha entrado por las tierras de Nápoles» y que «a vos os toca la defensa de mis reinos» (v. 161). A don Juan, nuevo Gran Capitán, solo le resta aceptar.

Buena parte de los hechos que soportan la acción dramática en la segunda y tercera jornadas se refieren a este episodio, en el que la autora pudo dejarse guiar por alguna fuente escrita sobre las guerras de Italia, pues no son pocas las precisiones que se dan de los principales espacios en que se desarrolló la contienda<sup>7</sup>, recordada en numerosos escritos entre los que se encuentra el libro de Cantalicio en 1607. Tampoco extraña que conociera lo principal de la acción a través de transmisión oral, pues formaba parte de un momento álgido de la historia de España. Pero algunos de los detalles que se dan en la obra permiten establecer la hipótesis de que seguía fuentes escritas, por ejemplo, los topónimos que salpican la tercera jornada: Venosa (v. 2662), Basilicata (v. 2304) y Barleta (v. 2306), entre otros, todos ellos vinculados a la zona de Puglia y relacionados con la guerra citada. También son históricos algunos nombres de personajes, como el capitán Pocodinare (v. 2263), que tiene el sustrato histórico del capitán Luis Dares Pocodinare, el cual guió las tropas frente a los adversarios: Bartolomé de Alviano y Próspero Colona. Tanto los topónimos como los antropónimos se mencionan en las obras más detalladas sobre esta batalla, como es el libro de Cantalicio ya citado. Por todo ello, es posible establecer la hipótesis de que la autora seguía fuentes escritas, aunque tratándolas con gran libertad.

<sup>7</sup> Son varios los libros que circulaban por Italia y España en los siglos XVI y XVII en que se detallaba lo ocurrido. Entre los principales, y muy cercano en fechas a las de Leonor de la Cueva, estaba la *Neapolisea. Poema heroico y panegírico al Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba*, de Francisco de Trillo y Figueroa, impreso en Granada, por Baltasar de Bolibar y Francisco Sánchez, 1651, aunque solo en el Libro Séptimo se refiere a este episodio. Mucho más detalle había en el Libro Cuarto de *Le historie di Monsiggio Battista Cantalicio [...] delle guerre fatte in Italia da Gonzalvo Ferrando di Ailar di Cordoba, detto il gran Capitano*, publicado en Nápoles, por Gio Giacomo Carlino en 1607. Agradezco estas noticias a Encarnación Sánchez, profesora de l'Università di Napoli L' Orientale.



En la segunda jornada, las referencias al triunfo en el río Garellano sobre las tropas francesas ocupan un lugar central (vv. 1213-1260), marcado por la presencia de redondillas que asaltan el texto entre las tiradas de romance anterior y posterior. Protagonizado el pasaje por don Juan y tres soldados, el lenguaje bélico lo invade todo. La satisfacción por haber vencido a los franceses (vv. 1213-1214) va seguida por la alabanza del soldado 1º a su capitán, don Juan, diciendo de él que es «el mismo Marte» (v. 1218) e «invicto vencedor» (v. 1220). La redondilla del soldado 2º en que sobrepuja a don Juan por encima de algunos de los grandes guerreros: «No te igualan ¡pesia tall/ César, Pompeyo romano,/ Scipión, el bravo africano,/ ni de Cártago, Aníbal» (vv. 1217-1220) merece que su capitán prometa escribir a Su Alteza para que premie la lealtad de estos hombres (vv. 1229-1232). El texto dramático da cuenta de los nuevos planes de don Juan, que dice estar al tanto de que llegan más tropas francesas por mar y que el mismo rey de Francia las lidera, por lo que promueve una

maniobra militar (vv. 1237-1247). Finaliza el pasaje con el soldado 3.º que le desea: «Nápoles su rey te vea» (v. 1257).

La tercera jornada presenta el avance de don Juan victorioso hacia Nápoles, seguido de sus soldados y, por supuesto, del criado Tristán. En la segunda mitad de esa jornada, entra don Juan y en un largo monólogo de doscientos trece versos narra al rey, en presencia de Armesinda y de Leonor, lo ocurrido en el camino a la batalla, el encuentro militar mismo, los ardidés para ganar a las tropas francesas a pesar de la desigualdad del número de guerreros y, en especial, se detiene en la descripción de la batalla junto al río Garellano, la victoria contra los franceses y la llegada del embajador del rey de Francia para pedir la paz.

Sus palabras traen, además de la noticia del triunfo bélico, la petición del rey francés de «que la infanta, mi señora [dice don Juan],/ sea de las lises de oro» (vv. 2358-2359). A cambio «él [el monarca francés] te dará a su hermana,/ madama Blanca, en retorno,/ cuya belleza verás/ en este retrato hermoso» (vv. 2360-2363). Se encamina así el final de la comedia, en el que el rey aceptará las bodas entre don Juan y Armesinda, la suya con doña Blanca y, como suele ocurrir en la comedia española, también los criados Tristán y Leonor anuncian su enlace.

Sin duda, Leonor de la Cueva conocía este pasaje de la guerra entre España y Francia por la conquista de Nápoles y tras los personajes de su obra estaban de alguna manera presentes los protagonistas de aquel momento: el rey español, Filiberto, que solo como *speculum principis* a la inversa —veremos el porqué más tarde— puede recordar al monarca Fernando el Católico en el periodo en que se enmarca la obra; el protagonista, don Juan, capitán valiente, por Gonzalo Fernández de Córdoba, Gran Capitán, vencedor de la famosa batalla del río Garellano —también nombrado en la comedia— y no son pocas las referencias al rey francés, el enemigo a batir, al que se hace referencia en el v. 1383, aunque sin darle su verdadero nombre, Luis XII.

El sustrato de uno de los episodios históricos más importantes para la España de principios del siglo XVI no es, sin embargo, algo intercalado en la comedia y que pueda desgajarse de ella. Este otro procedimiento se ve, por ejemplo, en comedias de ese periodo como la titulada *De fuera vendrá* de Agustín Moreto, en la que se recoge un episodio de la guerra contra los franceses en Girona durante la década de 1640. Como su editora ya demostró [Gavela García, 2010: 7], se trataba en aquel caso de realizar a través de la comedia un homenaje a Francisco Fernández de la Cueva (ca. 1619-1676), duque de Alburquerque, recién llegado a México en 1653 como virrey y amigo personal de Moreto, además de mecenas, por lo que recordar esas batallas en

las que habían intervenido familiares y conocidos de Fernández de la Cueva era un modo de honrarle<sup>8</sup>.

Teniendo en cuenta que no pocas comedias áureas tuvieron el fin de alabar a una genealogía, ¿sería posible pensar que en el sustrato de *La firmeza en el ausencia* latía un homenaje a la familia del Gran Capitán y por ende, también a los antepasados comunes entre este y la dramaturga, vinculados al ducado de Alburquerque? Siendo ella sobrina de Francisco de la Cueva, escritor, pero también jurista y político arraigado en la corte, no debería extrañar, si bien no es posible probarlo en este momento. En todo caso, la manera en que se dispone de la historia es muy diferente en las dos comedias nombradas. Si en *De fuera vendrá* los hechos siguen fielmente la descripción de una crónica<sup>9</sup>, en *La fortuna en el ausencia* son la trama sobre la que su escritora establece una acción cortesana, más vinculada con los afectos que con hechos bélicos externos.

La obra debió representarse en su tiempo, quizá en un contexto palatino, pero no se han encontrado de momento referencias. La tradujo al inglés Sharon D. Voros y se puso en escena con el título *Tried and True* el 23 de noviembre de 2013 en el Teatro Stage II de Oklahoma City University, dirigida por David Pasto.



<sup>8</sup> Por cierto, que Fernández de la Cueva era duque de Alburquerque y un miembro de esa familia nobiliaria había reemplazado al Gran Capitán en el gobierno de Italia un siglo antes, en 1563. Tampoco conviene olvidar que Francisco de la Cueva, tío de Leonor, descendía también de la estirpe de los Alburquerque, todo un cúmulo de casualidades en las que ahora no es posible entrar.

<sup>9</sup> *Verdadera relación muy copiosa del socorro que el serenísimo señor Don Juan de Austria Príncipe de la Mar, dio a la Ciudad de Girona, el miércoles 24 de septiembre deste año de 1653*, Sevilla, por Juan Gómez de Blas, año de 165 ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, VE/1384/27.

### LA GUERRA DE ARMAS COMO ESPACIO SIMBÓLICO

Sin embargo, no es el objetivo de esta comedia literaturizar una batalla, ni siquiera la inolvidable del río Garellano. En este sentido contradice lo que Sullivan definió como la doble estructura de la comedia áurea:

The main actions of Golden Age Spanish dramas concern law, expressed as issues of power politics, and the secondary actions concern desire, expressed as issues of love and passion. [Sullivan, cit. por Scott Soufas, 2000: 146]

La guerra de armas que hasta aquí se ha recordado se convierte en espacio simbólico de las duras batallas que se librarán en esta comedia en torno a una de las emociones más presentes en la cosmovisión áurea, como es la 'firmeza', por la que se entiende en su tiempo: «Estabilidad, constancia, seguridad y fortaleza» (*Autoridades*, 1732). En concreto, en la obra que nos ocupa, la firmeza se refiere de forma prioritaria a la 'constancia en el sentimiento amoroso' pero no solo en esa emoción, ya que también abarcará la firmeza en la amistad y la estabilidad en el vasallaje. Un eje axial, por tanto, de tres manifestaciones de una misma emoción, si así la podemos llamar *avant la lettre*. Y, sin que queramos forzar el texto con interpretaciones establecidas en épocas posteriores, no podemos dejar de situar esta obra en el contexto del análisis de los sentimientos humanos y, por tanto, en la línea de los estudios sobre las emociones tan vigentes desde mitad del siglo XX. Mucho camino se ha recorrido desde los pasos iniciales de Lucien Febvre en su artículo «La sensibilité et l'histoire» publicado en *Annales*, en el que proponía que las emociones se situaran en el centro de la investigación histórica [Febvre, 1941]. La nuestra, en historia literaria, no puede dejar de recoger aquel envite que muchos otros han tenido en cuenta desde entonces, aunque aplicada a un contexto de ficción teatral que tiene sus propias peculiaridades. Porque vamos a hablar de 'firmeza', sí, pero a una distancia de casi cuatrocientos años, ¿tiene el mismo sentido el término entonces que hoy?

Volvamos al lenguaje de la guerra. Batalla es la que libra don Juan frente al rey Filiberto por su amada Armelinda, como demuestra el lenguaje que emplea cuando los soldados abandonan la escena y despliega su largo discurso de cuarenta y cuatro versos dirigido a una «ausente celestial» (v. 1263). En él va asociando términos de la vida militar con los de su lucha por conseguir a la dama: en esta guerra, sus recelos son vigilantes soldados que le tienen cercado (vv. 1270-1274), las penas y pensamientos son el bagaje, y sus suspiros y tormentos son balas de arcabuces que disparan fogosos

tiros al viento (vv. 1275-1279). Pero, aun en medio de la difícil situación, don Juan confía en la victoria de la firmeza honrosa, que es «valiente capitán» de esa batalla (vv. 1295-1299), aunque sea consciente de que un poder superior le avasalla y gobierna. La referencia al rey en un pasaje de gran barroquismo presenta a su verdadero enemigo: «Entre oscuros negros velos/ contra mí el poder, sin ley,/ viene escalando los cielos,/ ¿pues de qué sirve, si es rey,/ referirte mis desvelos?» (vv. 1300-1304).

Y es que, en efecto, tenemos en esta comedia un rey lujurioso, que se diría descendiente del bíblico David, el cual no duda en enviar a uno de sus mejores hombres, el capitán don Juan, al frente de batalla, como un nuevo Urías, para alejarlo de Betsabé/ Armesinda<sup>10</sup>. El propósito es claro: el monarca, enamorado de la dama del guerrero, intentará seducirla en su ausencia<sup>11</sup>. Tiene para lograrlo un intermediario de amores, el caballero don Carlos, pero de lo que no es tan consciente es de que, aun contando con el vasallaje que le debe, don Carlos es amigo personal de don Juan y le guarda fidelidad. Tenemos, pues, tres ‘firmezas’ en lid: la de los enamorados: don Juan respecto a Armesinda, que es correspondida por ella; la de la amistad entre don Juan y don Carlos, y la del rey en su lujuria, que trata de vencer la voluntad de la dama. Pero el nudo gordiano de las tres firmezas es, sin duda, la actitud de Armesinda que tiene la clave para mantenerse fiel a su amado don Juan, conseguir que el pacto de guardarla que don Carlos hace con don Juan se pueda llevar a efecto, a pesar de las dificultades, y, lo más difícil, lograr mantener la sensualidad del rey a raya hasta el regreso de su amado<sup>12</sup>.

La firmeza, que podemos entender también como ‘fidelidad mantenida a un compromiso’, se inclina en el título de la comedia al ámbito de «la ausencia», lo que dirige nuestra mirada a la protagonista. Va a ser la ausencia del amado, enviado a la guerra por el rey para alejarlo de Armesinda, la prueba principal por la que ha de transitar su protagonista y en torno a la cual se articulan las acciones. Y estas se conciben en el paratexto de la batalla a la que se ha hecho ya referencia en el apartado anterior. Lo que antes era guerra de armas es ahora guerra de voluntades.

La 1ª jornada de la comedia presenta ya lo esencial de la acción y servirá de motor a lo que sigue. Lo expone por primera vez don Juan a su amigo don Carlos cuando le confiesa el amor que atrapa su alma como si fuera una mariposa «deslumbrada al

---

<sup>10</sup> Puede verse la historia completa en el *Segundo Libro de Samuel*, 11.

<sup>11</sup> No me parece que la riqueza del rey sea un motivo de seducción tan importante como apunta Scott Soufas [2000].

<sup>12</sup> Sobre el rey que abusa de su poder y pierde así autoridad, puede verse el cap. 2 de Scott Soufas [1997].

candor/ de los ojos de Armesinda» (vv. 248-249), un imán atraído por el hierro (v. 257) o la rosa por el sol (v. 258). Don Juan confiesa saber el peligro que acecha a su amada: «el rey quiere a Armesinda/ y pretende su favor» (vv. 267-268), que es la razón de que le envíe a «la guerra del de Francia» como general (vv. 279-281). Pero el dolor de don Juan no es solo por la actitud del rey ni por su ausencia impuesta, sino, sobre todo, porque duda de la firmeza de su enamorada: «viendo que me voy/ Armesinda, y que la quiere/ un rey de tanto valor,/ se rendirá a sus halagos (vv. 286-289) y la razón que da es un imperativo con visos de categórico, que no deja en muy buen lugar la figura femenina: «pues nunca menos se vio/ en una mujer ausente/ que apetecer lo mejor» (vv. 290-292) y que reiterará al final del pasaje: «no os espantéis de que tema,/ que es mujer y amante soy» (vv. 331-332). Tenemos, pues, los peligros de la ausencia desde el punto de vista del enamorado.

La dificultad del momento lleva a don Juan a buscar la firmeza en la amistad de su amigo Carlos, al que encomienda: «yo os dejo por otro yo/ para que, Argos vigilante,/ con más ojos que el pavón/ guardéis la prenda que adoro/ de este tirano rigor» (vv. 302-306). Carlos, en efecto, en uno de los momentos de la obra más barrocos y con mayor número de referencias culturales, acepta el envite:

Antes faltará a los cielos  
de Admeto el rubio pastor,  
al mundo azul las estrellas  
y de Cintia el resplandor,  
al prado su primavera  
al árbol la fruta y flor,  
al mar los peces y al día  
bella esposa de Titón,  
que yo falte en tu servicio,  
y no es exageración,  
pues diera por ti mi vida,  
cuanto valgo y cuanto soy. (vv. 339-350)

Armesinda tiene noticia de que ausentan a su amado a través de su carta y también de la razón de su marcha: «¡El rey me ausente a don Juan!» (v. 434), y reaccionará con la primera declaración de su firmeza en el amor ante la actitud del rey: «Pero pierda la esperanza,/ porque antes verá acabado/ todo ese cielo estrellado/ que en mi amor haya mudanza» (vv. 437-440). La protagonista sabe que la respuesta que dé a la situación tendrá valor de ejemplar y asume esa responsabilidad: «he de amar hasta

morir,/ por que se pueda decir/ que hay firme alguna mujer» (vv. 450-452). La misma actitud manifiesta versos más tarde al encontrarse con don Juan: «Del rey la fuerza amorosa/ no te dé, don Juan, disgusto,/ que en el resistir su gusto/ verás mi firmeza honrosa» (vv. 569-572). Y, por mantenerla, está dispuesta a morir: «La muerte, don Juan, me rinda,/ antes que falte a mi fe» (vv. 599-600).

Pero el momento cumbre en la declaración de la firmeza en el amor, serán los sonetos que intercambian estos dos personajes en el centro de la jornada, propios de una escritora como Leonor de la Cueva, autora de una importante producción lírica. Los sonetos son una declaración de fidelidad por parte de cada uno de los enamorados con una estructura paralela de juramento «Si yo ingrata, olvidare tus amores/ ni burlare, mudable, tu esperanza» (vv. 605-606) comienza Armesinda,/ «Pues si dejarte un punto de quererte/ ni olvidare jamás tu rostro hermoso» (vv. 619-620) inicia el suyo don Juan, para ir seguidos cada uno de ellos de once versos llenos de terribles consecuencias en caso de que se cumpliera el desamor, hasta finalizar el último de cada soneto con la promesa de fidelidad: «si yo, don Juan, dejare de adorarte» (v. 618) / «si dejare, Armesinda, de adorarte» (v. 632). En el marco de una comedia palatina, como estamos, seguidora en muchos de sus parámetros de la práctica teatral de Lope de Vega, no extraña que, tras el diálogo en que prueba la firmeza de su amor, y los sonetos encontrados de la dama y el galán, a los que se acaba de hacer referencia, a su salida de escena, se produzca el encuentro de la pareja de criados: Tristán y Leonor. En una acción paralela, también Tristán expone el temor a ser olvidado y su compañera afirma su correspondencia amorosa. De nuevo dos sonetos exponen su situación interior y continúan el esquema prefijado en los de sus amos. A un inicio de dos versos en que Leonor afirma: «Si yo olvidare, cielo, eternamente/ el amor y las gracias de Tristán» (vv. 653-654)/ se corresponde el inicio del gracioso: «Pues si yo te olvidare, mi Leonor,/ ni borraré del alma tu retrato» (vv. 667-668), para continuar con versos adecuados al estilo bajo de los criados y terminar con endecasílabos paralelos: «si yo dejare, mi Tristán, de amarte,/ porque eres el candil de aquestos ojos» (vv. 665-666) / «si yo, Leonor, dejare de quererte,/ porque eres las niñitas de estos ojos» (vv. 680-681). No son, desde luego, habituales cuatro sonetos en una jornada de comedia. Su empleo manifiesta la pericia lírica de Leonor de la Cueva y también la conceptual en este juego de dos a dos perfectamente trazado, en el que se muestra también cercana a la perfecta arquitectura de escenas similares en el teatro de Calderón de la Barca.



ausentado,/ con que quedaré vengado/ sea o no sea razón» (vv. 505-508). Y da como razón que amor es rey y solo ha de guardar la ley del gusto (vv. 509-513). De nada sirve que su hermana, la infanta Celidaura, le amoneste que «quien tiene discreción,/ sujétese a la razón» (vv. 514-515).

Aunque no será objeto de este estudio, sí podría situarse al monarca y su violencia amorosa dentro del campo del ‘Derecho y emociones’, que tan buenos resultados está dando dentro del análisis de las emociones<sup>13</sup>. En concreto, en este caso interesaría la manera en que el comportamiento de quien tiene poder político puede sojuzgar las prácticas sociales e individuales. Para los historiadores de las emociones, la ley, en el sentido de la teoría jurídica, codificaciones y práctica, ofrece una perspectiva muy prometedora sobre cómo las emociones han sido conceptualizadas históricamente y de qué manera estos conceptos han dado lugar a relaciones interpersonales. Desde luego, pienso con Plamper que no existe una universalidad de las emociones y que el tiempo y el espacio mediatizan la manera en que se desarrollan y las percibimos [Plamper, 2014: 20]. El derecho penal es especialmente importante para este fin cuando se ocupa de temas como los crímenes pasionales y los crímenes de honor (incluidos insultos y ofensas) [Frevert, 2014: 52]. Ambos han sido percibidos y tratados como actos criminales y así se presentan también en esta comedia, aunque el desenlace de la obra logre ‘distraer’ al monarca del castigo que habría merecido de no cejar en su empeño de poseer físicamente a Armesinda. Resultaría interesante observar la relación entre estos dos personajes a la luz de las emociones que señala Frevert: las justas / injustas y aceptables / despreciables. Estos discursos no fueron solo teóricos, si bien todavía en el siglo XVII estaban lejos las consecuencias prácticas de la administración de justicia cuando se refería a la máxima autoridad del reino. El análisis de un hecho como este, el intento de violación de una subordinada, merecería un enfoque desde una perspectiva diacrónica y comparativa de legislatura y jurisprudencia, como bien apunta Frevert [2014: 52].

Las tres firmezas continúan en el desarrollo de la 2ª jornada. La insistencia del rey en violentar a Armesinda —no me atrevo a decir ‘amar’—, expresada a través de una carta llevada por don Carlos, tiene como respuesta la indiferencia de ella: «Dila, señor, el papel,/ contela tu grande amor,/ y con no visto rigor,/ manifestado en sus ojos, respondió [...] que no esperes su favor» (vv. 829-834). Pero nada parece derrotar la esperanza del monarca, aunque dice saber «que no es justa cosa,/ ni para mi estado honrosa», casarme yo con quien sé/ que tiene en otro su fe/ y que es conmigo

---

<sup>13</sup> Puede verse en la atención que se le dedica, por ejemplo, en el Instituto Max Planck para el Desarrollo Humano de Berlín. Véase al respecto, Frevert [2014].

engañosa» (vv. 880-884). La solución que idea el rey es una serie de añagazas para que la dama olvide a su caballero: la primera será fingir que don Juan se ha casado con la bella y rica madama Clavela (v. 911) pero, si aun así Armesinda no se doblegase a quererle, la siguiente mentira sería darle la fatal noticia de que su amado ha muerto en batalla (v. 902). Será don Carlos el encargado de llevar las malas nuevas. Sin embargo, el monarca, que había dudado de la fidelidad femenina al inicio de la jornada: «Mas no pierdo la esperanza,/ que de mujer la mudanza/ nunca desechada ha sido» (vv. 836-838), verá que el tópico no se cumple.

Continúa en esta 2ª jornada la demostración de la firmeza en la amistad por parte de don Carlos hacia don Juan y ocupa más versos que nunca. Forzado por el rey que maquina el plan para vencer la resistencia de la dama, encarga a don Juan ejecutarlo, por lo que le pone en un serio aprieto. Son varios los momentos en que aflora el dolor en su boca, siempre en apartes que se mezclan con los planes terribles que expone el rey: «¡Ay, pobre don Juan, ausente!» (v. 915). Y siente la doble obligación de amistad y vasallaje: «¡Sabe Dios lo que yo siento/ hacer de darla esta pena!/ Mas ¿qué he de hacer? La amistad/ y la obediencia me fuerzan» (vv. 1016-1019). Podríamos, por tanto, hablar también de una firmeza en el vasallaje, que lleva a don Carlos a tener que seguir la voluntad del rey y ser el encargado de transmitir a Armesinda las maquinaciones que el monarca ha inventado para doblegar su voluntad. Su situación interior lucha al tener que responder ante esos ‘dos señores’: el vasallaje y la amistad, y a llevar malamente la situación.

Pero, sin duda, es Armesinda la que tiene una ocasión excepcional para manifestar su firmeza en el amor, por encima de cualquier circunstancia. En primer lugar, porque espera desde hace seis meses alguna carta de don Juan sin que le llegue y necesitaría ese consuelo por la situación en que se encuentra, especialmente delicada: «haciendo yo resistencia/ a los intentos del rey,/ despreciando su grandeza,/ no mujer, sino diamante,/ firme roca, no veleta,/ y siendo a tan grandes olas/ inmóvil risco en firmeza» (vv. 990-996), pero no encuentra sino olvido. Tras oír el discurso de Carlos en que le da cuenta de la mentira urdida por el rey: la boda de don Juan. Las palabras de Armesinda la muestran hundida por completo y a punto de abandonar su fidelidad al amado ausente. En una larga alegoría con el efecto del fuego en las minas, la dama baja a su realidad y expresa su situación moral:

Así yo del mismo modo,  
 contra cuya fortaleza  
 ni los combates del tiempo,

ni los rigores de ausencia,  
ni el amor del rey bastaron  
a hacer en mi pecho niebla,  
un desprecio y un olvido  
fueron la mina soberbia  
que aquel hermoso edificio  
de mi amor deshecho en piezas  
arruinar, Carlos, pudieron  
y echar de mi pecho fuera. (vv. 1089-1100)

A pesar de lo sucedido, la dama se muestra firme en no ceder ante el rey. Una vez sola en escena, entona un soliloquio en el que lleva el tópico de la mudanza atribuido a la mujer hacia el varón: «Válgame Dios lo que yerra/ la que fía de quien tiene/ tan varia naturaleza/ como en el hombre se ve» (vv. 1162-1165). E insiste: «Mal ha dicho quien ha dicho/ que la mudanza se engendra/ solamente en las mujeres/ por su femenil flaqueza» (vv. 1169-1172). La dramaturga manifiesta en este momento su bagaje cultural citando a otras grandes resistentes del mundo clásico: «Artemisa y Julia,/ Annia romana y Pantea/ Lecostene, Porcia y Aria,/ Isicratea y Valeria» (vv. 1177-1180) y aun las sobrepuja: «y bien puedo yo contarme/ por más constante que estas,/ pues amo, mas sin tener/ las obligaciones que ellas» (vv. 1181-1184). Con todo, no piensa admitir a Filiberto y se plantea dos posibles soluciones: la primera, que desechará rápidamente, será entrar en religión (v. 1205). La protagonista parece inclinarse por provocar un desenlace fatal: «Ninguna cosa me cuadra/ ni me deja satisfecha,/ si no es morir, que el morir/ todas las cosas remedia» (vv. 1209-2212). Y no será la última vez que se presente el suicidio como una solución posible para poner fin al sufrimiento, aunque, tras meditarlo más, determine que es «bárbara locura»:

¿Qué haré? que estoy dudosa,  
sin que pueda cuadrarme alguna cosa  
que traiga mi remedio;  
pues poner tierra en medio  
no es a mi estado honesto conveniente,  
ni tampoco que intente,  
que es bárbara locura,  
el darme con mis manos muerte dura. (vv. 1601-1608)

Otra consideración de la protagonista interesa en esta 2ª jornada y es el desarrollo conceptual que realiza la autora, por boca de la protagonista, a propósito de la virginidad. Afirma Armensinda: «Si el honor me debiera [don Juan],/ yo la homicida de mí misma fuera» (vv. 1567-1568), para declarar a continuación que no es el caso, pues ha preservado su honra los seis años en que ha durado su relación. A partir de este hecho concreto, interesa la afirmación general que hace: «que es muy necia la que antes de himeneo/ cumple al hombre su antojo o su deseo» (vv. 1775-1776). Las razones que esgrime para esta afirmación son que el propio marido podría dudar de ella tras la boda: «porque después, en ocasión de esposo,/ de su lealtad viene a vivir dudoso,/ presumiendo muy loco y arrogante/ que los que a él se le hicieron siendo amante/ gozará otro en dulcísimos despojos» (vv. 1577-1581). Pocas veces se encuentra en la comedia una expresión tan explícita del motivo por el que las mujeres guardan su virginidad antes del matrimonio. Ni siquiera son las razones morales vinculadas a la práctica religiosa las que esgrime Leonor de la Cueva a través de su protagonista, sino el propio honor femenino. Resulta, en ese sentido, una interesante reivindicación. Sin duda, en la «comunidad emocional», tal como la define Barbara Rosenwein (2006), y centrándonos en el Barroco, la pérdida de la virginidad en la mujer le afectaba en primer lugar a ella, pero también a todo su ámbito social.

Y, en medio de esta guerra de sentimientos, vuelve a mitad de la jornada la referencia a la guerra contra los franceses. Además de ensalzar a don Juan a través del sobrepujamiento que hacen sus soldados «No te igualan ¡pesia tal!» (v. 1220) respecto a César, Pompeyo romano, Escipión, el bravo africano y Aníbal de Cartago (vv. 1222-1224), su valor le hace ser «el mismo Marte» (v. 1218). También en este pasaje hay resonancias históricas, como son el premio que el capitán va a pedir al rey Fernando para sus soldados (vv. 1229-1232) y la noticia que le ha llegado a través de un espía de que el propio rey francés avanza por mar hacia Sicilia y que se debe impedir su arribo (vv. 1245-1248). Pero se trata de un breve fragmento de menos de cincuenta versos que sitúa de nuevo la acción en unas coordenadas históricas, da verosimilitud al conjunto y permite exaltar el valor militar del protagonista.

La 2ª jornada marca el momento más bajo de la heroína, que Leonor de la Cueva sintetiza en pocos versos en los que da cuenta de la situación en que se encuentra: «Don Juan, traidor, casado;/ el rey de mis desdenes enojado;/ la infanta desabrída;/ y yo de todos tres aborrecida» (vv. 1501-1594). Nada puede ir a peor y la 3ª jornada tendrá, necesariamente, que marcar un cambio.

El último acto presenta la demostración de emociones por parte de los cuatro principales protagonistas de la obra: Armesinda, desde luego, pero también el rey

seductor, su enamorado don Juan y Carlos, el amigo fiel. Este acto incorpora mayor número de escenas vinculadas a la guerra en Italia, pues contiene la marcha de don Juan y sus soldados hacia Nápoles de regreso de la batalla (vv. 1613-1676), el aviso de la vuelta de don Juan (vv. 1677-1683), su llegada misma (vv. 2133-2153), la narración detallada que hace de la batalla del río Garellano y la huida de los franceses (vv. 2154-2373), para terminar con el premio que recibe por su hazaña guerrera, que es la mano de su amada Armesinda (vv. 2374-2383). Por tanto, la autora presenta el final feliz de la comedia como premio a la victoria militar de don Juan y a la firmeza mantenida en el amor por los protagonistas. Además, soluciona la lujuria del rey con lo que podríamos ver como un caso de *deus ex machina*, en cuanto que el rey francés premia al monarca español con la mano de su hermana, la bella madama Blanca, y Filiberto lo acepta sin transición desde su capricho por Armesinda, quizá un amor nacido de los celos de su rival amoroso.

Pero antes de llegar a esta solución conveniente, observemos cómo se manifiestan las tres firmezas en esta última jornada. Si la firmeza en la amistad de don Juan por don Carlos protagonizaba la segunda jornada, aquí lo va a hacer la constancia en el amor de Armesinda. A pesar del año y medio transcurrido desde que se fue su amado a la guerra, no ha recibido cartas suyas —el rey se las ha requisado a don Juan— y se queja ante Leonor del olvido al que la ha sometido su amado y del matrimonio que cree que ha contraído con Clavela. El largo parlamento de más de sesenta versos que pronuncia hace posible que se eleve el caso particular a general, y presente al público una serie de consideraciones de gran calado sobre la psicología masculina y la ruptura de los tópicos en torno a la mujer. En concreto, se lamenta de que no hay pruebas de que don Juan haya mantenido su correspondencia amorosa «cuando yo, siendo mujer/ desmintiendo mi flaqueza,/ resisto a tanta grandeza/ y burlo tanto poder» (vv. 1752-1755), de lo que desprende que «No hay en los hombres verdad./ Miente, Leonor, quien dijere/ que a la mujer se prefiere/ en firmeza y en lealtad» (vv. 1760-1763). Sigue una secuencia narrativa en la que Armesinda detalla el proceso de seducción que aplican los hombres a las mujeres: «Pretende el galán la dama/ que le ha parecido bien,/ y conquista su desdén/ bien a costa de su fama» (vv. 1764-1767), para de nuevo incidir en los desastres que trae la pérdida de la honra si ella cede a su pasión violenta: «Ella, incauta y obligada/ del amante cauteloso,/ le hace dueño venturoso/ de la prenda más preciada» (vv. 1776-1779). Lo que sucede luego es que el varón que ha deshonrado a la mujer se disculpará de guardarla fidelidad con la excusa de que, si la dama cedió con él, puede haberlo hecho antes y lo hará después:

dice que quien se rindió  
 tan presto a su amor primero,  
 que aquél no será el postrero,  
 pues a muchos puerta abrió.  
 Y fundando sobre nada  
 su maldad e injusta queja,  
 se va a otra parte, y la deja  
 para siempre deshonrada.  
 Como te pinto es el hombre. (vv. 1788-1796)

Incluso hablando entre sueños, Armesinda va a manifestarse fiel a su amor por don Juan y despreciativa hacia el rey que la corteja (vv. 1856-1890). Cuando despierta, recuerda el sueño y su actitud: «Con mi ingrato me soñaba/ como si fuera verdad,/ y de mi mucha lealtad/ satisfacciones le daba» (vv. 1924-1927), que tiene ecos del calderoniano «no se pierde/ obrar bien, aun entre sueños» (vv. 2400-2401), con el que Segismundo reflexiona ante Clotaldo en *La vida es sueño*. Intercala en la declaración de sus sueños la conversación que tuvo con don Juan y las dudas que este expuso sobre la naturaleza de la mujer: «Prosiguió: siendo mujer,/ es cierto te rendirás/ y mi amor olvidarás» (vv. 1949-1942), a lo que ella replica: «de mi fe no he de mudarme» (v. 1946). Don Carlos interrumpe la escena con importantes noticias, para tratar –de parte del rey– de hacer tambalear la firmeza de Armesinda. Y son, ni más ni menos, que la muerte en batalla de don Juan (vv. 1997-1999). La noticia hace que Armesinda, rota de dolor, recorra el itinerario de su vida: su llegada a palacio como dama de Leonor, su amor correspondido por don Juan de Gayazo durante seis años, la marcha de su amado a la guerra por imperativo del rey, su boda allí con otra dama, el olvido de don Juan de su primer amor y la constancia que ella mantuvo a pesar de las circunstancias, incapaz de aceptar las pretensiones del rey:

mas como el gusto faltaba,  
 ni promesas de ser reina,  
 ni ruegos de Celidaura,  
 ni razones de don Carlos,  
 ni ofensas tan declaradas,  
 ni el hallarme aborrecida  
 y tan sola y desdichada,  
 bastó a mi constante pecho  
 para que hiciese mudanza. (vv. 2061-2069)

Finalmente, el hecho de ser conocedora de la muerte de su amado la hace afirmar su decisión de «acabar en un convento/ las penas que aquí me acaban» (vv. 2086-2087), para lo que pide permiso al rey presionándole en dos versos: «¡O has de hacer lo que te pido,/ o matarme con tu espada!» (vv. 2108-2109). El comentario de los que escuchan estas palabras es alabar su actitud:

REY	(Ap.) ¡Hay semejante mujer! Callen griegas y romanas.
INFANTA	(Ap.) Por demás es porfiar.
CARLOS	(Ap.) ¡Qué firmeza tan extraña! ¡Dichoso don Juan mil veces!
LEONELO	Todos, admirados, callan. (vv. 2110-2115)

Pero el rey trata de forzarla y ella reacciona: «Dareme mil puñaladas/ antes que este intento mude» (vv. 2131-2132). La tensa escena se interrumpe por la llegada de don Juan, Tristán y los guerreros. Estoy de acuerdo con Scott Soufas cuando apunta

Armesinda's uniquenesses as a dramatic component in this play is emphasized not only through the frequent references to her as an atypical woman, impervious to the temptations of material wealth and resistant to impulse for revenge, but also in the sense that she occupies an exceptional spatial dimension within the dramatized physical architecture of Filiberto's palace and the portrayed social space of a woman alone. [Scott Soufas, 2000: 151]

La solución para los enamorados llegará ya al final de la 3ª jornada y no como esperaríamos en una obra en la que su protagonista ha mantenido el pulso por su virginidad tanto en los seis años de amor con su prometido como en el año y medio en que le enviaron a la guerra y el rey trató de seducirla. Porque, frente a un posible desenlace en la modernidad, las fuertes palabras que Armesinda dirige al rey durante la obra no son las que van a hacer que este ceje en su empeño. No participamos en nuestra época del mismo 'régimen emocional', en palabras de William Reddy, porque es muy distinto «el conjunto de emociones normativas y de rituales oficiales, prácticas y 'emotives' que expresan y se nos inculcan; un fundamento necesario de cualquier régimen político estable» [Reddy, 2001: 129]. Por 'emotive', Reddy entiende el privilegio de la palabra frente a otras manifestaciones como el llanto o la sonrisa. El fuerte sufrimiento emocional que experimenta Armesinda por el conflicto objetivo de su amor a don Juan y la necesidad vital de no ofrecer oposición al acoso del rey, le dejaba

muy poco espacio para la libertad emocional, como no fuera el de la palabra y esa aún, con mucho riesgo. De forma extraordinaria, Leonor de la Cueva presenta a su protagonista como dueña de su lenguaje en un mundo de hombres y, en el caso del rey, de hombres con una superioridad moral y social apabullante. Podríamos preguntarnos si esa libertad de palabra responde a un hecho presente en la sociedad del siglo XVII y hemos de responder que, como tantas situaciones que presenta el teatro, no existe esa correlación entre el binomio vida/teatro. Pero, al menos, la obra dramática instaura un espacio de libertad oral, que adelanta en siglos lo que serán reivindicaciones que lleguen al fin que se pretende.

Si las declaraciones de Armesinda no hacen cambiar de opinión al rey, que sigue acosándola, como se ha visto, tampoco lo logrará su declaración de huir a un convento ni siquiera la decisión que manifiesta de suicidarse. El lujurioso rey solo soltará a su presa cuando don Juan llegue como *deus ex machina* con una oferta más conveniente desde el punto de vista político: el ofrecimiento por parte del rey de Francia de su propia hermana, madama Blanca, para que case con el rey de España y lleguen las paces (vv. 2358-2361), lo cual, desde luego, no responde a ningún hecho histórico. Se desvía aquí notoriamente Leonor de la Cueva de la trabazón histórica que era el sustrato de su comedia y, como buenos oidores, deberíamos preguntarnos el porqué. Quizá sea cierto, como señaló Parker Aronson, que

Women –Armesinda an the Princesses Celidaura and Blanca– continue to be sexual pawns which men may barter to their advantage, thereby suggesting that women's influence and persuasion is illusory and Cueva's drama is perhaps more real than we would like to imagine. [Parker Aronson, 2007: 151]

Pero la lucha de Armesinda por conservar su honestidad, no merecía que quedara como una dama 'suelta' –sin esposo–, por lo que don Juan, que llega victorioso y triunfante ante el rey Filiberto, pide la mano de Armesinda para sí mismo (vv. 2381-2383), lo cual acepta sin dudar el monarca (vv. 2392-2393). La declaración del rey –aunque en aparte– parecería dejarle en el mejor lugar posible, tras sus fatales actuaciones anteriores, y devuelve esta comedia a las que podrían incluirse en el tipo *speculum principis*. El monarca declara:

(Ap.) Hoy aumento mis victorias  
con ganar la de mí propio,  
que esto es ser rey y cumplir  
con el título que gozo,

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)

Lo que Leonor de la Cueva no le hace decir en ningún momento es la verdadera razón de su aparentemente caprichoso cambio, pues no es aumentar sus victorias venciendo a sí mismo –aunque lo asevera– ni cumplir con lo que se esperaría de su figura real –que también lo enuncia como motivo del cambio– ni matar su fuego amoroso para premiar a un vasallo que lo merece –tercera razón que esgrime–, ni siquiera la belleza de la nueva dama –cuarta razón que se da– sino una mucho más baja y que en ningún momento se atreve a expresar la escritora, aunque a buen entendedor pocas palabras bastan: el interés político. Y aunque no se ponga en boca del monarca, demasiado desdoro sería, sus espectadores entendieron perfectamente la lección. Quizá haya que rebatir la afirmación de Parker Aronson de que la obra no llega a presentar una reivindicación que sería esperable pasadas unas centurias. Porque situada en su tiempo, el lector atento sabe leer que en el Siglo de Oro se dice sin decir, se trata de una pedagogía para reyes, en palabras que juegan con las de Carmen Sanz Ayán [2006] y los hechos dejan clara la enseñanza sin necesidad de más explicaciones. Imposible, desde luego, pensar que la resistencia de una mujer iba a vencer la lujuria de un rey en el Siglo de Oro, pero ya es bastante humillación para la monarquía presentar a un rey que solo vencerá su pasión cuando triunfe sobre él el ansia de ganancia política.

A los tres matrimonios anunciados se suma para acabar la comedia, *motu proprio*, el criado Tristán, que, si no tuvo un papel determinante en esta comedia, como sí ocurría en otras de su tiempo, sin embargo, cierra con un guiño de comicidad la acción de la misma:

Nadie trata de Tristán,  
y ¡vive Dios, que yo solo  
he muerto más enemigos  
que un boticario tramposo,  
ni que un médico moderno!

El Rey le promete una alcaidía (v. 2423) y Leonor se nombra su esposa sin necesidad de más intermediarios ni protocolo (v. 2429). La comedia termina con el consabido parlamento de *captatio benevolentiae* del gracioso:

Y aquí se acaba, senado,  
 perdonad mi estilo tosco,  
*La firmeza en el ausencia*  
 cuyos yerros son notorios. (vv. 2430-2433)

En la última parte de la obra se anuncian fiestas en las bodas del rey y madama Blanca, que traerán la paz con Francia (vv. 2412-2413). De este modo, la obra termina en estructura circular como empezó, con fiestas en la corte de Nápoles, si bien las del inicio están muy desarrolladas y son un verdadero torneo de máscaras con «galas, letras e invenciones» (v. 18), para festejar el cumpleaños del rey, que pretende ya a Armesinda. Participan en él cinco caballeros de la nobleza, incluido el protagonista don Juan, que será quien gane el torneo y, en teoría, consiga la mano de la dama, si no fuera porque justo tras acabar la máscara llega el escrito del rey enviándole a la guerra, para separarlo de su amada.

Muchas otras cuestiones podrían observarse en esta comedia tan lograda, como es el juego epistolar. En efecto, no son pocas las cartas que se mueven con mensajes importantes. Hemos hecho referencia a la que trae la orden del rey que envía a don Juan a la guerra para separarlo de Armesinda y dejarle el camino libre hacia la dama (v. 150) —será la única escrita en prosa, como corresponde a su contenido—. Sigue la que escribe don Juan a su amada advirtiéndole del caso (v. 209) y ella recibe extrañada mientras dice que en seis años de amor es la primera vez que su amado la escribe (vv. 381-384). La 2ª jornada comienza haciendo una referencia a una carta enviada por el rey a Armesinda, se supone que dándole a conocer sus amores, en una escena en la que el rey interroga a don Carlos por la reacción de la dama al recibirla (v. 825). La respuesta, oral en este caso, corta todas las esperanzas al rey (v. 834). Todavía en esta jornada hay dos cartas más que trae Tristán en mano a don Juan: la de don Carlos (v. 1314) en que da fe de la fidelidad que le guarda su amada y la de Armesinda (v. 1315) que le refiere el intento de seducción del rey y su firmeza para rechazarle hasta la misma muerte. La 3ª jornada en relación con el intercambio epistolar solo trae la referencia de don Juan a que su amigo Carlos le asegura en diversas cartas la correspondencia amorosa de Armesinda en su ausencia (v. 1655), las palabras del rey en que declara que requisa las cartas de don Juan dirigidas a la dama (vv. 1692-1694) y las

quejas de Armesinda de que desde que se fue su amado a la guerra hace año y medio, no ha recibido ni una letra suya (v. 1749). Por todo lo dicho, se puede observar el importante lugar que tienen las cartas en esta comedia, pues transmiten órdenes, dan cuenta de los sentimientos de los enamorados y sufren el ser requisadas por quien tiene poner para hacerlo. Nada de esto, sin embargo, es óbice para aplacar el amor de la pareja principal. En realidad, toda esta contribución podría haberse elaborado haciéndola girar en torno a estas cartas, lo suficientemente expresivas del desarrollo de la acción y de los sentimientos de los personajes que protagonizan la comedia. Sin embargo, alguna de las ‘firmezas’ que se han tratado, hubieran quedado quizá más veladas si se hubiera contado solo con la correspondencia epistolar. Pero conviene tener en cuenta que las cartas funcionan como colaboradoras muy interesantes en la acción, completan pasajes y hechos clave de la misma y filtran en lenguaje directo las emociones de los corresponsales.

Cuando Monique Scheer habla sobre las ‘prácticas emocionales’, se pregunta de qué manera los historiadores de las emociones trabajan con las fuentes: «Cómo vamos a saber lo que la gente ‘realmente’ sentía si mantenían esa sensación para sí mismos y no dejaron ningún registro histórico? [...] ¿Debemos suponer que las fuentes documentan la falta de honradez o incluso la negación? [al no incluir las emociones]» Y responde que es necesario consultar una amplia gama de fuentes para confirmar si la emoción esperada se encuentra o no en ellas. Su ausencia reiterada podría llevar a considerar esa emoción ausente [Scheer, 2012: 219]. Pero como se ha podido ver durante esta exposición, el teatro puede ser también un excelente canal para conocer qué emociones imperan en un momento determinado, aun siendo conscientes de que las situaciones y las causas que provocan determinadas emociones varían con el paso del tiempo [Plamper, 2014: 23]. También la ‘firmeza’ como cualidad moral, traspuesta en materia literaria por una mujer culta de mitad del siglo XVII, es capaz de establecer un diálogo con diversas comunidades emocionales, ya sean sincrónicas o diacrónicas.

BIBLIOGRAFÍA

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro [1998]: *La vida es sueño*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Austral, 20ª ed.
- DOMÉNECH, Fernando, y Felicidad GONZÁLEZ SANTAMERA, ed. [1994]: *Teatro de mujeres del Barroco*, Madrid, Publicaciones de la ADE. (Serie: Literatura dramática, nº 34).
- FEBVRE, Lucien [1941]: «La sensibilité et l'histoire: Comment reconstituer la vie affective d'autrefois?», *Annales d'histoire sociale*, 3, pp. 5-20.
- FREVERT, Ute [2014]: «The Modern History of Emotions: a Research Center in Berlin», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 36, pp. 31-55.
- GAVELA GARCÍA, Delia, ed. [2010]: Agustín Moreto, *De fuera vendrá quien de casa nos echará*, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera Parte de comedias*, dir. María Luisa Lobato; coord. Judith Farré Vidal, Kassel, Reichenberger, vol. II, pp. 1-179.
- GONZÁLEZ SANTAMERA, Felicidad [2000]: «Leonor de la Cueva y Silva, una escritora ausente», en Luciano García Lorenzo (ed.), *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Murcia, Servicio de Publicaciones, pp. 47-80.
- PAMPLER, Jan [2014]: «Historia de las emociones: caminos y retos», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 36, pp. 17-29.
- PARKER ARONSON, Stacey L. [2007]: «The Threat of Rape in Leonor de la Cueva's *La firmeza en la ausencia*», *Romance Notes*, 47, 2, pp. 141-152.
- REDDY, William [2001]: *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ROSENWEIN, Barbara [2006]: *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio [2015]: «Lope de Vega contra los leguleyos: el soneto epitafio a Don Francisco de la Cueva (1628) y su contexto», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 3 (1), 29-52.
- SANZ AYÁN, Carmen [2006]: *Pedagogía de reyes: El teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, Madrid, Real Academia de la Historia.
- SCHEER, Monique [2012]: «Are emotions a kind of practice (and is that what makes them have a history)? A Bourdieuan approach to understanding emotion», *History and Theory*, 51, 2, pp. 193-220.
- SCOTT SOUFAS, Teresa, ed. [1997]: *Women's Acts. Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, Lexington, UP of Kentucky, pp. 195-224.

- [2000]: «The absence of desire in Leonor de la Cueva's *La firmeza en la ausencia* [*Loyalty in absence*], en *Gender, Identity, and Representation in Spain's Golden Age*, Lewisburg, Bucknell University Press/London, Associated University Presses, 2000, pp. 142-155.
- SERRANO Y SANZ, Manuel, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas: desde el año 1401 al 1833*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903.
- SULLIVAN, Henry W., «Law, Desire, and the Double Plot: Toward a Psychoanalytic Poetics of the *Comedia*», en *The Golden Age 'Comedia': Text, Theory, and Performance*; ed. Charles Ganelin y Howard Mancing, West Lafayette, Purdue UP, 1994, pp. 222-235.
- VEGA, Lope de [2007]: *Laurel de Apolo*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra.
- VOROS, Sharon D., «Leonor's Library: The Last Will and Testament of Leonor de la Cueva y Silva», *Hispanic Studies in Honor of Robert L. Fiore*, ed. Chad M. Gasta y Julia Domínguez, Newark, Juan de la Cuesta, 2009, pp. 497-510.

UNA HERMANA VENGATIVA EN LA CORTE DE LISBOA:  
*EL MUERTO DISIMULADO DE ÁNGELA DE AZEVEDO*

**Francisco Sánchez Ibáñez**

---

UNIVERSIDAD DE BURGOS

Orcid: 0000-0002-6346-1635

[http://doi.org/10.18239/cor\\_46.2021.07](http://doi.org/10.18239/cor_46.2021.07)

En la segunda década del siglo XVII la mujer empieza a cobrar cierta presencia dentro del circuito del teatro comercial. Paulatinamente, las escritoras irán encontrando su espacio en un mundo cuya actividad económica es cada vez más compleja. Hasta entonces el pretexto para justificar las incursiones femeninas a través de la esfera literaria era reducir su radio de acción a los asuntos morales o religiosos. Esta es una circunstancia que no conviene omitir, pues cuando Feliciano Enríquez de Guzmán decide iniciar su carrera de dramaturga, se escuda en la perspectiva clasicista, sospechamos que para demostrar que su formación humanística no desmerecía en nada frente a la de cualquier hombre de letras. Habrá que esperar un poco más para percibir la emergencia de una serie de escritoras, que, siguiendo la taxonomía de Nieves Baranda [2004: 22], conforman la segunda generación de comediógrafas, seguramente las más sonadas, entre las que se encuentran Ana Caro, María de Zayas, Leonor de la Cueva y la autora a la que dedicamos este espacio de reflexión literaria, Ángela de Azevedo. En efecto, esta segunda generación ya tenía a la vista modelos previos en los que basarse sin tener que alegar una buena razón para usar la pluma. Su derecho a la

publicación ya no estaba en entredicho, pues el concepto autorial había sufrido una evolución propicia, sin esa necesidad pretérita de seguir los dictados de los tratadistas. Todas tienen en común que conocen perfectamente los moldes de la Comedia nueva, atraídas por el fulgor de la innovación, con un afán de éxito y de llegar al gran público. Todas valoran la idea de la originalidad y se observa un espíritu de experimentación detractor de algunas convenciones.

Curiosamente, no abundan datos biográficos sobre esta segunda generación, que probablemente produjo más teatro del que ha llegado hasta nuestros días. Tampoco se ha dilucidado demasiado acerca de la datación de sus obras. Al igual que la producción de Azevedo (solo tenemos constancia de tres comedias suyas), las piezas dramáticas de Ana Caro, conocida como la «décima musa», se conservan sin que se señale la fecha de edición, en varias ediciones sueltas y algunos manuscritos. El historiador Rodrigo Caro menciona a Ana Caro en *Varones ilustres*, calificándola de «insigne poetisa», dejando constancia de que elaboró muchas comedias que llegaron a representarse en Madrid. Desafortunadamente, se han perdido todas excepto dos, *Valor, agravio y mujer* y *El conde Partinuplés*. Tanto en una comedia como en otra, la complejidad de las tramas se debe a la técnica de una meticulosa Ana Caro que goza de una precisión arquitectónica en este sentido. Si en algo destacó la autora justamente fue en la creación de personajes femeninos con carácter, que no se dejan apocar ni manejar al antojo según las disposiciones de ningún varón, sino que estas mujeres toman la iniciativa desde el principio y dirigen el curso de sus vidas con determinación. Después volveremos a Ana Caro para destacar un paralelismo entre una de sus obras y la de Azevedo.

Azevedo es una escritora que simpatiza con el gusto popular barroco. El efectismo de sus comedias, deudoras de la producción calderoniana, tiene su explicación dentro de lo que Doménech [1999: 9] ha denominado *poética del exceso*:

El gusto por lo absoluto, por la exasperación de las pasiones, alcanza en sus comedias momentos difíciles de igualar, incluso en su época. Nada más lejos de la poética verlainiana. Para Ángela de Azevedo, lo ideal sería «nunca el matiz, siempre el color», y a ser posible colores netos, puros y violentos.

Su habilidad para complicar los enredos hasta un punto singular y desconcertante se aprecia en la pieza presente con más claridad que en ninguna de todas las que escribió.

Scott Soufas, al referirse a *El muerto disimulado* en la introducción de su antología *Women's Acts. Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, subraya el trasfondo histórico de la pieza teatral y la relevancia del recurso del travestismo en la intriga:

Azevedo uses the popular figure of the cross-dressed female in this process, but stretches the possibilities of such a dramatization by also including a cross-dressed male character. Treachery, a purported homicide, and arranged marriages that the younger characters resist are all part of the intrigue and difficulties that must be overcome before couples can be reunited and order restored. This play, likewise, provides a historical background through references to various characters' participation in the so-called «Armada de Saboya» [Scott Soufas, 1997: 2].

No obstante, hay que decir que la elección de un soldado de la Armada de Saboya simplemente obedece al propósito de ambientar el crimen en un escenario alejado al del transcurso de la acción, de forma incidental, es decir, sin hacer demasiado hincapié en la circunstancia histórica que envuelve a la obra. Se escoge la ciudad de Niza como podría haber sido cualquier otra ciudad europea. Es llamativo aquello que apunta Scott Soufas: dos hermanos van disfrazados del sexo opuesto, sin reconocerse, por la misma ciudad.

*El muerto disimulado* es una comedia de capa y espada con un ritmo trepidante, en la que la protagonista se muestra con suficiente capacidad para idear sofisticados engaños con tal de salir airoso de sus empresas. Por lo demás, el ambiente urbano, el papel preponderante de los celos, los enredos amorosos y las continuas rivalidades nos sitúan en las coordenadas del mencionado subgénero, donde el papel tiende a exceder la discreción. Lisarda, una mujer de fuerte temperamento y sobrada astucia, se lanza a investigar el asesinato de su hermano Clarindo, después de que el trágico suceso precipitara la muerte de un padre incapaz de lidiar con el dolor. Lisarda llega a la corte de Lisboa disfrazada de varón, donde pasa a llamarse Lisardo, con intención de solicitar un decreto al rey, conforme al cual se ofrecería a pagar una suma de doce mil ducados al descubridor del homicida. En principio está dispuesta a hacer lo que sea necesario para ejecutar su venganza, por lo que no escatimará en medios, en razón de su gran fortuna, ni parece que la vaya a detener escrúpulo alguno. Sin embargo, se verá forzada a desviarse de sus planes iniciales al quedar enamorada accidentalmente del homicida. Su recadera, Dorotea, entrega a don Álvaro la carta de Jacinta. En ese momento, Lisarda se da cuenta de sus sentimientos con la siguiente afirmación: «En celos amor comienza,/ ¡quién de su ardid tal pensara!» [Azevedo, 1999: vv. 944-945].

Este imprevisto flechazo, que nos confirma aquello que decía Doménech sobre la violencia de las pasiones, parece un homenaje a *El perro del hortelano*. Podría decirse que, para la caracterización de Lisarda, uno de los modelos que Azevedo tuvo presente fue la condesa de Belflor, otra mujer de personalidad arrolladora y firmes convicciones.

La actuación de Lisarda tiene un peso tan significativo en la trama que influye en el obrar de todos los personajes. Podría decirse que en buena parte de la comedia Lisarda funciona como motor de la acción, haciendo las veces de heroína. Incluso consigue detener un duelo de espadas entre Alberto y don Álvaro, en medio de una disputa por el honor familiar. Acto seguido, tendrá que vérselas con don Álvaro en otro enfrentamiento de armas donde su contendiente termina sin ella. Azevedo no ha creado una mujer caracterizada únicamente por su astucia, sino que su personaje posee gran vigor físico y ha sido instruido en el manejo de las armas, por lo que su valor se granjea enseguida la estima de don Álvaro, maravillado por su bizarría, con lo cual ya vemos que no le va a la zaga a ningún personaje masculino de la comedia. Amigo y confidente, la acompaña a todas partes su criado Papagayo, que le guarda tanta lealtad como si de un varón se tratase, encubriendo sus ardidés con toda clase de argucias. En cualquier caso, la compañía de un gracioso en lugar de una graciosa no es anecdótico en el teatro áureo, sino una constante que aparece repetida en otros dramas protagonizados por mujeres disfrazadas, dicho sea de paso, en aras de la verosimilitud literaria<sup>1</sup>.

Otro elemento que hay que poner de relieve es que, a la hora de componer, Azevedo se rige por un principio de simetría en la construcción de personajes. Si emplea el recurso del travestismo con Lisarda, disfraza también a su hermano Clarindo para espesar aún más el enredo. Si se incluye una pareja de hermanos como los mencionados, don Álvaro no va a ser menos, al que se le inventa una hermana, doña Beatriz, que hace asimismo uno de los papeles de dama. En efecto, también forman un par consolidado las criadas Dorotea e Hipólita, quienes por su componente cómico se podrían considerar graciosas, y cuya rivalidad termina derivando en una complicidad difícil de hallar entre dos graciosos. A este respecto, Azevedo pone también en escena una duplicidad de mujer vengativa. Jacinta crea un dilema a fin de que don Álvaro confiese la autoría del crimen: ella lo aceptará como esposo en caso de que averigüe la identidad del asesino de Clarindo. En definitiva, Jacinta solo pretende asesinar a don Álvaro tras su confesión, como pago por todo el dolor que le ha infligido con la pérdida de su amado. Ese deseo de venganza se verá acentuado cuando, a raíz de una disputa entre las criadas, ella descubre que don Álvaro tenía en su poder el anillo que

---

<sup>1</sup> Véase un ejemplo muy conocido: en *La vida es sueño* Rosaura lleva puesto un hábito de hombre, seguida a todas partes por el gracioso Clarín.

ella le había obsequiado como prenda a Clarindo, lo cual le da la certeza de que es el perpetrador del crimen.

Podemos hallar cierta analogía con *Valor, agravio y mujer*, de Ana Caro. Doña Leonor es una mujer resuelta que no se amedrenta ante nada, a la que su prometido, don Juan, ha abandonado para casarse con otra dama. En lugar de resignarse, Leonor deja su tierra natal y no descansará hasta revertir la situación. Para ello, tendrá que adoptar una apariencia varonil. Mediante este ardid se irá ganando la confianza de su burlador de forma paulatina. Doña Leonor, la protagonista no es la típica dama andaluza que se resigna a que don Juan la abandone, sino que le sigue la pista ni más ni menos que hasta Flandes. Leonardo, que así se hace llamar la disfrazada, pone todo tipo de trabas al casamiento de don Juan con su nueva prometida. Incluso Leonardo tiene la ingeniosa ocurrencia de conquistarla, de manera que el enredo desemboca en una divertida cadena de malentendidos, dándose, en última instancia, justicia con la predecible unión entre don Juan y doña Leonor, como corresponde al honor de la época.

Los patrones psicológicos con que Azevedo retrata a don Rodrigo y a don Nuño (figura paterna en *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, otra comedia de la misma autora) guardan bastante similitud entre sí: este último es un padre despótico, movido por los intereses económicos, que vive enfrentado a los deseos de su hija Violante, resuelta a casarse con Felisardo, un galán empobrecido. En lo que respecta a don Rodrigo, se desentiende de la moral, restándole importancia al romance de don Álvaro con una mujer de baja condición, a la que además burló sin consecuencias, empeinado en que se lleve a buen término el casamiento entre su hija y este noble, cuya mácula no le parece óbice para convertirlo en su yerno. Parece ser que la honestidad no es la virtud que más aprecia del candidato al amor de su hija, sino su estatus social. Imponiendo una disyuntiva sorpresivamente severa y taxativa, don Rodrigo amenaza de muerte a Jacinta si no elige pronto un pretendiente al que conducir al altar. Jacinta mantiene una conducta deshonrosa a ojos de don Rodrigo, patente en respuestas tales como «Mal con ello me acomodo» [Azevedo, 1999: v. 27], pues su libertad no se aviene con las pretensiones del padre. Por su parte, don Rodrigo se contiene todo lo posible para no montar en cólera, como puede verse en el siguiente aparte: «(Válgame aquí mi cordura/ y de la blandura el medio,/ que a veces muestra el remedio,/ más que el rigor, la blandura.)» [Azevedo, 1999: vv. 30-33]. Sin embargo, aquel progenitor retratado como alguien iracundo y severo en su primera intervención no mantiene tales atributos después, sino que se muestra comprensivo y aquiescente en el resto de la obra, lo que cabe interpretar como un desafortunado descuido de la dramaturga que,

sumándose a otros, delata la premura de la composición (como el hecho de omitir a veces, en el uso del romance, el verso intermedio entre las rimas asonantes y otro tipo de irregularidades métricas que solo podría tenerse por justificable por una pérdida de versos en el proceso de impresión).

Reiteradamente se ha dicho que Moreto fue un gran observador de la psicología femenina, y pretendo atenerme a esta afirmación comparando su comedia *No puede ser el guardar una mujer* con algunos de los aspectos aquí tratados. En ambas comedias nos encontramos que un hermano intransigente vela por la reputación de su consanguínea hasta la extenuación, con un esmero que supera toda lógica. En *No puede ser* se trata una cuestión social de valioso interés, como es la irracionalidad de mantener a toda costa el honor femenino cuando la mujer no desea preservarlo. Doña Inés es vigilada día y noche contra su voluntad por don Pedro de Pacheco. De forma paralela, don Álvaro en la práctica se convierte en el custodio de doña Beatriz, que al fin no encuentra otra alternativa que escaparse de casa. Además, en prueba de la amistad que le profesa a Lisardo, don Álvaro pretende entregarle en matrimonio a su hermana, sin ni siquiera haberle consultado su parecer. Lisardo (Lisarda en realidad), que solo tiene ojos para don Álvaro, pretexta todo lo que se le va ocurriendo para evitar el enlace con su hermana, una situación un tanto angustiada que no carece de comicidad. Todos los afanosos esfuerzos del celoso hermano resultan un fracaso, como se comprobará en el desenlace del conflicto, pues gracias a la intercesión de don Rodrigo, el padre de Jacinta, doña Beatriz se compromete finalmente con su primo Alberto.

De hecho, no es la única comedia de Azevedo en la que se produce un cuestionamiento o una ridiculización de los matrimonios de conveniencia, basados exclusivamente en el interés económico. Podría decirse que se trata de una constante en su producción dramática. En *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, el gracioso Tijera le cuenta a Sombrero que ha realizado un voto a Dios para desposarse rico. Como su interlocutor sabe que tiene intención de casarse con una criada, le pregunta por su caudal, a lo que este responde con un comentario de gran comicidad: «¿No ves (como entiende el chiste)/ que no hay casamiento pobre?» [Azevedo, 1997: vv. 4583-4584]. Aunque pueda parecer un tópico de lo más común, más allá del humor el chiste deja atisbar un hastío hacia convenciones de época como el casamiento sin amor (en esta comedia don Nuño intenta que su hija Violante renuncie al amor de su amado para casarla con un indiano rico y mejorar con ello su situación económica).

En *El muerto disimulado*, es posible distinguir dos encarnaciones de la autoridad paternal, como no podía faltar en una comedia de capa y espada. Por un lado, tendríamos la autoridad recién comentada de don Álvaro, en este caso encarnada en

un hermano; y, por otro, la presión de don Rodrigo para que su hija Jacinta abandone la soltería, a lo que ella se niega en redondo. Así pues, el padre le deja el siguiente recado a su criada Dorotea a modo de ultimátum: «Dila, que si quiere vivir,/ que mi gusto ha de observar,/ que o Jacinta ha de casar/ o Jacinta ha de morir» [Azevedo, 1999: vv. 141-144]. En el siguiente parlamento entre ama y criada, Dorotea no se muerde la lengua y expresa abiertamente lo que piensa: «Cuando no es el casamiento/ al gusto de la mujer,/ no hay duda que viene a ser/ el casar grande tormento» [Azevedo, 1999: vv. 153-156].

Antía Tacón [2020] ha puesto el foco en las criadas de Azevedo, considerando que esa figura es la que representa más fehacientemente las reivindicaciones sociales con relación a la opresión masculina, toda vez que expresa en voz alta aquellos pensamientos que la dama calla por decoro. Tal vez porque, como señala Ferrer Valls [2006: 22], «las damas se nos muestran presas de su condición social». La denuncia social desde la experiencia femenina, a veces incluso mordaz, detrás del barniz humorístico, es algo que resulta difícil pasar por alto. Me gustaría hacer hincapié en esta cuestión. En la comedia que nos ocupa, hay un momento en el que van huyendo doña Beatriz y su criada Hipólita de la casa de don Álvaro, temerosas de que este cometa alguna imprudencia contra ellas. Cuando doña Beatriz le dice a su compañera de fuga que tiene intención de guarecerse en casa de su amiga Jacinta, Hipólita da un suspiro de alivio al descartar la idea del convento, expresando el aborrecimiento que sentiría viviendo encerrada en una celda el resto de sus días. Implícitamente, se plantea el convento como posible vía de escape a la inminencia de la represalia, al haber puesto en riesgo el honor con unos cuantos requiebros amorosos. A doña Beatriz le parece exagerada la violenta reacción de don Álvaro, pues cuando los sorprendió en casa solo estaba manteniendo una conversación con Alberto en «modo cortesano» según la propia dama [Azevedo, 1999: v. 1161], es decir, sin darse ningún acercamiento físico fuera de lo común. Lo cierto es que el carácter melodramático de algunos personajes de Azevedo parece socavar el principio de verosimilitud de su teatro, pero la autora a veces se vale de esa exageración para dar pie a ciertas situaciones sobre las que se advierte un posicionamiento crítico.

Otro suceso dramático reseñable, con reminiscencias calderonianas, es la aparición de Clarindo ante los ojos de su antiguo criado Papagayo, que confunde con su fantasma, pues la noticia de su fallecimiento se impone a lo que le ofrecen los sentidos. El gracioso se marcha espantado de la visión que ha tenido, de manera que Clarindo aprovechará tal confusión para cambiar de identidad, presentándose a la vista de todos con el nombre de Clara, una humilde vendedora ambulante. En *El*

*galán fantasma* de Calderón, Astolfo mantiene a todos engañados bajo la creencia de que es su espectro quien visita cada noche a su enamorada Julia, cuando en realidad es otro muerto disimulado, otro galán que se finge difunto en interés de sus propósitos. La razón por la cual Clarindo no corre a reunirse con su amada inmediatamente es la desconfianza: subrepticamente, pretende poner a prueba a Jacinta comprobando si cede o no ante los galanteos de don Álvaro.

En el teatro barroco no es raro encontrar apelaciones más allá de lo que está sucediendo en las tablas. Ángela de Azevedo no iba a ser la excepción. Los personajes de la obra se dirigen a su auditorio infinidad de veces. Por eso, convendría señalar la singularidad en el hecho de que algunas veces Lisarda no apela al público en busca de complicidad, sino que la autora se está valiendo de su intervención para «señalar su ingenio, sus capacidades inventivas e imaginativas y la originalidad» [Sánchez Dueñas, 2008: 261], transformándola en un álter ego, en una proyección de sí misma dentro de la obra. De los apartes de Lisarda, se infiere que es una persona irónica, sarcástica y con un gran sentido del humor, que además no carece de suspicacia. Bastará con un ejemplo: Lisardo ha aceptado concederle el favor a don Álvaro de fingirse el homicida de Clarindo (sería, pues, doble fingimiento este). Él le dice que debe su vida y su amor a su persona, y la suspicaz Lisarda responde en un aparte: «Y sin duda no te engañas/ cuando Lisarda te quiere/ y por ello no te mata» [Azevedo, 1999: vv. 1135-1137]. Haciendo una demostración de su agudeza, Lisarda juega con el doble sentido para extraer de una fórmula al uso su dosis de realidad. Es cuando menos curiosa esta negación del oprobio a partir del amor. Lisarda aborta su plan inicial de venganza al haber una inclinación más intensa ante el que debe responder. Ahora permanece en Lisboa para seducir a don Álvaro, pero en caso de ser despreciada retomará su primer cometido.

Azevedo tiene plena conciencia de su potencial como dramaturga, lo cual se hace más que evidente cuando defiende su talento en el uso del lenguaje. Como ya apuntaba Sánchez Dueñas [2008: 257-258], si pretendemos analizar obras como la que nos ocupa, es necesario considerar las tensiones entre la preceptiva heredada y los raptos de originalidad nacidos de la gran inventiva de la autora. Esta conciencia, intempestiva en ocasiones, no debe confundirse con un acto de soberbia, sino ser vista como un gesto de rebeldía. Educada la mujer contemporánea en unos valores centrados en el silencio y el recato, el atrevimiento que implica la escritura femenina emerge de manera velada, sobre todo, en algunas escenas de los criados, las cuales ya ha estudiado con cierto detalle Ferrer Valls [2006: 213-41].

La dramaturga portuguesa manifiesta su parecer acerca de su propia producción literaria resaltando, por encima de otras cuestiones dramáticas, las de innovación,

las de los efectos sorprendentes que se podrán admirar sobre el escenario, las de las fantasiosas maquinaciones internas de las tramas teatrales, de las que cabe destacar las continuas referencias a la originalidad de la comedia, al sostenimiento de la intriga y «las suspensiones del ánimo por el desconocimiento del desenlace al que se puede llegar, a las insólitas capacidades imaginativas de la dramaturga o a las peripecias y originales incidencias que envuelven a los personajes» [Sánchez Dueñas, 2008: 259-260]. En efecto, Azevedo tiene con qué respaldar esas presunciones, no solo en el plano metateatral, sino también con un arsenal de recursos literarios en un texto de gran interés. Así, obsérvese su destreza con el empleo de hipérbatos que dificultan el seguimiento de algunos parlamentos. Jacinta, la amada de Clarindo, expresa en un lenguaje culto hasta las ideas más simples y ordinarias, cuyo barroquismo deja entrever la personalidad de la autora, ingeniosa y compleja a un mismo tiempo. Así, la dama, valiéndose de la mitología clásica, hace alusión a Febo Apolo con el apelativo «bello hijo de Latona» [Azevedo, 1999: v. 196] para expresar que, al frente de su carro, transcurrió un año desde que Clarindo embarcó con la Armada de Saboya.

En conclusión, Azevedo pretendió mostrar al público dos mujeres de una firmeza asombrosa, consiguiendo desmentir los tópicos acerca del perfil psicológico con el que se imaginaba a la mujer convencional, en relación con la volubilidad y la dejación del compromiso con que se la caracterizaba, en comentarios satíricos que se pueden condensar en la siguiente afirmación de Quevedo: «Si la dejas, te persigue; si la quieres, te deja» [1970: 192]. Así, tenemos, por un lado, la constancia de Lisarda hasta verse comprometida con don Álvaro, omitiendo la circunstancia de la rivalidad entre él y su hermano; y, por otro lado, está la astucia de Jacinta para inventar unas condiciones que posterguen la boda con don Álvaro; estas parecen razones persuasivas para creer que la autora apostó por un prototipo de mujer resolutiva de firmes convicciones, que recurre a estrategias de lo más ocurrentes tan pronto como alguna adversidad le contraríe.

A pesar de las tachas que no ha sido capaz de soslayar, Azevedo es una autora digna de interés por la audacia de sus damas, las opiniones sobre aquello susceptible de mejora en la sociedad de su tiempo, que permiten entrever una visión femenil de las cosas. Considero un error incurrir en anacronismos como decir que se ofrece una crítica feminista en *El muerto disimulado* y en el resto de sus obras literarias. También vale la pena subrayar la creatividad en cuanto al aprovechamiento de los recursos metateatrales, exhibiendo un ingenio imposible de disimular, reafirmandose en el orgullo de ser escritora y subrayando lo genuino de sus argumentos y personajes con variados autoelogios. Esta serie de aptitudes define convenientemente su impronta. Con todo,

la pieza finaliza con un desenlace convencional en la línea de los esquemas de la Comedia nueva, a saber, los esponsales de tres damas con tres galanes y del gracioso con una de las criadas, y, en este sentido, no se aprecia ninguna aportación trascendental que podamos reseñar.

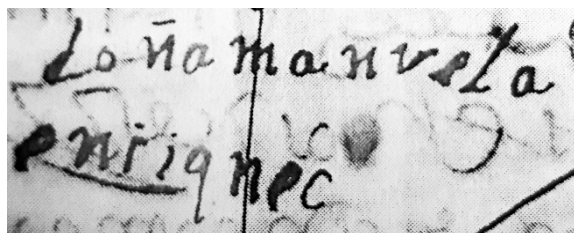
## BIBLIOGRAFÍA

- AZEVEDO, Ángela de [1997]: *Comedia famosa, Dicha, y desdicha del juego, y devoción de la Virgen*, en Teresa Scott Soufas, ed.: *Women's Acts. Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, Kentucky, University Press of Kentucky.
- [1999]: *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén / El muerto disimulado*, ed. Fernando Doménech, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.
- BARANDA LETURIO, Nieves [2004]: «Las dramaturgas del siglo XVII», en Ignacio Arellano, coord.: *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Barcelona, Anthropos, pp. 21-28.
- DOMÉNECH, Fernando [1999]: «Introducción» a *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén / El muerto disimulado*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, pp. 5-28.
- FERRER VALLS, Teresa [2006]: «Decir entre versos: Ángela de Acevedo y la escritura femenina en el Siglo de Oro», en Susana Gil-Albarellos y Mercedes Rodríguez Pequeño (eds.): *Ecos Silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, Segovia, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la lengua, pp. 213-241.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de [1960]: *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1960, I.
- SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas [2008]: *De la invisibilidad a la creación. Oralidad, concepción teórica y material preceptivo en la producción literaria femenina hasta el siglo XVIII*, Sevilla, Renacimiento.
- SCOTT SOUFAS, Teresa, ed. [1997]: *Women's Acts. Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, Lexington, University Press of Kentucky.
- TACÓN GARCÍA, Antía [2020]: «Las criadas en las comedias de Ángela de Acevedo», *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 7, pp. 135-158.

## ACTRICES



ACTRICES EN EL SIGLO XVII.  
NOTAS SOBRE DOÑA MANUELA ENRÍQUEZ,  
ESPOSA DE JUAN BAUTISTA VALENCIANO



**Piedad Bolaños Donoso**

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Orcid: 0000-0002-7699-2021

[http://doi.org/10.18239/cor\\_46.2021.08](http://doi.org/10.18239/cor_46.2021.08)

La aparición del *Diccionario de actores del teatro clásico español* (DICAT) [Ferrer, 2008], dirigido por un equipo de investigación a cuya cabeza se encontró Teresa Ferrer, o lo aportado en la base de datos de CATCOM<sup>1</sup> (<http://catcom.uv.es/consulta/>), supuso una verdadera revolución, tanto para los investigadores que trabajamos en este

---

<sup>1</sup> Esta base de datos se actualizó, según dicen los creadores, el 17/12/2019. (Información extraída de: CATCOM: Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700) [Copyright © DICAT Grupo de investigación teatral bajo Licencia Creative Com-

campo desde diversas instituciones, como para los propios usuarios que se beneficiaron de la información allá vertida. Ni en uno ni en el otro trabajo se dice nada que no se hubiera dicho anteriormente. Pero la recopilación, ordenación y contraste de la información fue esencial para las nuevas aportaciones emanadas de nuestras investigaciones y que día a día llevamos a cabo en los diferentes Archivos de Protocolos. Mi reconocimiento y gratitud.

El trabajo del *Diccionario*...se cerró en 2008 y, desde entonces, han salido a la luz nuevas informaciones –provenientes de los archivos– sobre actores pertenecientes a los Siglos de Oro que no han tenido la oportunidad de ser conocidos por el resto de los compañeros dedicados a poner ‘negro sobre blanco’ la labor de tantos ‘autores de comedias’ que desfilaron por la ancha y larga Península Ibérica, sin olvidar las otras naciones en los que se hicieron presentes.

Esta breve nota sobre mujeres comediantes que ofrezco la centraré en una célebre y conocida actriz sevillana –doña Manuela Enríquez– a la que nunca se le ha reconocido su lugar de nacimiento y ha pasado más a la historia social por sus devaneos amorosos [Granja, 1991] y no menos mérito tiene el que conozcamos su ‘peculiar’ casamiento que hizo con su marido, Juan Bautista Valenciano. Su presencia, tanto en la compañía de su marido como en la de su cuñado, como actriz, está documentada por muy diversos trabajos, ya recogidos en el DICAT, además de haber sido elegido ese grupo familiar por Teresa Ferrer [2002] para ejemplificar el *modus operandi* del trabajo que se llevaba a cabo en la elaboración del *Diccionario*. Desde el momento que apareció este magnífico trabajo sentimos –y así se lo hice saber a su directora– la necesidad de actualizarlo cada cierto tiempo. Y creo que ha llegado el momento de hacerlo. Esta es la razón por la que incorporo a la bibliografía de referencia de esta breve nota –que está fundamentada en documentos notariales–, mis trabajos relacionados con actores que han salido a la luz desde aquel año de 2007, fecha en la que se cerró la consulta bibliográfica, con el fin de facilitar la localización de los mismos.

La vocación artística de doña Manuela, no sé cuándo le pudo nacer, pero lo que sí sabemos es que ya en 1611 estaba bajo la protección de un ‘tutor y curador’ por ser ‘menor’ de veinticinco, –dice tener diez y ocho años– de nombre Francisco de Encinas. Será Joan Arrieta, escribano de su Majestad, vecino de la villa de Madrid, el que se desplaza a la ciudad de Sevilla. Le había entregado Francisco de Encinas, su

---

mons BY-NC-ND]. Ferrer, Teresa et al., *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM. Publicación en web: <http://catcom.uv.es>

tutor, un poder firmado en Villaverde<sup>2</sup>, ante Bartolomé de Contreras, escribano público de esa ciudad, con fecha 1 de abril de este año, para hacerle entrega a Manuela de estos enseres: un baúl negro, barreteado con tachuelas doradas y dentro de él los bienes siguientes:

Primeramente una ropa de tafetán de gurbión de color ‘amelocotonada’, guarnecida con pestaña de oro, aforrada, en tafetán dorado.

Una saya y un jubón de tafetán plateado, con ribetes de raso, de la misma color, aforrado en tafetán de la dicha color.

Yten. Un mantesullo de [...], con mucha guarnición [...] carmesí y renuela de oro.

Yten. Quinientos y veinte y dos reales de plata que son de resto de los cincuenta y seis ducados de oro que se depositaron con estos bienes [...] que serán declarados, porque los doscientos reales restantes se dieron por mandado del señor Regente al Licenciado Herrera, administrador del recogimiento de San Idelfonso.

Yten. Una beca de [...] negro con un fajín ancho de oro, aforrada en el... carmesí blanca.

Yten. Una ropa y saya de enaguas cas[roto] de molinillo y raso, aforrada la ropa en felpa cableada y la saya en tafetán blanco con un jubón de tafetán, cableado de la dicha guarnición y aforro.

Un espejo grande.

Seis servilletas con tres tablas de manteles, pequeñas.

Una servilleta.

Una camisa de mujer.

Dos sábanas de Ruán.

Otra camisa de mujer.

Un mantelillo [roto] rotas de la sábana de Holanda.

Un jubón de tela de oro blanco, raído.

Cinco pares de ligas de tafetán de colores, las unas con puntas de oro.

Dos pares de medias de seda, unas carmesíes y otras blancas.

Un corpiño de damasco verde y raído.

Dos pares de guantes y un avantal de seda.

Una gorguera con su aderezo.

Una toballa con un pedazo de toca cruda.

Unos zapatillos y chinelas.

Una navaja.

<sup>2</sup> Los archivos de esta localidad sevillana no se conservan en la actualidad. Agradezco la información a Dña. Aránzazu Amorós Buqueras, archivera de Lora del Río.

Cuatro cojines de cama, pequeños.  
 Un manto de soplillo con un tapacuello.  
 Cuatro almohadas vacías.  
 Dos baberos y unos puños.  
 Un apretador de oro y esmeraldas con veinte y nueve piezas.  
 Dos vueltas pequeñas de perlas para... y otras dos vueltas pequeñas para la garganta.  
 Unas memoñas [¿?] de oro esmaltadas de negro con cuatro piedras que dicen ser diamantes.  
 Una sortija de oro esmaltada de negro con siete diamantes pequeños.  
 Dos abrazaderas de oro con ocho piedras cada una de diamantes.  
 Una toballa de lienzo casero, vieja.  
 Yten. Un calzón.  
 Yten. Un ferreruero de [roto], aforrado en tafetán blanco y pardo con un pasamano.  
 Un pedazo de lienzo<sup>3</sup>.

Es evidente que ‘alguien’ (¿su padre ha muerto?) le había dejado en herencia estos bienes y doña Manuela «vecina de esta ciudad de Sevilla» los recibe. No podemos ni queremos hacer especulaciones ni lanzar hipótesis a las que no nos da pie el documento para hacerlas. Lo que sí es cierto es que algunos de estos bienes se incorporan al ajuar de doña Manuela, como veremos a continuación.

Pasan algunos años y no volvemos a tener noticias, de ningún tipo, de doña Manuela. Ya el hecho de que ella misma se firme con el ‘doña’ (al igual que hizo siempre doña Feliciano Enríquez de Guzmán), nos invita a pensar que procedía de una familia ‘acomodada’ y con raigambre de nobleza: su mismo apellido ‘Enríquez’ la delata. De aquí que nos sorprenda la inclinación histriónica o inclinación cómica que su vida tomará al casarse con «Juan Bautista de Almeida, natural de la ciudad de Valencia, que al presente está y reside en la ciudad de Toledo». Esto tiene lugar en 1615. Pero no se hace este casamiento normalmente, sino por ‘poderes’ habiendo delegado Juan Bautista en la persona de Felipe Platas, vecino de la ciudad de Valladolid, estante al presente en esta ciudad de Sevilla. Le entregó Juan Bautista un poder, en Toledo, firmado el 14 de diciembre de 1614 y con él ha llegado a Sevilla. En esas fechas navideñas es lógico que no se pudiera mover Juan Bautista, pues es normal que estuviera trabajando. Pero recoge el documento que, «entre vos, la dicha doña Manuela Enrí-

---

<sup>3</sup> Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Archivo de Protocolos (en adelante, AHPS, AP) Oficio XXI, leg. 14472, 11 de abril de 1611, ff. 1004r-1006r.

que y el dicho Juan Bautista de Almeida, está tratado y concertado el casamiento por la vía de presente que hacen verdadero matrimonio y porque dicho casamiento tenga efecto y os caséis y desposéis con él...»<sup>4</sup>, y le hace entrega de la ‘dote’ “para ayuda de la carga de matrimonio”. El valor de las joyas y vestidos de los que le hace entrega doña Manuela asciende a dos mil y cuarenta y siete ducados, de a once reales cada uno. Así lo ratifica él y Gerónima de los Ángeles, madre de doña Manuela. He aquí el ajuar:

Primeramente una cruz de diamantes, de oro, con cuarenta y cuatro diamantes, al tope que costó cuatro mil reales, y está empeñada en cien ducados, y se cuenta en tres mil reales; la cual está empeñada en mil dichos reales y por eso se cuenta en los dichos tres mil reales .....	270 ducados
Yten. Unas arracadas con diez y seis diamantes, en ciento cincuenta ducados .....	150 ducados
Yten. Un <i>agnus</i> de oro, con puntas de diamantes, esmaltado en negro y blanco, en cuarenta y cinco ducados .....	045 ducados
Yten. Un apretador de oro, con veinte y seis esmeraldas, en medio una flor, con nueve esmeraldas, en cincuenta y cuatro ducados .....	054 ducados
Yten. Una sarta de perlas, en cincuenta ducados .....	050 ducados
Yten. Una sortija grande, con cinco diamantes en oro y el día que la entregaren otra sortija con siete diamantes pequeños, en quinientos reales, la ha de volver a Francisco de Espina o a quién él dé su poder, para que pague los dichos quinientos reales, y la dicha sortija grande vale setecientos reales .....	063 ducados
Yten. Otra sortija con siete diamantes, en cuarenta y cinco ducados .....	045 ducados
Yten. Unas memorias esmaltadas de negro, con cuatro diamantes en quince ducados .....	015 ducados
Yten. Otra sortija de cuatro diamantes, en trecientos reales .....	27 ducados
Yten. Un posmillo [¿?] de aguas de olor y una cajilla de pastillas, de plata, en nueve ducados .....	09 ducados
Yten. Unos candelabros de plata, en diez y nueve ducados .....	019 ducados
ROPA.	
Yten. Un jubón celeste de chamelote, de aguas, con caracolillos de plata y pestañas de nácar, aforrado en tafetán de nácar, en cuarenta ducados .....	040 ducados

<sup>4</sup> AHPS, AP, Oficio V, leg. 3593, 14 de enero de 1615, ff. 205r-211r.

Yten. Una beca de terciopelo negro, aforrada en felpa, nácar y blanca, con tres pasamanos de oro, de Milán, en veinte ducados .....	020 ducados
Yten. Otro jubón de tela de plata, guarnecido con molinillo de peinecillo, aforrada en tafetán, de nácar, con botones de oro, en diez y siete ducados .....	017 ducados
Yten. Un jubón de chamelote de aguas, rosado, cuajado de trencillas de plata, aforrado en tafetán azul, diez y nueve ducados .....	019 ducados
Yten. Un jubón de tela, cabellado, aforrado en tafetán rosado, siete ducados .....	07 ducados
Yten. Una ropa y basquiña de chamelote, de aguas, cabellado, tiene la basquiña, veinte guarniciones desiguales [...] cinquillas y la ropa cuatro, y el jubón largueado, en cien ducados .....	100 ducados
Yten. Un jubón de vaco, blanco, largueado de pasamano, de flusquecillo negro, diez ducados .....	010 ducados
Yten. Un vestido de jubón negro, saya y ropa, y lleva la saya catorce guarniciones de [...] y pasamanos, y la ropa con tres, aforrado en tafetán blanco, ciento veinte y ocho ducados .....	128 ducados
Yten. Un vestido de jubón pardo, con ribetes de raso y puntillas, con tafetán pardo, la basquiña con doce guarniciones y la ropa con dos guarniciones, aforrado todo en tafetán morado, en cien y dos ducados .....	102 ducados
Yten. Un vestido de jubón de plata azul, la basquiña con quince guarniciones y caracoles de oro y sobrepestañas de raso y la ropa con tres guarniciones, con entretela de belino de plata, aforrado en tafetán dorado, con un jubón de lo propio, en ciento y veinte y nueve ducados .....	129 ducados
Yten. Una ropa de damasco negro, aforrado en felpa cabellada, una basquiña de jubón, cabellada, con doce guarniciones, aforrado en tela dorada, en treinta y ocho ducados .....	038 ducados
Yten. Un vestido de bayeta grande, con manga de puntas y sus manguillas, aforrado en tafetán negro, en diez y ocho ducados .....	018 ducados
Yten. Un manto de seda con puntas de Flandes, en diez y ocho ducados .....	018 ducados
Yten. Una basquiña de jerguilla, de Toledo, en cuatro ducados .....	004 ducados
Yten. Un faldellín de tamaño grande con veinte guarniciones de coralinas, en treinta y cinco ducados .....	035 ducados
Yten. Un jubón de telilla de Italia, morado, de puntilla, aforrado en tafetán rosado, ocho ducados .....	008 ducados
Yten. Un jubón de tafetán negro, con pasamanos, ocho ducados .....	008 ducados

Yten. Un jubón de raso amarillo, largueado de puntilla de plata, de dos haces, aforrado en tafetán de nácar, en catorce ducados .....	014 ducados
Yten. Un jaquetillo de raso azul, en dos ducados .....	002 ducados
Yten. Un vestido de camino verde y pardo [...], con diez y seis ribetes rosados, la ropa con tres guarniciones, aforrado todo en tafetán rosado, en treinta y seis ducados .....	036 ducados
Yten. Tres jubones, en cinco ducados .....	005 ducados
Yten. Siete varas de tabí de plata azul, cuarenta y tres ducados .....	043 ducados
Yten. Siete varas de raso de [...], en veinte ducados .....	020 ducados
Yten. Seis varas de brocados, en diez y ocho ducados .....	018 ducados
Yten. Ocho doseles de catalufa de Italia, aforrados con bocas y colocado en doscientos ducados .....	200 ducados
Yten. Dos varas de tafetán encarnado, en dos ducados .....	002 ducados
Yten. Una sobremesa encarnada, de tafetán, en tres ducados .....	003 ducados
Yten. Otra sobremesilla, un ducado .....	001 ducado
Yten. Un capotillo de raja de Florencia, con fajas de raso rosado y bastoncillos, en seis ducados .....	006 ducados
Yten. Un escritorio de ébano de marfil, veinte ducados .....	020 ducados
Yten. Otro escritorcillo, en un ducado .....	001 ducado
Yten. Un baulillo, pequeño, en cuatro ducados .....	004 ducados
Yten. Un cofre grande, aforrado, en holandilla verde, en nueve ducados .....	009 ducados
Yten. Otro cofre, no tan bueno, en cuatro ducados .....	004 ducados
Yten. Una guitarra, en tres ducados .....	003 ducados
Yten. Otra cosa hecha de tafetán, con dos haces, amarillo y [...] en nueve ducados .....	009 ducados
Yten. Un cobertor blanco, en dos ducados .....	002 ducados
Yten. Una cuchara de [...] madera, en tres ducados .....	003 ducados
Yten. Dos fundas de almohadas rellenas de lana con un acerico [...] en dos ducados .....	002 ducados
Yten. Seis [...] y dos pares de calzones de Holanda, en veinte ducados .....	020 ducados
Yten. Ocho pañuelos de Holanda delgada, en tres ducados ....	003 ducados
Yten. Tres o cuatro pares de [...] en un ducado .....	001 ducado
Yten. Seis bobinas de puntas, con sus vueltas, en nueve ducados .....	009 ducados
Yten. Seis sábanas de Holanda, en diez y ocho ducados .....	018 ducados
Yten. Dos paños de almohadas y dos pares de [...] en cuatro ducados .....	004 ducados
Yten. Docena y media de servilletas, seis ducados .....	006 ducados

Yten. Una tabla de manteles grandes, cinco ducados .....	005 ducados
Yten. Otra tabla de manteles, tres ducados .....	003 ducados
Yten. Un paño de manos de Holanda, labrado de redes, tres ducados .....	003 ducados
Yten. Otros dos paños [rotos], en un ducado .....	001 ducado
Yten. Doce [...] dos ducados .....	002 ducados
Yten. Tres balonas, tres ducados .....	003 ducados
Yten. Otra balona de matices, en un ducado .....	001 ducado
Yten. Cuatro pares de paños de puntas de red, dos ducados .....	002 ducados
Yten. Nueve tocas día, en un ducado y medio .....	01 y ½ ducados
Yten. Dos pares de vueltas, unas encarnadas y otras blancas, en un ducado .....	001 ducado
Yten. Un [...] francisca, en un ducado .....	001 ducado
Yten. Otra gorguela, en medio ducado .....	½ ducado
Yten. Tres tocas labradas de seda, de color verde, tres ducados .....	003 ducados
Yten. Unos anchos de Cabray, ducado y medio .....	01 y ½ ducados
Yten. Nueve pares de cintas de cabeza, tres ducados .....	003 ducados
Yten. De guantes y alfileres, un ducado .....	001 ducado
Yten. Tres toquillas de la cara y un abanillo de plata, en ocho ducados .....	008 ducados
Yten. Tres rosarios, tres ducados .....	003 ducados
Yten. Dos cadenas de resplandor, dos ducados .....	002 ducados
Yten. Unas medias de seda pajiza, con ligas, con sus puntas, seis ducados .....	006 ducados
Yten. Una toca vizcaína y [...] en dos ducados .....	002 ducados
Yten. Unos chapines con berretes de plata, seis ducados .....	006 ducados
Yten. Otros chapines de media [...], ducado y medio .....	01 y ½ ducados
Yten. Dos pares de zapatos, unos aforrados con tafetán rosado [...]; y otros llanos, en dos ducados .....	002 ducados
Yten. Una almohadilla de catalufa de plata, cuatro ducados .....	004 ducados
Yten. Un regalillo de mantas, en seis ducados .....	006 ducados
Yten. Cuatro camisas de mujer, nuevas, doce ducados .....	012 ducados
Yten. Cinco camisas raídas, en cinco ducados .....	005 ducados
Yten. Un manto viejo, en cuatro ducados .....	004 ducados
-----	
2047 ducados	

«los cuales dichos bienes y joyas recibo y me entrega a mí [Felipe Platas], en nombre del dicho Juan Bautista de Almeida, realmente y con efecto, en presencia del señor escribano público y testigos de esta carta».

El caso es que doña Manuela se reuniría con su marido, en Toledo (donde se encuentra trabajando con el autor de comedias Tomás Fernández de Cabredo), a donde tuvo que llegar no antes del mes de febrero de 1615, y el día 4 de abril ya figura en el reparto de la misma compañía que la de su marido para representar en la Fiesta del *Corpus* de aquella ciudad<sup>5</sup>. No sabemos qué ‘papel’ asumió doña Manuela pues su inexperiencia era total, aunque, a decir verdad, los hermanos ‘valencianos’ también estaban empezando. Pero si en esta escritura no se nos aporta este tipo de información, al año siguiente, estando en Sevilla –su tierral natal– conjuntamente con su marido –Juan Bautista– y su cuñado –Juan Jerónimo–, se concertaron para entrar en la compañía de Antonio de Granados, pero al estar él ausente, firmaron ese compromiso con Pedro Pérez de Amurrio, que exhibió el poder que tenía del autor<sup>6</sup>. Se comprometen a estar en la compañía desde el miércoles de Ceniza de este año hasta el martes de Carnestolendas del año próximo. Lo cierto es que no tenemos noticias de dónde pudo representar Granados esta temporada (1616-1617) dado que la primera localización que del autor tenemos procede del 7 de enero de 1617, en Salamanca, y entre los representantes que configuran su compañía no se menciona a ninguno de los tres que habían firmado con Amurrio, en Sevilla, salvo que el «otro hombre que llaman el sevillano» al que no identifican, se trate de Juan Bautista de Almeida. Lo dudo. El compromiso que adquieren en estos inicios de sus carreras profesionales no es de mucha responsabilidad:

yo el dicho Juan Bautista Valenciano me obligo de hacer los papeles que hacía Sancho de Pérez, representante, que representó en la dicha compañía del dicho Antonio de Granados, que son los papeles después de la persona del dicho Antonio Granados; y yo, la dicha Manuela Enríquez, la segunda parte de lo que representasen las mujeres, demás me obligo de cantar y bailar en las dichas comedias todas las veces que se me ordenare; y yo el dicho Juan Jerónimo Valenciano he de hacer y me obligo de representar la parte en que [...] después de la persona del dicho Antonio Granados, del dicho mi hermano y de Juan de Sotomayor, representante de la dicha compañía los papeles que detrás de ellos, los susodichos se siguieren y todo lo demás que se me ordenare que haga en los corrales donde se representan, como en las casas de particulares [...] (f. 564r-564v).

<sup>5</sup> Son las fiestas por excelencia donde se inician los representantes, pero no es normal que lo hicieran en la ciudad de Toledo, sino en algún pueblo, con bastante menos tradición de este festejo.

<sup>6</sup> AHPS, AP, Oficio V, leg. 3596, 19 de febrero de 1616, ff. 564r-567r.

Han de percibir de salario, cada día, por ración y representación, el matrimonio (Juan Bautista y Manuela), treinta y tres reales; y el día que no representen, nueve reales de ración. A Juan Jerónimo Valenciano, trece reales cuando represente, por ración y representación; cuando no represente, cuatro reales de ración diarios. Han de cobrar todos los días, terminada la función. Cobrarán aparte la función del *Corpus*.

Estos son los primeros datos que hasta el presente hemos descubierto de unos afamados ‘autores de comedias’ que, al iniciar su carrera en el mundo de la farándula, la hicieron como todos los representantes de la época: se iniciaron en el oficio y aprendieron el arte de la representación con la práctica, además de las dotes innatas que cada uno de ellos poseyera.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BOLAÑOS DONOSO, Piedad (2007) [2008]: «Domingo Liñán ‘autor’ de comedias (1632-1635)», en *Voz y Letra*, XVIII/1, pp. 79-86.
- [2008]: «Luis de Belmonte Bermúdez y el ‘tercer’ *Coliseo* sevillano (1620-1631)», *Cervantes y su tiempo. Lectura y Signo*. Anejo I. Ed. a cargo de Juan Matas Caballero y José María Balcells Doménech, León, Secretariado de Publicaciones, 2 vols., vol. II, pp. 291-340.
- [2009]: «El actor en el barroco y sus circunstancias. Estado de la cuestión», ponencia impartida en el *Congreso Internacional Andalucía Barroca*, celebrado en Antequera (Málaga), septiembre de 2007 (18 de septiembre). En *Andalucía Barroca. III. Literatura, Música y Fiesta*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pp. 53-74.
- [2009]: «*El Coliseo*, corral de comedias sevillano: vicisitudes en su segunda etapa (1614-1620)», *De Cervantes a Calderón. Estudios sobre la literatura y el teatro español del Siglo de Oro. Homenaje al prof. Kazimierz Sabik*, ed. a cargo de Karolina Kumor, Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, pp. 279-306.
- [2009]: «El autor Juan Pérez de Tapia y su mujer, María de Olmedo, en el corral de *La Montería* (Sevilla): 1654-1663», *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, pp. 103-116.
- [2011]: «Nacimiento del corral de *La Montería* (Sevilla) y actividad dramática. 1ª etapa (1626-1636): Diego de Almonacid, el mozo, al frente de la gestión», *XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro. In memoriam Ricard Salvat*, coord. Elisa

- García-Lara y Antonio Serrano, Almería, Diputación de Almería / Estudios Instituto de Estudios Almerienses, pp. 291-370.
- [2011]: «Intervención de Miguel Mañara en la clausura de los corrales de comedia sevillanos (1679)», *Estudios sobre Miguel Mañara. Su figura y su época. Santidad, historia y arte*. ed. a cargo de José Fernández López y Lina Malo Lara. Sevilla, Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla, pp. 383-417.
- [2014]: «Historia de un enigma literario: el auto de *El nacimiento de San Juan Bautista* y su contexto festivo sevillano de 1610», *Castilla. Revista de Literatura*, 5, pp. 308-389.
- [2021]: «Reescritura del nacimiento del corral de Doña Elvira (Sevilla) y su actividad dramática: una historia más completa», *Anales de Literatura Española*, en prensa.
- FERRER, Teresa [2002]: «Actores del siglo XVII: los hermanos Valenciano y Juan Jerónimo Almella», en *Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, coord. Dolores González Martínez, Lleida, Universitat de Lleida, pp. 133-160.
- (dir.) [2008]: *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Reichenberger.
- *et al.*, *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700) (CATCOM)*. Publicación en web: <http://catcom.uv.es>
- GRANJA, Agustín de la [1991]: «Un caso de amancebamiento en la compañía de Juan Jerónimo Valenciano», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el Teatro Clásico Español. Actas del Congreso Internacional sobre Teatro y Prácticas Escénicas en los siglos XVI y XVII (Valencia, 9-11 de mayo de 1989)*, Valencia, Universidad/ Departamento de Filología Española, 1991, pp. 349-368.



## CRÓNICAS DE LOS COLOQUIOS



## LAS DIRECTORAS ANTE EL TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL: HELENA PIMENTA Y EVA DEL PALACIO

**Óscar García Fernández**

IES / UNIVERSIDAD DE LEÓN

[http://doi.org/10.18239/cor\\_46.2021.09](http://doi.org/10.18239/cor_46.2021.09)

En un nuevo formato de coloquio por causa de las restricciones de la pandemia y haciendo honor al título de *La mujer, protagonista del teatro español del Siglo*, el director de las Jornadas, RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL, presenta a las invitadas: HELENA PIMENTA y EVA DEL PALACIO, dos grandes mujeres del teatro aurisecular.

HELENA PIMENTA es filóloga y empezó en el teatro desde el mundo de la enseñanza. Ha formado parte de varias compañías: Atelier desde 1978; posteriormente fundó Ur Teatro con una trayectoria de éxito, ganando el Premio Nacional en 1993; allí trabajó textos de Shakespeare, como *Romeo y Julieta* o *Sueño de una noche de verano*, luego vino una *Entretenida* de Cervantes y *Un Avaro* de Molière. Desde 2011 a 2019 asume la dirección de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), dirigiendo grandes obras del teatro español como *La vida es sueño*, *El perro del hortelano*, *El alcalde de Zalamea* o *Donde hay agravios no hay celos*. Destaca, por ser la última que ha dirigido, la deliciosa versión de *La vida es sueño* con la Joven Compañía.

Estamos, por tanto, ante una trayectoria muy extensa, con una gran experiencia y que nos puede ofrecer una visión del oficio teatral y de sus dificultades.

EVA DEL PALACIO es una directora con una larga trayectoria, lleva cuarenta y seis años en activo, desde los dieciséis, dedicando intensamente los últimos treinta y cinco a la dirección de la compañía Morboria Teatro, toda una vida consagrada al teatro. Fernando Aguado está a su lado al frente de la compañía, en la que trabajan todos los aspectos: escenografía, vestuario, texto... Han hecho teatro de calle, un carnaval Morboria, *Espíritus del bosque...* Su repertorio del siglo de Oro es muy variado ya que incluye obras francesas como, *El avaro* y *El enfermo imaginario* de Molière, *El sueño de una noche de verano*, de Shakespeare o *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina y *De fuera vendrá* y *El lindo don Diego*, de Agustín Moreto. Este mismo 2020 se ha estrenado *Del teatro y otros males... que acechan en los corrales* con su protagonista Saturnino Carraca, todo ello bajo la dirección de Eva del Palacio, que también actúa.

RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL, moderador del coloquio, les cede la palabra preguntando por la fuerza de los personajes femeninos que han interpretado y/o dirigido, así como las ventajas y desventajas de ser mujer a la hora de dirigir.

Toma la palabra HELENA PIMENTA. Para ella es un placer poder compartir este espacio de diálogo y agradece sentirse tan querida en un lugar tan importante como las Jornadas de Teatro Clásico de Almagro. Su intervención se va a dividir en cinco actos, como en el teatro inglés, y va a hablar de cinco personajes muy importantes para ella y su trayectoria. Reconoce, antes de comenzar, a José Tomé, compañero de vida y trabajo, su presencia y su apoyo para completar su visión femenina y feminista.

Ya en 2001 fue invitada por la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) para representar *La dama boba*. La visión que tiene ya desde esta época es la de una directora de escena, aunque nunca deja de ser filóloga, pero se hace preguntas en torno al teatro y así surgen los distintos espectáculos. A raíz del estudio de los múltiples espectáculos, le gusta la afirmación de que en el teatro clásico cada época encuentra lo que necesita: una aseveración válida para Shakespeare, pero también para los demás dramaturgos. A HELENA PIMENTA le encantan las palabras de Finea, cuando ya ha dejado de ser boba y está con Laurencio, ambos tienen que engañar a su padre para evitar perder todo lo que han conseguido.

LAURENCIO. Pues, ¿sabrás fingirte boba?  
 FINEA. Sí; que lo fui mucho tiempo,  
 y el lugar donde se nace  
 saben andarle los ciegos.  
 Demás desto, las mujeres  
 naturaleza tenemos

tan pronta para fingir  
o con amor o con miedo,  
que, antes de nacer, fingimos.

LAURENCIO. ¿Antes de nacer?

FINEA. Yo pienso  
que en tu vida lo has oído.  
Escucha.

LAURENCIO. Ya escucho atento.

FINEA. Cuando estamos en el vientre  
de nuestras madres, hacemos  
entender a nuestros padres,  
para engañar sus deseos,  
que somos hijos varones;  
y así verás que, contentos,  
acuden a sus antojos  
con amores, con requiebros,  
y esperando el mayorazgo  
tras tantos regalos hechos,  
sale una hembra que corta  
la esperanza del suceso.  
Según esto, si pensaron  
que era varón, y hembra vieron,  
antes de nacer fingimos.

LAURENCIO. Vete que viene Liseo.

Este fragmento, además, demuestra que Laurencia era boba pero ya ha cambiado. Así, no hay que esforzarse mucho para encontrar la dificultad de la mujer para reconocerse y ser reconocida en su condición de ser humano. Tanto la historia como los acontecimientos políticos se encargaban de borrar ese lugar obligándola a empezar casi de nuevo. Afirma Finea, la llamada dama boba: «la discreción es acomodarse al tiempo». Este parece haber sido el lema de su vida. La niña Finea supo muy pronto que había defraudado las expectativas de su familia al no haber nacido varón. Su decisión de no crecer y responder a la imagen que los demás pedían de ella es paralela al personaje femenino encarnado por su hermana Nise, cuyo crecimiento sentimental se halla bloqueado por el intelectual, en su esfuerzo por tener una valía. Los acontecimientos las llevan a madurar y en el siglo XVII es en forma de matrimonio. Ambas eligen el camino de la felicidad desde la libertad y la consciencia. Están en un mundo de hombres, anclado en la tradición y las formas, pero con un Lope muy contem-

poráneo, que nos permite atisbar, no sin ironía, la posibilidad de un viaje común de hombres y mujeres, básico para la formación de la sociedad.

Juan Mayorga, que hizo la versión de 2001, afirma que hay muchas risas en *La dama boba*, pero también hay preguntas muy serias sobre la sociedad que se pone en escena. No deberíamos mirar al siglo XVII como algo superado, sino como uno de los factores latentes en la actualidad. Fin del primer acto.

En el segundo acto nos habla de *La vida es sueño*. Esta fue la primera obra que dirigió siendo directora en la CNTC. Si ya como invitada aplicó una mirada de género, al entrar en la dirección, da una perspectiva de género, una visión que antes no existía, porque es la primera mujer que ha habido al frente. Por tanto, se siente orgullosa de aportar una sensibilidad o por poner el acento en algunos aspectos determinados, diferentes por el hecho de ser mujer, incluso en *La vida es sueño*.

En esta obra la decisión más difícil fue la elección de una actriz como protagonista. Esto fue criticado como una frivolidad, pero Blanca Portillo, gran conocedora del verso clásico, se aventuró a trabajar este texto porque ofrecía una lectura reivindicativa: si un hombre puede ser Segismundo ¿por qué no una mujer? Con esto pretendía dar a una mujer la oportunidad de vivir como Segismundo, de manera que la universalidad del personaje que reconocen los espectadores se le presta al mundo femenino.

Rosaura, ya desde el principio, aparece disfrazada de hombre, lo que generó discusión, pero también ofreció pistas muy importantes sobre el texto: ya no se ponía en primer plano la masculinidad ni la capacidad sensual y animal, sino que aparece un ser sentido, con deseo de cuidar del mundo. De aquí surge la simbiosis entre Rosaura y Segismundo como personajes femenino y masculino, representados por el género contrario. La obra se representó más de ciento cincuenta veces por todo el mundo y dio a conocer a Calderón y la complejidad de sus personajes, que son tremendamente contradictorios, ni buenos ni malos, afortunadamente: en este sentido Segismundo también es cruel porque no sabe perdonar, Basilio no sabe ser padre, Rosaura, defendiendo su honor, es capaz de matar, pero pide ayuda para salvaguardar su honra.

Por tanto, para HELENA PIMENTA, como directora, es un gran reconocimiento. El público de habla hispana recibió con placer los versos y los conflictos que plantea Calderón, sin dudar en poner en Segismundo la experiencia de la propia Rosaura. Asistimos a las vivencias de dos hijos ante dos padres, que viven según el modelo patriarcal más estricto: a Segismundo, si va a matar a su padre según los augurios, hay que quitarlo de en medio, o Rosaura, que no se quiere casar con quien le mandan.

En conclusión, la obra está muy equilibrada en cuanto a los personajes masculino y femenino, especialmente al poner en Segismundo la sensibilidad de la interpretación de una actriz.

El tercer acto está dedicado a *El alcalde de Zalamea*, que reabrió el Teatro de la Comedia en 2015. Dice Álvaro Tato, autor de la versión:

Esta obra es pueblo vivo, aquí se abren paso los versos a cuchilladas, rueda el romance, fluye la música octosílaba como agua que cambia de estado y de forma según la escena y el personaje, sin transiciones, sin compases de espera: transformación, vorágine, torrente, agua de pueblo, romance casi puro, teatro claro y hondo, traducción imperfecta y asonante, cuento de todos, obra coral y plural que con sus laberintos de matices se extiende y se siente a la primera de golpe, en un día, —valga la licencia poética porque la trama transcurre en algunos más—, la tropa se aloja en un pueblo, dos hombres duros se hacen amigos, una joven es raptada y violada, un hombre es ajusticiado y una villa se alza contra un ejército. Si *La vida es sueño* susurra hondo al individuo sobre su papel frente al colectivo, *El alcalde de Zalamea* habla alto al colectivo sobre cada conducta personal, habla de justicia, de una mujer víctima de un hombre, un ejército, un país y unas leyes, de la violación de una persona, un pueblo y un orden civil, del precio que cuesta hacerse responsable, de no cerrar los ojos.

A estas interesantes palabras de Álvaro Tato, la propia Helena Pimenta añade:

*El alcalde* es una obra sobre el amor, porque el dramaturgo pone el acento sobre el desamor, es una obra sobre la justicia porque predomina la injusticia, lo es sobre el honor como sinónimo de fama y opinión, bien como virtud imprescindible en un militar del ejército o bien como conciencia y dignidad personal de un individuo, a lo que todo ser humano tiene derecho. Con demasiada frecuencia y demasiado pronto hacen acto de presencia el deshonor, el abuso y el fingimiento y duele, como duele escuchar a Isabel, después de haber sido violada, pedirle a su padre que la escuche. Esta es una de las claves de *El alcalde de Zalamea* que ha pasado desapercibida porque se atribuye demasiada oscuridad a esos versos de Isabel, pero cualquier mujer entiende perfectamente lo que significan sus palabras: Isabel quiere que la escuchen antes de que la maten, sabe que la van a matar por las leyes del honor, pero antes quiere contar lo que ha sucedido, se lo explica al padre durante muchos versos. De este modo, el padre, que seguramente pensaba en matarla, cambia de opinión. Estamos otra vez ante los personajes contradictorios en Calderón, *El alcalde* se construye a lo largo de la obra con los conflictos que tiene.

Para el acto cuarto elige una mujer también, Diana, de *El perro del hortelano*. Propone una reflexión sobre el título, que es muy negativo, «ni come ni deja comer», y sobre el propio nombre de Diana, por la cuestión social que plantea el personaje: ella elige su propio destino y decide con quien casarse. No va a elegir a un marquesote que le cuide el condado, sino a Teodoro.

Es una comedia única, con gran personalidad, que destaca por la construcción de los personajes, por la belleza de sus parlamentos y por la originalidad de una historia aparentemente sencilla: Diana, una mujer que se enamora de su secretario, un hombre humilde. Diana es hermosa, tierna, divertida, oscura, vibrante, bruta, triste, alegre, aristocrática y popular, nos atrapa desde el primer momento, cuando la vemos luchar por salir de la cárcel en la que ha sido encerrada.

El quinto y último acto tiene como protagonista a *La dama duende*, otra mujer. La mirada que utiliza Calderón en este caso resta dramatismo al sentido del honor e incluso se atreve a parodiarlo. El honor se presenta como un obstáculo para la naturaleza, para el amor, un precio que hay que pagar para mantener los privilegios de clase, guardar las apariencias y medrar. La rigidez de las reglas impide ser a todos los personajes de la obra, hasta que la llama de la vida se abre paso. La curiosidad de Ángela de Toledo es el motor necesario para hacer posible lo imposible, para que la protagonista salve el obstáculo que supone su situación personal y familiar. Ella contagiará con su ilusión a todos los que la rodean y los acompañará en la búsqueda y el conocimiento de sí mismos y del amor.

Para finalizar, HELENA PIMENTA agradece a la organización y al público su buena acogida.

RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL señala que todas son grandes obras, con interesantísimos personajes femeninos, incluso con el matiz de Blanca Portillo haciendo de Segismundo. Estas son las grandes mujeres de nuestro teatro cada una con sus características, pero en ellas recae la acción y el enredo.

Toma la palabra la directora EVA DEL PALACIO<sup>1</sup>.

Quiero agradecer al Instituto de Almagro de Teatro Clásico y a la Universidad de Castilla La Mancha, al director de las XLIII Jornadas de Almagro, don Rafael González Cañal, a Almudena García González y a su entregado y estupendo equipo, Alberto Gutiérrez Gil, María Concepción Astilleros y Óscar García Fernández, que hayan tenido la valentía de hacer posible este encuentro en Almagro en plena pandemia. Es un honor asistir a estas Jornadas junto a personas tan ilustres y comprometidas de

---

<sup>1</sup> Gracias a Eva del Palacio por hacernos llegar el texto con su intervención, que reproducimos a continuación.



Hay mujeres con carácter, que le sacan partido a su sexo. Damas del erotismo y el juego. No sujetas a ningún hombre, intiman y seducen a todos los que pueden y sacan buen provecho a su «secreto».

Están los ingenuos que pagan y el favorito que se entrega a las delicias del juego. Estas son egoístas, intrigantes, mentirosas, juguetonas, libres y prácticas. Lo principal es tener sus necesidades cubiertas: casa, mobiliario, ajuar, ropa, joyas, vestidos, gastos de comida y por demás, dar placer al cuerpo. Como Clara en *Abrir el ojo* de Rojas Zorrilla:

MARICHISPA. ¿Quién son estos que hoy admites?

CLARA. Ya te he dicho que son cuatro.

Llamo a los cuatro estos nombres...

MARICHISPA. Dílos.

CLARA. Son nombres estraños:

Cisneris, Cominarata,  
Cis y Chapetón Barbado.  
Cisneris llamo al del gusto;  
este es a quien quiero y amo,  
que es un hijo de familias,  
don Clemente de Montalvo.  
Aquel que gasta conmigo  
tanto en plata como en cuartos  
Cominarata es; un hombre  
que, cuando busco prestado  
sobre prenda, lo trae luego,  
y en dos pleitos que ahora traigo  
es mi agente, y aun me busca  
casa si mudarme trato  
Para esto tengo un Francisco  
de Pantoja, un hombre honrado,  
que en Talavera no habrá  
hombre de tan lindo barro.  
Cis, mi tercero galán,  
llamo al galán de mi gasto,  
que en cuartos me contribuye  
estipendio cotidiano.  
Este es -ya tú le conoces-  
cierto regidor de Almagro,

Juan Martínez de Caniego,  
con quien agora afianzo  
mi comida, porque este es  
lego, llano y abonado.  
Tengo una persona grave,  
pretendiente y espetado,  
que paga la casa y presta  
el coche de cuando en cuando;  
que se deja ver por meses  
y me regala por años.  
Y este que no llamo nunca  
llamo Chapetón Barbado.  
Sin otros amantes muchos  
que, si llegan al reclamo  
de mi pico, astutamente  
les hago dar en el lazo:  
verbi gratia, don Julián,  
que anteayer me dio un estrado  
y esas seis sillas que ves,  
y desde anteayer le llamo  
«el tonto de terciopelo»,  
sobre ser tonto aforrado  
en vaqueta de Moscovia.

Están las que aceptan como algo natural el maltrato del hombre hacia la mujer,  
como la Beatriz de *Donde hay agravios no hay celos* de Rojas Zorrilla:

BEATRIZ. Yo solamente no tengo  
a quien le cuente mis males  
pues vaya de soliloquio,  
que en cuantas comedias se hacen  
no he visto que las criadas  
lleguen a soliloquiarse. (...)  
Lleve el diablo las mujeres  
que quieren lindos bergantes.  
¿Para qué es bueno un tacaño  
que se está mirando el talle  
desde el alba hasta la noche,  
que presume que te hace

el amor de merced, sólo  
en permitir que le hables?  
No es mejor un bravo, que entra  
muy zaíno y dice: -¿Qué hace?  
-¿Qué quiere que haga a las diez  
de la noche yo? Esperarle.  
-¿No he dicho que no me esperes?  
-¿Pues qué he de hacer? -Acostarse.  
Y luego al punto me pega  
juntico de los gaznates,  
seis manotadas. -¿Qué no?  
¿Él había de tocarme  
en el pelo de la ropa?  
-¿Oye? -Bien oigo. -Que calle  
le digo. -No he de callar;  
en mi casa estoy, infame.  
-Mire, no demos al diablo  
de comer. -Con lo que él trae,  
ni de cenar le daremos;  
Y en fin, con lindo donaire,  
de bofetadas y coces  
me da seis pares de pares.  
Ésta es vida y este es hombre.  
Pasemos más adelante:  
llama un meliflúo a la puerta:  
-¿Quién llama? ¿Quién es? -Yo, abre.  
Entra, y lo primero es  
irse al espejo a mirarse.  
Llégase luego la dama  
y si ella quiere abrazarle  
dice: -Mira esa valona,  
no sea que me la ajes.  
¡Que haya quien quiera estas mandrias!  
¡Que haya mujer que los hable  
pudiendo cualquiera dama  
tener, si quiere buscarle,  
no lindo que la requiebre  
sino hombre que la maltrate!  
Que si he de hablar, la verdad,

las bofetadas me saben,  
si son a tiempo, mejor  
que gallinas y faisanes.

La Pobre Celia de *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina soporta gustosa el tormento de Enrico y le ofrece todas sus ganancias, dineros y joyas a cambio de migajas de amor:

ENRICO.           ¿Siempre, Celia, me has de dar  
                          disgusto?

CELIA.               Basta el pesar;  
                          sosiega, por vida mía.

ENRICO.           ¿No te he dicho que no gusto  
                          que entren estos marquesotes  
                          todo guedejas, bigotes,  
                          adonde me dan disgusto?  
                          ¿Qué provecho tienes dellos?  
                          ¿Qué te ofrecen, qué te dan  
                          estos que contino están  
                          rizándose los cabellos?  
                          De peña, de roble o risco  
                          es al dar su condición;  
                          su bolsa hizo profesión  
                          en la orden de San Francisco.  
                          ¿Pues para qué los admites?  
                          ¿Para qué los das entrada?  
                          ¿No te tengo yo avisada?  
                          Tú harás algo que me incites  
                          a cólera.

CELIA.               Bueno está.

ENRICO.           Apártate.

CELIA.               Oye, mi bien,  
                          porque sepas que hay también  
                          alguno en estos que da.  
                          Aqueste anillo y cadena  
                          me dieron éstos.

ENRICO.           A ver.  
                          La cadena he menester,  
                          que me parece muy buena.

CELIA.                   ¿La cadena?  
 ENRICO.                   Y el anillo  
                                   también me has de dar agora.  
 LIDORA.               Déjale algo a mi señora.  
 ENRICO.               ¿Ella no sabrá pedillo?  
                                   ¿Para qué lo pides tú?  
 GALVÁN.              Esta por hablar se muere.  
 LIDORA.              Mal haya quien bien os quiere,  
                                   rufianes de Bercebú.  
 CELIA.                Todo es tuyo, vida mía;  
                                   y, pues yo tan tuya soy,  
                                   escúchame.  
 ENRICO.                   Atento estoy.  
 CELIA.                Sólo pedirte querría  
                                   que nos lleves esta tarde  
                                   a la Puerta de la Mar.  
 ENRICO.              El manto puedes tomar.  
 CELIA.                Yo haré que allá nos aguarde  
                                   la merienda.

Las hay ricas y pobres, inteligentes e ilustradas y bobas, necias y mentecatas. Las coquetas y volubles, las hombrunas y varoniles, las recatadas y discretas, piadosas y liberales, socarronas y severas, zalameras, ingeniosas y embusteras... Las que rompen las normas, ocultan su identidad, y bajo un disfraz se liberan de ataduras y se atreven a ir un poco más allá, aflorando en ellas otra personalidad, jugando con la máscara, como si la vida fuese un carnaval. Ellas son muchas: Mencía, Jacinta, Serafina, Porcia, Casandra, Aurora, Lucrecia, Laurencia, Casilda, Inés, Isabel, Belisa, Lucinda, Nise, Finea, Celia, Ángela, Diana, Marcela, María, Teodora, Magdalena, Juana, Clara, Elvira, Rosaura, Estrella, Julia, Lisarda, Lidora, Leonor, Alfonsa, Beatriz, Cecilia, Francisca, Chispilla y otras tantas. Todas presas de la sociedad, de la iglesia, del hombre, de la moda y la belleza. ¡Cuánto tiempo dedicado a vestirse, a peinarse, a acicalarse para estar presentables para ser aceptadas, y ser orgullo de la familia y caballeros! Como flores que adornan los salones, se engalanan hasta hacer desaparecer su cuerpo.

Hoy en día, cuando llegan los calores, apenas sí llevamos un sujetador, bragas y un vestidito de algodón, a ser posible, corto, y unas sandalias. Nos es casi imposible imaginarnos la cantidad de prendas que tenían que vestir, antes que una dama estuviese presentable. Enjaulada, encorsetada, prisionera de trapos, refajos y tacones.

Comenzaremos con la camisa en contacto directo con la piel, de Holanda y de cambray o de lienzo si eras más pobre. Y de un largo poco más arriba del extremo del vestido. Con su cabezón y sus puños que podían ser labrados. Las mangas postizas de lienzo o seda bordadas y afolladas con sus vueltas. También se vestían almillas o camisolas. Después la cotilla, corsé de ballenas: especie de chaleco, jubón sin mangas embutido en barbas de ballena, hueso o metal y respuntado. La enagua, falda interior, pollera, guardapiés, manteo. La saya verdugada debajo del vestido o basquiña a modo de campana guarnecida de ribetes, casas circulares cubiertas de cimborrios de fina paja, para ahuecar y mantener terso el vestido. Una especie de molde donde se ocultaban todas las imperfecciones.

Según nos dice Alonso de Cabrera: «la mujer toda, de pies a cabeza, es mentira; la blancura, del afeitte; lo rojo, del color postiza; lo rubio, de lejía ... el molde de la verdugada; la estatura del chapín». Con el tiempo cayó en desuso el verdugado, pero se impuso con fuerza el guardainfante, todavía mucho más aparatoso y que provocaba conflictos continuos en todas partes. Armazón de aros de hierro, cuerdas y un ruedo de esparto. Almohadillas rellenas de paja u otro material para las caderas. ¡Qué bien nos vendría ahora para mantener las distancias de seguridad impuestas por el Covid-19!

La crítica contra los guardainfantes fue tremenda, acerada y jocosa. Rojas Zorrilla puso a uno de sus graciosos este nombre y se define en un diálogo con el Rey de Castilla:

REY DE CASTILLA.	¿Cómo os llamáis?
GUARDAINFANTE.	Guardainfante
REY DE CASTILLA.	¿Qué es guardainfante?
GUARDAINFANTE.	Un enredo
	Para ajustar a las gordas.
	Un molde de engordar cuerpos;
	es una plaza redonda
	adonde pueden los diestros
	entrar a jugar las armas
	por lo grande y por lo extenso:
	es un encubre preñadas;
	estorbo de los aprietos,
	arillo de las barrigas,
	disfraz de los ornamentos;
	y es, en fin, el guardainfante

un jugador perpetuo  
que está secando la ropa  
sobre el natural brasero.

La pollera, la falda que se ponía encima del guardainfante y debajo de la basquiña complemento del guardainfante, que también lleva una pleita de esparto por abajo. Además de las medias y las ligas. Todo esto aderezado con un calzado peculiar y exclusivo de las mujeres, capaz de llevar a los hombres hasta el delirio del deseo, los chapines. Con su base y cubrepie que podían alcanzar alturas de capricho.

En el cuello golas, golillas, lechuguillas y valonas a ser posible de canutillos. Todo complementado con alhajas, bandas, cintas, flores, sortijas, anillos, trenzas, manillas, colgantes, cadenas, escapulario... Tan solo quedaba libre, bajo capas y capas de telas, la sonrisa vertical.

Nos cuenta Agustín Moreto en su *El lindo Don Diego*.

Mucho moño y arracadas,  
valona de canutillos,  
mucho color, mucho afeite,  
mucho lazo, mucho rizo,  
y verás que guapa estás.

No nos podemos ni imaginar de lejos lo que supone llevar todos esos atuendos encima. Miento, quizás sí podemos las actrices que hemos interpretado damas en el inigualable Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, en esas infernales y calurosas veladas del mes de julio, en plena Mancha y a 38 grados centígrados.

La mujer de clase popular lo tenía mucho más fácil y cómodo: un justillo, idéntico a la cotilla pero sin ballenas. La pretinilla, como un cinturón ancho o un corpiño. Moreto llama traje doméstico al justillo, corpiño y guardapiés y para los hombres, era casi como ver a las damas en paños menores. Cosa que estimulaba la imaginación y resultaba muy erótico.

Todas ellas contienen la esencia y la experiencia de mujeres que existieron de verdad en un pasado no tan lejano. Son nuestra cadena de ADN, están ahí en los libros de comedias, esperando ser habitadas, representadas. Los autores de comedias no escribieron estos textos para ser leídos, su auténtica naturaleza es ser reencarnados, vividos y escuchados. Reclaman salir del papel, cobrar vida, resucitar, poseer el cuerpo de las actrices: su respiración, sus ojos, su mirada, su voz, su pelo, sus manos... La

gracia del gesto, su expresión y movimiento, para manifestarse con toda libertad y grandeza.

Las actrices fueron las pioneras, mujeres valientes y temerarias, despreciadas por el conjunto de la sociedad, aunque hasta los reyes buscaban su «compañía».

Hoy, también hace falta mucha valentía y tesón para ser actriz, autora o directora. Es necesaria mucha imaginación, talento y maestría para saber descifrar e interpretar entre líneas lo no escrito, el misterio de los silencios, para dar voz y protagonismo a esos personajes que representan a tantas mujeres, aunque el autor apenas les haya dado unas líneas.

Son indispensables los estudios críticos e investigaciones de filólogos y estudiosos, que van renovando y buscando nuevos datos y puntos de vista sobre nuestro patrimonio del siglo de Oro.

Son lo que fuimos, lo que somos, ahí están sus deseos, sus quejas, sus denuncias, sus ansias de libertad y amor. Tan lejos y tan cerca.

Aunque en apariencia hayamos cambiado tanto, los motores que nos hacen movernos son los mismos: amor, celos, poder, ambición, libertad, miedo, esperanza. Convivimos entre etnias y culturas donde la igualdad de género es una utopía: la mujer gitana sigue los mismos patrones que en los siglos XVI y XVII; las musulmanas y las rusas apenas se atreven a alzar la voz pidiendo igualdad; durante esta pandemia ha habido en los países islámicos muchos más matrimonios concertados entre niñas y viejos, matrimonios forzados; las ablaciones se han disparado; hay multitud de jóvenes captadas en otros países y engañadas para acabar en burdeles de Europa contra su voluntad; en Libia se comercia en plena calle con esclavos: hombres y mujeres inmigrantes que salen a la venta entre 60 y 400 euros, un gran negocio, un secreto a voces; el encierro motivado por la pandemia ha disparado los casos de abuso y maltrato a la mujer, enclaustradas en casa y durmiendo con su enemigo; mujeres condenadas a latigazos en plena calle por defender sus derechos, etc. Nos queda tanto por hacer...

Lo singular del teatro clásico es que alza la voz y es el espejo que retrata y denuncia los conflictos del ser humano, pero a través de algo tan elevado, antinatural y bello como es el verso, tan difícil de dominar para un intérprete, pero una vez conseguido, le hace volar y llegar hasta el alma del espectador.

Si el lema del Festival de Almagro es «ser la reserva del teatro clásico español», tenemos que tomar conciencia y entre todos, estudiosos, filólogos, profesores, artistas y actores, transmitir este inmenso legado del teatro barroco a las nuevas generaciones. Tenemos que infectar a los jóvenes con el virus del teatro clásico español, con nuestras historias y sus personajes. Son nuestro futuro.

En estos tiempos de pandemia solo nos queda encomendarnos a la virgen de La Novena, tal como hacían nuestros ancestros. Y para despedirme dejo transcritos unos versos de la comedia de Fernando Aguado, *Del teatro y otros males que acechan en los corrales*, estrenada en Madrid el 8 de febrero de 2020 en el teatro José María Rodero de Torrejón de Ardoz:

¡Oh, Virgen de la Novena,  
patrona del comediante  
alívianos cuanto antes  
de tanta fatiga y pena,  
del vértigo y la zozobra.  
Vos, que por nos intermedias,  
haz que hagamos mil comedias  
y que nos compren las obras.  
Libéranos de los males  
que acechan a nuestro gremio.  
Concédenos este premio:  
¡Que se llenen los corrales!  
Si de nosotros te acuerdas,  
¡oh señora bondadosa!,  
pedimos solo una cosa:  
¡Mucha mierda! ¡Mucha mierda!

#### TURNOS DEL COLOQUIO Y DEBATE

Como es tradición en las Jornadas de Teatro Clásico, se abre un turno de intervenciones del público. RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL abre este turno de debate. Destaca la voz de la mujer en el teatro del Siglo de Oro, a pesar del final en boda, ya que durante la obra hay un espacio para la voz femenina, siendo estas mucho mejores personajes que los galanes en muchas ocasiones. También hay damas tracistas con una gran capacidad para generar acción y estas son las grandes riquezas de este teatro. El público toma la palabra.

#### EL TRATAMIENTO DE LOS PERSONAJES FEMENINOS EN LOS AUTORES Y PAÍSES

ANTONIO SERRANO pregunta por la intervención de ambas directoras. Hace dos observaciones: por un lado, le ha parecido un repaso impecable por las mujeres de la

comedia, pero por otro, también pide prestar atención a la mujer de la obra breve, es una puerta abierta a la mujer rebelde, que se manifiesta de otra manera, se le debe prestar más atención y representarla más. ¿Percibís que Lope de Vega entiende y comunica el género femenino con más matices que el resto de dramaturgos?

HELENA señala que son diferentes. También se puede encontrar una gran fortaleza en Calderón y Tirso de Molina, pero Lope, además, tiene la chispa del verso, su palabra muestra un mundo vivo. Asimismo, en la parte cómica son más fáciles de distinguir, Lope es más obvio y chispeante mientras que Calderón siempre tiene versos más difíciles.

Por otro lado, la mujer en el teatro aurisecular es de gran altura, también las de Rojas Zorrilla o Moreto. No debemos considerar de segunda a estos dramaturgos ya que tienen grandes textos.

RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL pregunta si hay diferencias entre los personajes femeninos del teatro de Shakespeare o el teatro francés frente a los del teatro español. EVA DEL PALACIO sí ha observado diferencias entre los personajes de Molière y Moreto, aunque son mujeres libres e interesantes en ambos casos. HELENA PIMENTA dice que todos son gente de teatro y crean grandes papeles femeninos. Los ingleses han vendido muy bien a su autor, pero el teatro español tiene una gran variedad de personajes femeninos. Además, había muchas mujeres en el público y la idea de que la cultura estaba cerca del mundo femenino. A pesar de que parece que Inglaterra ha sido un país más libre a la hora de hacer teatro, el propio Shakespeare también servía a la monarquía, como se ve con *Macbeth*, que gustaba mucho al rey Jacobo. Señala también que es una época extraordinaria, ya que, siendo los franceses más reservados, el público disfrutaba del teatro y lograban expresar grandes conflictos y sus alternativas de solución. Estamos, por tanto, ante obras de gran intuición y la voz de las mujeres es extraordinaria.

M<sup>a</sup> LUISA LOBATO toma la palabra y agradece a ambas directoras el esfuerzo de toda una vida dedicada al teatro. Hace una interesante observación en relación con la reescritura de los textos en el exterior: ahora se está estudiando cómo Molière rescribe a Moreto y el tratamiento de la mujer no varía tanto, aunque el gracioso pierde importancia y la trama se simplifica. Propone examinar la visión de conjunto para extraer conclusiones.

Con la autora Ángela Acevedo cambia la perspectiva ya que es una mujer ofreciendo su opinión sobre otras mujeres y en su obra la mujer se reivindica como escritora. La idea que lanza es profundizar sobre esta investigación. A todo esto, RAFAEL GONZÁLEZ contesta que se deberían representar a todas estas autoras en los escenarios.

JAVIER GONZÁLEZ, a raíz del discurso de Helena Pimenta sobre el papel de la mujer en el teatro inglés y español, apunta que en Inglaterra los papeles femeninos eran representados por hombres, mientras que en España no y esto supondría diferencias a la hora de interpretar los personajes.

HELENA PIMENTA dice que éramos más modernos al ser una mujer la que representaba los papeles femeninos, si bien, lo que aparece en el mundo de Shakespeare es una ambigüedad tremenda, un esfuerzo que hoy cuesta mucho imaginar. Ese mundo inglés presenta un juego con el público, manejando el doble sentido de la homosexualidad. Por otro lado, la versificación inglesa es más fácil, el verso libre es menos exigente que el español. Los personajes femeninos son grandes en ambos mundos y tenemos muchos personajes femeninos muy interesantes.

#### LAS RELACIONES ENTRE PERSONAJES FEMENINOS Y LA MADRE AUSENTE

EL MODERADOR se fija en otros personajes femeninos, en este caso por ausencia: la madre es el gran personaje ausente. Pregunta si el conflicto madre-hija o madre-hijo es o no dramático.

HELENA PIMENTA habla de Finea. Ella tiene un padre que no sabe qué hacer con su hija y la ausencia de la madre influiría; en otro sentido, la madre de Rosaura muere en el parto, por lo que había personajes viudos. Parece que reflejar la mirada de los hombres es una toma de posición desde el teatro.

Desde el público, MAYELA PARAMIO recuerda *La discreta enamorada*, donde la relación de madre e hija es de rivalidad, pero pregunta si creen que es por la visión masculina.

Apunta en esta misma dirección EVA DEL PALACIO, sucede lo mismo con el personaje de la tía en *De fuera vendrá*. HELENA PIMENTA señala que el personaje joven es el que más interesa en el teatro español. Todavía se están investigando personajes como los de Clotaldo o Rosaura.

EVA DEL PALACIO insiste en que es muy difícil ser actriz, ya que cuando se alcanza la madurez el cuerpo pierde turgencia. Los personajes jóvenes femeninos son una convención teatral pero la edad no lo es. En este sentido, HELENA PIMENTA reclama la responsabilidad en defensa de las mujeres en escena porque llega un momento en que se acaban los papeles que pueden interpretar.

Siguiendo este sentido de la responsabilidad, surge una reflexión desde el público: la falta de representación de autoras o el tratamiento de los personajes femeninos como «señora de...» perpetúan una actitud patriarcal. En su momento, los hombres

no dieron voz a esas otras mujeres, por lo que habría que buscar otras posibles autoras y representarlas. Para concluir agradece el esfuerzo de Helena Pimenta por contar con Blanca Portillo en el papel de Segismundo.

Retomando el tema de las madres, surge desde el público la interesante comparación con Disney y las princesas que no tienen madre. Parece que no tener madre fuerza al personaje a crecer más deprisa, sus problemas no serían tales si tuvieran una madre, pero son vicisitudes que no pueden compartir con sus padres, por lo que el conflicto dramático sería menor si hubiera madres. A esto contesta HELENA PIMENTA que los personajes ausentes también generan conflicto dramático.

Interviene LUNA AGUADO abundando en las relaciones familiares de los personajes de Disney, dado que aparecen madrastras que son malas con sus propias familias, y esto parece responder a que se ha enseñado a las mujeres a competir con otras, mientras que no encontramos mujeres que se reivindicuen. HELENA PIMENTA señala que ese modelo ya está presente en el teatro griego, pero los dramaturgos reivindican más cosas que el cine.

JULIO VÉLEZ expone una hipótesis para explicar la ausencia de la madre en el teatro español y es que de las seis mil doscientas entradas del DICAT, solo mil seiscientas son sobre actrices; además, se conservan noticias de sesenta directoras de compañía. Al parecer las actrices pasaban por distintos papeles y acababan siendo directoras de compañías. Este modelo teatral funciona hasta el siglo XIX, pero en los siglos XX y XXI ha ido desapareciendo.

Para finalizar, ambas directoras contestan: EVA DEL PALACIO considera que el público prefiere actrices jóvenes. Por otro lado, HELENA PIMENTA dice que en los últimos años en la CNTC se ha cambiado el modelo de elenco y reparto de papeles. Hoy solo hay dieciséis actores, y se intenta que haya una mayor presencia femenina, independientemente del sexo de cada personaje.

Tras este intenso y rico coloquio, RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL cierra el acto agradeciendo todas las intervenciones del público y, especialmente, a las dos directoras, Helena Pimenta y Eva del Palacio, por toda una vida de teatro y por sus interesantes reflexiones.



## LAS ACTRICES ANTE EL TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL. COLOQUIO CON PEPA PEDROCHE Y PAULA IWASAKI

**Alberto Gutiérrez Gil**

---

UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

Orcid: 0000-0002-6705-0374

[http://doi.org/10.18239/cor\\_46.2021.10](http://doi.org/10.18239/cor_46.2021.10)

El teatro clásico español ha sido desde su origen un ente artístico revolucionario y prueba de ello es el hecho de que las actrices detentaban en él un papel fundamental dentro de las compañías y de los entresijos comerciales, frente a tradiciones como, por ejemplo, la isabelina, que relegaba a los papeles femeninos a los actores más jóvenes e imberbes, prohibiendo a la mujer participar en las representaciones. En este sentido, debemos recordar nombres como María Calderón (la Calderona) o Francisca Bezón (la Bezona), influyentes actrices del teatro aurisecular para las que los dramaturgos componían sus comedias; o María Tubau y María Guerrero, actrices fundamentales para el teatro decimonónico español que, además de sus quehaceres artísticos, fueron destacadas impulsoras del teatro comercial.

Pues bien, hoy en día España es un claro ejemplo de que la influencia de la mujer en el teatro y demás artes escénicas es evidente. Son muchas las actrices que triunfan dentro y fuera de nuestras fronteras y otras tantas las que conducen compañías y espectáculos del más alto nivel. En este coloquio, dirigido por Almudena García González en el marco de las XLIII Jornadas de teatro clásico de Almagro, nos

acompañan dos de estas actrices que no solo han destacado en el mundo del teatro del Siglo de Oro, sino que compaginan sus carreras teatrales con trabajos en el cine y la televisión. Pepa Pedroche y Paula Iwasaki son dos artistas que atesoran un extenso currículum en el teatro clásico, en el cine y la televisión: Pepa ha permanecido en elenco en la Compañía Nacional de Teatro Clásico durante diecinueve años y Paula es de la cuarta generación de la Joven Compañía.

#### PEPA Y PAULA ANTE LOS PERSONAJES FEMENINOS CLÁSICOS

Era ineludible que ambas actrices abrieran el coloquio recordando los personajes femeninos que más han marcado su trayectoria teatral, bien por su complejidad y la dificultad a la hora de identificarse con ellos, bien por la facilidad con la que han abordado un comportamiento muy parejo a su modo de comprender la vida.

PEPA PEDROCHE considera indispensable que se produzca una conexión íntima con el personaje que se va a encarnar a nivel personal y, en este sentido, destaca tres papeles que han sido, por uno u otro motivo, indispensables en su carrera.

- Comienza el recorrido con su primer trabajo con la CNTC. Desde 1986 era asidua espectadora de la compañía, disfrutando de las creaciones de Marsillach, de textos con mucha tradición y mucha modernidad y de puestas en escena atrevidas e inolvidables. Fue poco después cuando dio el salto al escenario y se le abrieron las puertas del teatro clásico con su participación en el *Don Juan* de Molière.
- Tras esta incursión se encontró con el segundo personaje que marcó su devenir profesional: doña Magdalena en *La celosa de sí misma*, de Tirso de Molina. Y no lo hizo por su complejidad o su intensidad, sino porque se enfrentó a la experiencia embarazada, ensayando sin que nadie supiera de su estado y solo con la connivencia de la sastra de la compañía, que le cosía los vestidos de tal manera que se pudiera disimular su tripa. Este hecho le hizo enfrentarse a la realidad del teatro como negocio, un lugar en el que las mujeres deben decidir entre ser madres o seguir trabajando. En su caso todo se saldó con un buen final: tras una huelga que impidió el estreno de la obra, pudo tener al bebé y continuar con su trayectoria.
- Ya en la actualidad subraya su participación en *La villana de Getafe* junto con Paula Iwasaki. Este montaje ha sido para ella un regalo, pues en él pudo seleccionar a Paula y a otros actores jóvenes y compartir con ellos el espectáculo con

un papel poco habitual en el teatro clásico español, el de madre, surgido, en este caso, a partir de la transformación de un personaje masculino.

Para PAULA IWASAKI resulta muy complicado el poder destacar únicamente a tres personajes femeninos, pues solo lleva con la CNTC desde 2016; sin embargo, a pesar de que todos sus trabajos se han consolidado como importantes retos, subraya tres: *La villana de Getafe*, *Fuenteovejuna* y *La dama boba*. *La villana de Getafe* fue su estreno con la CNTC. Inés supuso para ella un reto intenso, pues era un texto clásico pasado por el tamiz de una puesta en escena contemporánea; sin embargo, el personaje la cautivó por su rebeldía, su inconformismo y su independencia, pues era capaz de obviar las órdenes de su padre, del alcalde y de cualquier hombre que intentara coaccionarla. Finea, en *La dama boba*, y Laurencia, en *Fuenteovejuna*, supusieron un nivel mayor de complicación que, a su vez, le dieron la oportunidad de crecer mucho profesionalmente. El más complicado para ella fue Laurencia. En una puesta en escena muy diferente a todas las que había visto, se enfrentó a una mujer que luchaba por ganarse la confianza de sus semejantes con una fuerza arrolladora y cierta idea de inviolabilidad que se materializó en su famoso monólogo de una manera diferente, dando una visión nueva e incómoda del papel de la mujer en un mundo eminentemente de hombres.

Esta última experiencia de Paula dio pie a otro tema fundamental a la hora de enfrentarse a las historias del teatro aurisecular desde la realidad del siglo XXI: cómo entender estos personajes femeninos clásicos en contraposición con los roles masculinos imperantes. PEPA PEDROCHE cree fundamental la mirada de los directores y las directoras para cambiar una tradición mayoritariamente machista. El caso de *Fuenteovejuna* es un gran ejemplo de ello, pues en ella aparece un pueblo con un comportamiento heroico que se enfrenta a una violación con una naturalidad que hoy llama la atención, un hecho que debe ser contado a los espectadores actuales si queremos que se produzca un cambio social. Igual ocurre con *La dama boba*, cuyo título puede provocar cierto rechazo hoy en día. Son historias que deben ser contadas y vividas en los escenarios para que su mensaje cale en el público actual, pues son textos que nos permiten ir más allá de su retórica para disfrutar de personajes individuales y originales. PAULA IWASAKI va más allá y asegura que, por encima de la rigidez que muchos han querido ver en el teatro clásico, sus historias pueden ser moldeadas con el fin de superar esta mirada preconcebida y estereotipada para conectar con la contemporaneidad. Y en esta empresa es muy importante, como señalan ALMUDENA GARCÍA y PEPA PEDROCHE, el papel de los filólogos, quienes pueden hacer mucho bien al

mundo escénico a la hora de analizar y hacer entender mejor los textos, ayudando a los actores a conectar vitalmente con sus personajes y darles personalidad propia. Tan importante como la parte argumental es la parte textual, que nos permite apreciar los cambios de actitud de los personajes, su lucha interior, y ver en cada momento cuáles son sus vivencias reales, la causa de sus actos y sus consecuencias.

Antes de abandonar el tema, ALMUDENA GARCÍA les hace reflexionar en torno a personajes femeninos que, habiéndolos encarnado o no, les han marcado de alguna manera. PAULA IWASAKI reconoce ser una amante del teatro clásico y, en consecuencia, tiene aprecio a todos los personajes que ha hecho; sin embargo, demuestra un mayor cariño por Finea, de *La dama boba*. Fue un espectáculo que pusieron en marcha en la sala Tirso de Molina, con un público físicamente muy próximo que irremediablemente quedaba sumergido y preso de la historia, una situación que creó una atmósfera muy especial. También reconoce tener el deseo de meterse dentro del personaje protagonista de *La hija del aire*, pues es un texto espectacular con un ente de ficción muy bello y complejo a la vez.

PEPA PEDROCHE rememora con mucho cariño su papel de madre en *De cuando acá nos vino*, una obra poco conocida en la que su personaje destaca por la comicidad derivada del conflicto con su hija por el amor del mismo hombre. Pocas veces un personaje de cierta edad, sin ser dama, tiene un peso tan fundamental dentro del engranaje de una comedia. Por su parte, y a pesar de su extensa carrera, hay un personaje que no ha podido disfrutar aún: la Celestina, una mujer que, tanto por el momento en el que está y la carga vital que porta, podría identificarse con ella plenamente en un texto que ya en su momento provocó una gran revolución por su profundo mensaje. También se metería en la piel de la Inés de Castro de *Reinar después de morir*, un texto que recuerda, sobre todo, por unos versos que dicen «porque el haber sido buena/ no se debe castigar». En ellos se aprecia cómo el personaje femenino asume ser un chivo expiatorio que intenta por todos los medios sostener una situación ante la más absoluta irracionalidad. Demuestra ser un ente con gran dignidad y con un afán explícito por defender la libertad individual y la libertad de elegir estar con quien quiere.

#### LA MUJER EN EL ENGRANAJE COMERCIAL DEL TEATRO

Dejando al margen la vertiente literaria y espectacular del teatro, una de las asistentes planteaba al auditorio y a las participantes en el coloquio la siguiente cuestión: ¿resulta más complicado hacerse ver y mantenerse en el negocio teatral siendo mujer? PEPA y PAULA están de acuerdo en este punto: si bien la mujer parece tener que luchar

más para llegar a ciertos papeles o a cierta estabilidad en el mundo audiovisual, creen que en el teatro es una barrera que ya se ha derribado y, por tanto, los obstáculos que se presentan no dependen de una cuestión de supremacía del hombre sobre la mujer. De hecho, PEPA PEDROCHE reconoce que nunca se ha sentido menospreciada profesionalmente por ser mujer. Sí es verdad, no obstante, que los textos clásicos no tienen tantos personajes femeninos como masculinos y, además, suelen ser mujeres jóvenes y bellas, son pocos los personajes de cierta edad, como la Celestina. La dificultad mayor, por tanto, viene dada por el paso de los años. En su caso, el reciclaje le ha venido dado desde la propia CNTC, pues ha podido hacer papeles muy diversos y tomar caminos muy interesantes en los que ha influido decisivamente su amplia experiencia, como las asesorías de verso.

PAULA IWASAKI tampoco ha sentido menosprecio por el mero hecho de ser mujer; es más, se siente muy afortunada por el trabajo que hace y los compañeros con los que trabaja y ha trabajado. De hecho, recuerda que en *La dama boba* una de las actrices estaba embarazada y todo el elenco le ayudó en todo lo posible durante los ensayos y en las funciones, que llegó a hacer estando todavía de ocho meses. Donde ella sí encuentra un trato diferente por ser mujer es en el medio audiovisual, en los castings, en las pruebas, etc., lugares donde se prima el aspecto. Y tanto es así, que ella misma ha sufrido la pérdida de algún papel por el hecho de no haberse operado la nariz, como le pedían, o simplemente porque tenía unos rasgos muy duros o su pelo era demasiado oscuro.

En la misma línea de debate se encuentra la duda de otra asistente, que pregunta a las dos actrices si han notado diferencia a la hora de representar personajes femeninos de obras escritas por mujeres. Como recuerda PEPA PEDROCHE, en la actualidad estamos asistiendo a puestas en escenas de autoras clásicas como Ana Caro o sor Juana Inés de la Cruz, y es una realidad cada vez más presente en las tablas. En su caso, ella llevó a cabo la adaptación de una dramatización de *La traición en la amistad*, de María de Zayas, y fue cuando se dio cuenta de que la dramaturga se vio en la necesidad de intentar demostrar que su texto era tan bueno como el de un hombre y, por tanto, incluyó en él todas las estrofas del repertorio barroco. Tal angustia por competir en un mundo de hombres, cree ella, hizo que la obra no tuviera la perfección que podría haber tenido.

A pesar de que hay un impulso por llevar textos de mujeres a las tablas, RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL recuerda que el principal problema en este sentido es que el número de dramaturgas no se acerca ni de lejos al de dramaturgos y, por ello, cuantitativamente es lógico que haya más textos escritos por hombres que se lleven a las

tablas. Aunque el deseo fuera equiparar productos de ambos sexos, es imposible por esta circunstancia que haya igualdad en las tablas, aunque los textos pudieran ser mejores. Y se da otro fenómeno que contribuye a tal desigualdad, y es que muchos textos escritos por mujeres se han perdido, como ocurrió con los escritos de sor Marcela, la hija de Lope, cuyas numerosas creaciones fueron pasto de las llamas.

Y antes de abandonar esta línea de debate, ALMUDENA GARCÍA pone en el punto de mira el trabajo de dirección y plantea a Pepa y Paula si han encontrado diferencias a la hora de trabajar bajo la dirección de un hombre o de una mujer. En ambos casos afirman que más que un problema de sexos es una cuestión de personas, a pesar de que la visión de algunos personajes pueda diferir entre hombres y mujeres. PEPA PEDROCHE, de hecho, recuerda esta diferente óptica derivada de una cuestión sexual en su trabajo de asesoría de verso para *El burlador de Sevilla* de Josep María Mestre. En este montaje las actrices denunciaban el papel sumiso de la mujer en la obra, la ofensa constante que sufría; sin embargo, el director defendía que debía ser el público quien debía fabricarse su propia idea de lo que es un don Juan, sin caer en un maniqueísmo impuesto. El trabajo de los actores, asevera Pedroche, es ofrecer los textos y dar pie a que el espectador haga su propia interpretación; es la única manera de mantener la universalidad de los textos clásicos.

#### LA LOSA DEL TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL

Al margen de cuestiones de género tanto en la ficción teatral como en la realidad laboral de las actrices, el debate se dirigió hacia la situación por la que pasa y ha pasado el teatro clásico en España. EVA DEL PALACIO habla de una losa que planea sobre el teatro clásico y que es herencia de los filólogos seguidores del régimen anterior, que señalaban a unas obras y promocionaban otras, creando cánones muy rígidos. Y, como consecuencia de este hecho, las compañías mantenían repertorios muy amplios, de casi treinta títulos, lo que dificultaba el trabajo del verso por parte de los actores, en cuya mayoría lo declamaban artificiosamente, dejando a un lado el verdadero mensaje del texto.

El trabajo de Marsillach, recuerda la actriz y directora, y la creación de la CNTC fueron hitos esenciales para llegar al nivel actual, en el que hay un profundo trabajo de análisis textual y su transmisión. Y todavía hay camino por hacer, incide FERNANDO AGUADO, profundizando en la personalización de los personajes y dándoles una vitalidad que pueda atraer a un público joven que perpetúe la tradición del teatro clásico desde los colegios y con nuevos títulos todavía no insertos en el canon establecido.

PEPA PEDROCHE recuerda en este momento cómo con Helena Pimenta se inició un proyecto, junto con otros directores, dirigido a crear dramatizaciones que recorrieran los institutos para llevarles el teatro clásico acompañado de música en directo, con un modo de hacer muy artesanal y cercano. Con esa experiencia comprobaron cómo el público joven descubrió algo que les gustaba, que les hizo sentir, desterrando, por tanto, la idea heredada de que el clásico es algo aburrido y lejano. En este sentido, PAULA IWASAKI reconoce que existen prejuicios tremendos al respecto y el deber de todos los profesionales del teatro y la educación es identificarlos y buscar la manera de que el teatro clásico llegue a los jóvenes. Debe haber un trabajo previo en las clases, con una lectura de textos en voz alta que les proporcione a los estudiantes las herramientas necesarias para acercarse al mensaje, comprenderlo y disfrutarlo. El escaso trabajo con el verso levanta una barrera natural que hay que derribar dando vitalidad a los textos, intentando, en palabras de PEPA, que los alumnos vean de una manera más sensorial y rítmica la música del verso, su belleza, rompiendo los corsés formales para dejar a la imaginación volar libremente.

Sin embargo, esta inercia dirigida a acercar el texto a los espectadores puede caer, como señala DANIEL MIGUELÁÑEZ, en el prosaísmo, algo que rompe la estructura y el ritmo que da cuerpo a los versos. Como señala PEPA PEDROCHE, cada vez se renglonea menos y se tiende a prosificar más, porque existe la idea extendida de que así se entiende mejor, a pesar de que el texto se empobrezca. Con la prosificación se pierde el sentido de lo que se está diciendo, el sentido de las pausas métricas, de las sinalefas, del hipérbaton, etc. Como afirma la actriz, es necesario un trabajo serio del verso, lo que requiere un tiempo y un interés que no todos los actores ni todos los directores tienen. Los autores escribían para los escenarios y, por tanto, en el texto están todas las pistas para entender el estado de ánimo de los personajes, las circunstancias que les llevan a actuar de una determinada manera, etc., pero hay que pararse a verlo y, para ello, es muy importante respetar la métrica. Como concluye PAULA IWASAKI, «hay que confiar en el texto, pues es una partitura, es un mapa que da las pistas para encontrar los impulsos del personaje tal cual el autor los imaginó».

\* \* \*

Con estas palabras se cierra un coloquio que no solo nos ha llevado por un escape que nos ha dejado ver cómo es el posicionamiento de las actrices y las directoras frente al teatro clásico español o cómo se enfrentan a fuertes caracteres femeninos que han marcado su devenir profesional y vital, sino que se ha debatido sobre el teatro del

Siglo de Oro de una manera poliédrica. Las diferentes caras del debate han mostrado temas como el trabajo de selección de textos y los cánones establecidos, la importancia del trabajo con el verso y la construcción de personajes o la necesidad de formar y conformar un público joven que continúe con la tradición, pero, por encima de todo, ha quedado patente que, a pesar de una falsa creencia que tilda al teatro clásico de algo antiguo e inamovible, es una expresión artística que ha sabido romper las barreras entre hombres y mujeres, tanto en su vertiente laboral como en su vertiente ideológica.

CRÓNICA DEL COLOQUIO SOBRE LA REPRESENTACIÓN  
DE *EN OTRO REINO EXTRAÑO*, POR LA JOVEN  
COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO

**Óscar García Fernández**

IES / UNIVERSIDAD DE LEÓN

[http://doi.org/10.18239/cor\\_46.2021.11](http://doi.org/10.18239/cor_46.2021.11)

Presenta RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL, director de las Jornadas. La obra que hemos visto es *En otro reino extraño*, por la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico. La función tuvo lugar en el teatro Adolfo Marsillach, más conocido por su segundo nombre, el Hospital de San Juan, con la mitad del aforo como medida de seguridad. RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL introduce a las tres personas que participan en el coloquio: DAVID BOCETA, director, LUIS SOROLLA, al frente de la dramaturgia y la actriz IRENE SERRANO.

DAVID BOCETA es licenciado en Arte Dramático, es profesor en la RESAD, y, a pesar de su juventud, tiene una larga trayectoria profesional. Formó parte de la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico entre los años 2007 y 2009. Ya es un «viejo conocido» de estas Jornadas, dado que ha estado en estos coloquios con *Las bizarrías de Belisa*. Ha participado en las representaciones de *El alcalde de Zalamea*, *De cuando acá nos vino*, *El perro del hortelano*, *La dama duende* o *Reinar después de morir*, esta última bajo la dirección de Pepa Pedroche. Además, como director, ha hecho *Otello*, 2009 o

*Nachos*, del 2013. También ha estado en Ciudad Real, participando en el Máster de Investigación en Humanidades.

LUIS SOROLLA estuvo como becario en estas mismas Jornadas en 2010 y, años después, interviene en este coloquio. Tiene una amplia formación en teatro y también ha trabajado en televisión. Ha hecho clásicos como *Fuenteovejuna*, y obras como *Odissea*, *Hijos de Grecia* o *Un roble*, en la Abadía, una experiencia teatral muy interesante que implica al público. En el caso de *En otro reino extraño* es el responsable de la dramaturgia.

IRENE SERRANO es actriz que procede de la RESAD. Forma parte de la compañía de Carlos Tuñón y ha participado en varios montajes como *Hijos de Grecia* o *Lear*. En lo que respecta al teatro aurisecular, ha participado en *La señora y la criada* con la Joven Compañía; en *La vida es sueño* de Helena Pimenta, *El desdén con el desdén* y también ha actuado con la compañía Nao de Amores.

RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL indica que también hay otros actores del elenco entre el público y comienza a preguntar sobre el espectáculo. Observa que el planteamiento es muy novedoso, destaca el hilo conductor del amor y el esfuerzo de producir este montaje en tan solo tres semanas en el espacio escénico del Hospital, de modo que reconoce la labor titánica llevada a cabo. A partir de aquí, pregunta cómo se gestó el espectáculo en estas circunstancias nuevas.

Toma la palabra el director, DAVID BOCETA, y agradece a RAFAEL sus palabras. Relata que la producción tiene una circunstancia muy especial: en el confinamiento nace la iniciativa «En compañía de los clásicos» y, a partir de ella, surgen en la Joven Compañía pequeñas piezas audiovisuales en torno al teatro del Siglo de Oro, con la idea central de Lope de Vega y el amor, para una realización de unos cincuenta minutos. Se trata de un punto de partida muy amplio. Además, al ser Lope de Vega, el director tenía la intuición de que sería fácil encontrar algo dado el amplio repertorio del Fénix de los ingenios. Se juntaron varios colaboradores: un video artista, Álvaro Luna, y una figura dramaturgica, donde entró Luis Sorolla, con quien ya había coincidido en otros espectáculos. Luis era una persona que podía sacar al director de la zona de confort, sin tener miedo a contar una historia actual con el confinamiento y la pandemia al fondo.

Ante el gran abismo que se abría, se preguntaron qué hacer con un campo de trabajo tan amplio, así que comenzaron los encuentros con los actores vía *Zoom*: hablaron de amor, de Lope de Vega, creándose una Arcadia entre todo el grupo. Se empezaron a grabar y los resultados eran tan potentes que el sentido que se vio iba en la dirección de que los actores ofrecieran su visión sobre el amor y Lope de Vega, de

manera que ello se convirtió en el hilo conductor y la columna vertebral del espectáculo. Además, hubo ensayos mediante *Zoom*, y ese material grabado iba a Álvaro Luna, que lo montaba en formato vídeo.

A mitad de ese proceso de la pieza audiovisual, ya lanzados con ese «Otro reino extraño» y con un Lope de Vega fuera de su zona de confort, recibe una llama de Lluís Homar, director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, que le propone llevar el espectáculo en forma de representación a Almagro. De esta manera, la pieza audiovisual se transforma en un espectáculo en vivo y empiezan a encajar todas las piezas. La narrativa que se estaba creando era sobre una situación real de amor de los miembros de la Joven, por lo que había que buscar textos de Lope de Vega que pudieran ser una respuesta a esa situación de realidad. Finalmente, para el espectáculo se añaden fragmentos de *El castigo sin venganza*, pero para la pieza audiovisual se buscaban textos lopescos menos canónicos.

En tan solo dos semanas montaron el espectáculo y se dieron cuenta de que valía la pena seguir hablando de amor, continuar haciendo teatro y urdir una obra que tiene que ver con el momento actual. En ese instante se iba a producir un reencuentro de gran valor, de una importancia histórica y trascendental para la historia del teatro. Se convirtieron en los responsables de levantar el telón y consideran que es una suerte poder seguir trabajando en un momento tan terrible; así es que son artífices de que se mueva la producción teatral, de que la vida siga. A todo esto, hay que añadir la gran responsabilidad de traer el espectáculo a Almagro. Todo el elenco estaba muy dispuesto y receptivo; por ejemplo, un actor, Íñigo, iba a bautizar a su hijo y, dada la implicación, se eliminó un ensayo sin problema, ya que la producción, el equipo artístico y los actores estaban muy entregados.

LUIS SOROLLA toma la palabra para explicar el trabajo de dramaturgia. Desde que se reunieron por primera vez, desde el inicio de los ensayos, tenían claro que los actores tenían que aparecer y ser escuchados. A esto se sumaba la gran producción de Lope de Vega en torno al amor. No obstante, buscaba traer textos que no se hubieran llevado a las tablas en los últimos tiempos: *La Arcadia*, escenas de obras menos conocidas, pero todos textos brillantes. De esta manera se tendía un puente entre los actores y Lope de Vega, que se pasaba la vida autoficciónándose a sí mismo y hablando de amor, porque Belardo es Lope de Vega y aparece en múltiples ocasiones en su obra. El juego de Lope de Vega con la ficción en su propia vida es constante. El objetivo no era hacer una obra sobre el confinamiento, pero su presencia en la obra era ineludible, así que se puso a buscar los textos más idóneos para que se produjera la conversación en-

tre la realidad del momento y los textos lopescos. Entonces, lo que se trae a Almagro es una evolución de lo trabajado previamente.

A petición de RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL, LUIS SOROLLA habla de los textos de Lope de Vega, que no tenían que ser los más clásicos o conocidos: *El animal de Hungría*, varios sonetos de las *Rimas* de 1602, otros extraídos de las *Rimas de Tomé Burguillos*, de *La Arcadia*, de *La Dorotea*, escenas de *El anzuelo de Fenisa*, que aparecen en el audiovisual, etc. También *El castigo sin venganza* aparece en la pieza teatral, de aquí nace la visión a través de la historia de la obra lopesca y se entabla un diálogo entre el siglo XVII y la representación de 1977, que se ve proyectada en escena.

Para continuar, GONZÁLEZ CAÑAL pregunta a IRENE SERRANO por el momento en que las cuatro actrices se ponen a reflexionar sobre Lope de Vega. Ella lo explica: les dieron unos textos y las cuatro se interesaron por *La vengadora de las mujeres*. Para IRENE es muy importante abordar el papel de la mujer en el teatro para poder repensarlo, que fue lo que hizo Luis, escribir un texto que permitiera enlazar con el verso y con Lope de forma natural y concreta. Ella ha disfrutado mucho haciendo esa parte con un monólogo de Lope sin cambiar y con la opinión de Lope.

A continuación, EL MODERADOR le pregunta cómo ha vivido ella el proceso: IRENE comenzó con un cierto «vértigo», ya que trabajaban con lo que tenían en casa, con muchas dificultades, pero también fue un proceso muy divertido. Normalmente, para decir el verso, se requiere una energía muy potente, pero, al llevarlo a la parte audiovisual y poder susurrarlo fue muy gratificante. Surge un contraste muy interesante entre la grabación en casa y la representación teatral.

Para seguir, RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL se interesa por el montaje y pregunta quién es el responsable de la suma de lo grabado hace meses y el añadido del escenario. DAVID BOCETA responde que intervienen muchos talentos diferentes, se toman ideas de todos, de ellos mismos, de los que están por encima en la Compañía Nacional, de los músicos, de los actores, aunque no se trata de una creación colectiva, ya que él toma todas las últimas decisiones y cada idea se solucionaba según iba avanzando.

Otro de los aspectos del montaje más interesantes que señala RAFAEL es el trampantojo que se crea entre la ventana, que parece una proyección, pero es real y la actriz que interviene en directo. DAVID BOCETA responde poniendo el acento en la dificultad de solucionar el espacio escénico. Desde la Compañía querían empezar a montar para estrenar en Almagro, por lo que Almudena Bautista lo tenía que resolver en muy pocos días. De este diálogo surgió la multipantalla y cómo llevar las escenas de dos espacios distintos. Para ello tomaron la idea de colocar al actor en primer término y a la

actriz en otro término, luego los montadores sacan la ventana, que, junto a la música y fuerza de los actores, crean un momento muy especial.

#### INTERVENCIONES DEL PÚBLICO

Tras estas interesantes apreciaciones de unos y otros, se le da la palabra al público. Una persona que dice ser actor les da la enhorabuena por la propuesta. Destaca el momento en que el verso y la palabra trascienden, es decir, el momento final de la representación, cuando se suman el diálogo de *El castigo sin venganza* y la película *El quinto elemento*, sin duda un momento en que trasciende la palabra. Tras esta reflexión pregunta en qué momento se convierte en una idea defender la palabra, independientemente de la métrica.

IRENE SERRANO contesta poniendo de relieve que ella trabaja igual independientemente de que sea prosa o verso. Ella parte de la base de que se encuentra ante un material de trabajo que tiene que hacer suyo, le sucede especialmente con el verso, hasta que deja de ser algo ajeno y le genera una gran necesidad de querer contar algo. Esa fuerza le permite contarlo, sea de la película o un monólogo teatral. En este sentido, el verso requiere más trabajo porque las figuras retóricas son más difíciles, pero una vez hecho suyo, se entrega al texto. Así, logra hacer de la escena de *El quinto elemento* una reflexión sobre el amor. Hablan sobre lo mismo, el film y Lope de Vega. Una de las genialidades de Lope es que hoy todavía nos habla sobre sentimientos actuales.

En este mismo sentido, LUIS SOROLLA incide en la idea de que el texto dramático es lo acontecido durante la representación. El teatro no solo es la literatura dramática, no es lo que sucediera en el 1600, porque el texto dramático es presente y se preguntan a sí mismos por qué quieren usar este texto en pleno 2020. Los pasos que dan son preguntarse de manera colectiva y grupal lo que quieren; posteriormente, le dan un marco mediante el uso de la palabra. RAFAEL GONZÁLEZ apostilla que los clásicos son muy actuales porque la esencia es la misma.

FRANCISCO IBÁÑEZ toma la palabra y los felicita por la propuesta tan innovadora. Uno de los aspectos que más le llamó la atención fue el crear un galán sevillano, con acento andaluz, frente a la idea tradicional de la comicidad del acento andaluz. Pregunta por qué toman esa decisión.

DAVID BOCETA aclara que él también es andaluz y que se parte de la premisa de que el andaluz no tiene apenas espacio en el teatro. Entonces, se dan cuenta de que, si es andaluz uno de los actores, por qué no va a poder ser el galán. De hecho, la pre-

gunta es por qué no hay gente gorda o calva que pueda ser galán o dama en el teatro. Expone que estamos sujetos a unos patrones físicos, y que el andaluz es la anécdota, pero la pregunta que se hacen es por qué somos así y nos comportamos así. Desde la dirección de actores había un afán por integrar la personalidad y sencillez del actor. Además, BOCETA explica que normalmente se baja la intensidad al ser andaluz y ese acento natural era lo que buscaban para mostrar el aquí y ahora del teatro.

En este mismo sentido, LUIS SOROLLA asegura sobre el actor José Luis Verguizas que hay una responsabilidad frente a las imágenes que se representan. Ver hombres amándose o cuerpos no canónicos en los espacios principales no es lo común, y ya Lope en 1622 escribió sobre el amor entre dos hombres; de esta manera se descubren e integran otros lenguajes del amor en la pieza.

#### MÁS PREGUNTAS DEL PÚBLICO

Una persona da la enhorabuena por lo escandalizada que salió del teatro con la suma de lo teatral y lo audiovisual. Ella pensaba que iba a ver teatro, pero luego se encontró con la parte audiovisual. Como actriz quisiera saber cómo teatralizaron la vivencia del confinamiento.

El director DAVID BOCETA responde que el tema audiovisual es una opción, de hecho, se convierte en la mejor posibilidad para este momento, no es un asunto de premura por el tiempo. *Zoom* como forma de comunicarse se integra en nuestro mundo actual, por lo tanto, han utilizado *Zoom* para todo el proyecto. El uso de *Zoom* no es una huida, sino una necesidad para poder hablar del amor hoy. Y es que mediante *Zoom* se ha transmitido mucho amor durante el confinamiento. En conclusión, buscaban llevar esa experiencia *online* al teatro, al aquí y al ahora.

LUIS SOROLLA dice que el inicio y el final del espectáculo hablan del espacio compartido por los actores y actrices. La idea, entonces, era dramatizar las relaciones que habían ido teniendo a lo largo de seis semanas, dramatizar algo que no estaba escrito, los sentimientos de los actores, y llegar al encuentro final entre toda esa parte y los textos de Lope de Vega, pero teniendo clara la necesidad de valorar toda la parte inicial, la del confinamiento.

Para intentar clarificarlo más, BOCETA expone que la provocación no es una intención, aunque reconoce que puede crear debate. Ellos quieren ser honestos con la historia que quieren contar y tienen que seguir defendiendo su idea. Además, el público potencial del audiovisual es distinto del que normalmente va a ver a la Com-

pañía Nacional de Teatro Clásico, por lo que se amplía la recepción. Apostilla RAFAEL GONZÁLEZ que la idea apunta a vivir el momento presente sin olvidar el pasado.

Surge otra pregunta del público: en primer lugar, les dan la enhorabuena por el espectáculo. La pregunta va dirigida a LUIS SOROLLA, a nivel de dramaturgia: le piden que explique su experiencia en esta oportunidad y su trabajo con la compañía. Y Luego, la experiencia como parte activa del teatro durante el confinamiento.

LUIS SOROLLA, al ser llamado por David Boceta, se preguntó si era el adecuado para hacer este trabajo. Boceta le dice que quiere trabajar con él, ya que sus propuestas son siempre muy originales y trabajar juntos es la manera de salir de la zona de confort. La petición inicial era para participar en el producto audiovisual y, finalmente, acaban inaugurando en Almagro. Así, la libertad y la fluidez tienen que ver con la ausencia de miedos, quizás porque el hito de Almagro no estaba desde el principio, sino que apareció por el camino, por esta causa, surgió también la necesidad de empaparse de la obra de Lope de Vega. Su intención era ser dramaturgista, no dramaturgo. Al ir añadiéndose nuevos elementos como el uso de *Zoom* y el venir a Almagro, desembocan en la dramaturgia. El encuentro entre todos estos elementos ha sido muy placentero, dado que no ha tenido que crear desde cero, sino que ha ido tirando de los hilos que le iban dando, es decir, de las conversaciones y las lecturas en común.

Otra persona del público dice que el espectáculo fue muy catártico, y desde la perspectiva de mujer, también. Pregunta qué pasará con la literatura y el teatro después del confinamiento, pregunta si volverá a haber teatro.

DAVID BOCETA habla de la necesidad de tener una distancia, ya que todo es muy reciente. Hace falta ver cómo evoluciona todo, pero la expresión artística también se asocia con la nueva normalidad. Quizás el nuevo teatro no va a estar tan condicionado. Recuerda que el teatro ya ha vivido otros momentos de crisis incluso peores que el actual y siempre ha salido adelante, porque el encuentro entre el público y los actores es algo único.

IRENE SERRANO se ha planteado que las condiciones de trabajo no han sido las mejores para hacer teatro: uso de mascarillas, solo la mitad del aforo (trescientas personas), etc. También ha tenido dudas sobre cómo va a derivar el teatro.

LUIS SOROLLA ve difícil definir ahora lo que va a suceder. Surgen nuevos espacios para hablar al mundo, como las redes sociales. Él se siente cansado de que se hable de si es o no teatro, o de definir con nombres lo que pueda surgir; no le parece que ese sea el tema, si es teatro o no lo que viene. Pone un símil muy interesante: el baloncesto surgió como deporte porque hacía frío en invierno y, cuando llegó el verano, siguió existiendo y conviviendo con los otros deportes. Por tanto, cree que el teatro más tra-

dicional puede convivir con estas nuevas propuestas, aunque la necesidad de definir las como teatro o no es estéril y lo único que logra es limitar la creación.

#### ÚLTIMAS PREGUNTAS Y REFLEXIONES

Surge una aportación de MAYELA PARAMIO, que les da la enhorabuena por el espectáculo y hace una serie de apreciaciones: ve un diálogo fluido en el que se creaba una duplicidad coral, lo grabado y lo presente. Destaca que también se rompió gracias a la polivalencia del espacio escénico y de la música del directo. Parecía que se necesitaba el abrazo con el público y los actores casi tendían la mano, como queriendo romper la distancia con respecto a *Zoom*.

Otra reflexión del público. Una persona dice que nos encontramos ante la obra perfecta para enganchar al teatro clásico a otro tipo de público. Todos nos hemos revisado durante el confinamiento y el proceso de la pieza audiovisual hasta la representación es un claro ejemplo de lo que ha pasado la sociedad en el momento actual: ha surgido lo colectivo y la obra es un ejemplo muy bonito.

Otra pregunta que surge va en la línea de la música: ¿cómo es el proceso de unión de los elementos musicales?, ¿cómo es la elección y la creación de estos?

DAVID BOCETA explica que ha trabajado mucho con un compositor musical. La idea que tenían era que los grandes momentos de la obra de Lope fueran en la música, pero desecharon la idea. En este mismo sentido, Antonio de Cos, el compositor, fue muy generoso y no solo compuso las siete canciones del espectáculo, sino que hizo muy variadas propuestas en cada caso. Otro de los objetivos era que la música reflejara la actualidad, con pop, rock o rap, no una música de siglo XVII.

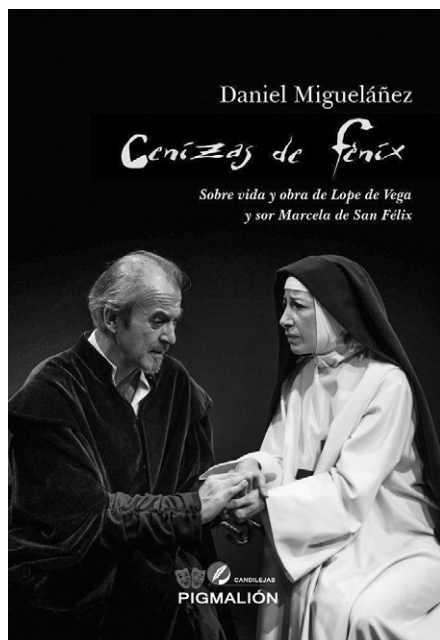
Para finalizar, el director de las Jornadas, RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL, le pide a IRENE SERRANO que recite algo de esa parte en que las actrices se replantean el papel de la mujer, en el que todos tenemos una responsabilidad, e Irene cierra de manera magistral con unos versos que comienzan «Escribirán por vengarse...»

Se termina el coloquio con una cerrada ovación a todos los participantes en la mesa.

## LIBROS EN ESCENA



MIGUELÁÑEZ, DANIEL: *Cenizas de Fénix. Sobre vida y obra de Lope de Vega y sor Marcela de San Félix*, Madrid, Pigmalión, 2020.



## HOGUERA DE TINTA Y CELOSÍAS

**Daniel Migueláñez**

---

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS  
ACADEMIA DE LAS ARTES ESCÉNICAS DE ESPAÑA

Gracias al grupo editorial Sial-Pigmalión me dispongo a presentarles la publicación de mi reciente dramaturgia estrenada en el Teatro Fernán-Gómez de Madrid sobre la vida y obra de Lope de Vega y su hija, la olvidada e interesantísima escritora sor Marcela de San Félix.

Con *Cenizas de Fénix* quise sacar a escena a un Lope de Vega sin pedestales ni mármoles, al hombre de carne y verso, reconvertido en (anti)héroe trágico, perseguido por los tormentosos recuerdos de un pasado pasional y convulso en conversación con el espectador de hoy gracias a los diálogos que se establecen entre él y su hija Marcela. Gracias a esos encuentros, la dramaturgia pretende establecer unos mimbres que inviten a evocar ese áureo siglo teatral y permitan reflexionar en torno a los universales humanos: el amor, el paso del tiempo, el peso de la fama, la presencia de Dios, la muerte, el papel de la mujer...

*Cenizas de Fénix* tiene, a su vez, mucho de onírico, de espectral y sugerente, con el peso constante de lo femenino como contrapunto a la figura lopesca. Así las cosas, la obra se establece como una suerte de *poeturgia* en la que los versos de ambos escritores –y en ocasiones los míos– sirven de engranajes sobre los que engarzar las distintas situaciones planteadas. Por ello, el Lope del ciclo *de senectute* me servía como el Lope más puramente *teatral* porque me permitía evocar, con la distancia del tiempo y el juicio de un *yo* lejano al exceso juvenil, un lapso y una vida sobre la que volver los ojos críticamente; el conflicto de los personajes no está, solamente, en su enfrentamiento dialógico sino en su propio brete vital.

Sobre la decisión de establecer un diálogo con su hija Marcela y con el resto de fantasmas femeninos y no con cualquiera de sus otros contemporáneos cabría señalar algunos asuntos. La Dama, sincretismo de todas las mujeres y Marcela Lope de Vega y Luján, la hija del escritor, dramaturga conocida como sor Marcela de San Félix, establecen una polifonía en femenino necesaria para generar cierto diálogo sugerente.

Marcela, por su parte, siempre me pareció un personaje, desde el punto de vista histórico, más que interesante. El hecho de escapar de niña de ese entorno desenfrenado que suponía la casa de Lope y decidir profesar como monja en el Convento de las Trinitarias de Madrid la convierte en una mujer poderosa y activa, referente cargado de modernidad. Las anécdotas evocadas en la dramaturgia que pudieran parecer más anacrónicas por su lectura feminista son, precisamente, las más verdaderas. El caso de sor Marcela es uno de los ejemplos más conocidos –junto a Ana Caro o Sor Juana Inés– de cómo la oscuridad de ese Siglo de Oro rodeó a muchas de las mujeres silenciadas en la época; por petición de algún confesor de poca vista, sor Marcela quemó prácticamente toda su obra excepto uno de los cuadernos que ha llegado a nosotros gracias a una furtiva copia de alguna compañera de celda. Este personaje no deja de ser un homenaje a la literatura conventual femenina y trata de buscar los ojos del espectador/lector actual para reivindicar las injusticias del canon.

Desde el punto de vista teatral –ya que el texto nace pensado para su inmediata puesta en escena–, hay mucho de *dirección dramaturgica*, aunque escenográficamente prima la sencillez y el peso textual. Las acotaciones son escasas pensando en que todo texto nace como *pretexto* y cada director, al enfrentarse a la dramaturgia, pudiera hacer con él lo que gustara. Tanto Carlos Jiménez como yo, que codirigimos su estreno allá por 2018, optamos por un escenario despojado en el que solo unas celosías movibles servían de elementos generadores de espacios, acompañados de cambios de iluminación y algunos detalles de vestuario.

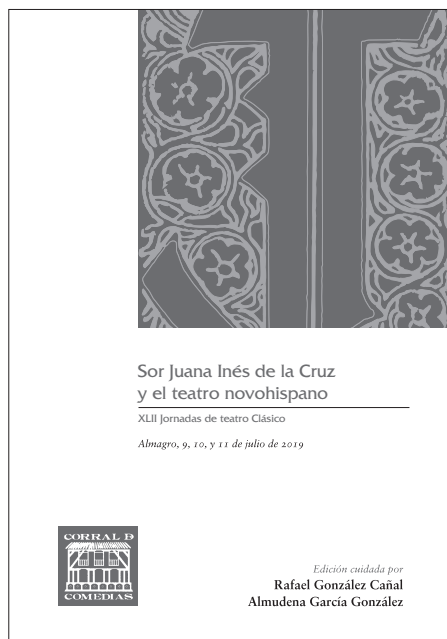
La publicación, además, al estar íntimamente ligada a su puesta en escena por parte de la productora Arte-Factor (Minos Arte) y a las adendas y modificaciones fruto de su estreno por parte de los actores, ha incluido a modo de apéndices comentarios tanto de Carlos Jiménez –mencionado codirector de la función para su estreno y director del ciclo «Los martes, milagro: poesía en escena»– como de los dos actores que encarnaron a los protagonistas y para los que se escribió la dramaturgia: Javier Lago en el papel de Lope de Vega y Elisa Marinas en el de sor Marcela. Los tres textos sirven de testimonio vivencial a la puesta en escena, atendiendo a cuestiones escénicas y a la intrahistoria del montaje.

Finalmente, como presentación al lector interesado, antecede a la dramaturgia un pórtico del profesor Francisco Gutiérrez Carbajo y en la contracubierta aparecen unas líneas en relación al texto a cargo de especialistas del mundo del teatro: José-Luis García Barrientos (CSIC-ILLA), Julio Vélez (UCM-ITEM), Carlos Mata (UNAV-GRISO) y José Manuel Lucía Megías (UCM- AAEE).

Estas *Cenizas de Fénix* que saltan de la escena al libro pretenden convertirse en un viaje literario y teatral a través del carácter, los versos y el tiempo vivido por sus protagonistas, espejo último de mis cuitas, aspirante a reflejo de las cuitas del espectador.



GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael y GARCÍA GONZÁLEZ, Almudena (eds.): *Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro novohispano. XLII Jornadas de teatro clásico, Almagro. 10, 11 y 12 de julio de 2019*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2021.



**Almudena García González**

UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

En el verano de 2019, la dirección del Festival de Teatro Clásico de Almagro eligió a México como país invitado y a Sor Juana Inés de la Cruz como representante de la literatura mexicana del siglo XVII. Una joven sor Juana apareció en los carteles y la publicidad del Festival y sus versos resonaron con fuerza durante los 25 días que duró el Festival. «El Mundo iluminado, y yo despierta», endecasílabo con el que cerró su *Primer sueño* la autora mexicana, fue el lema del encuentro como un precioso llamamiento al deseo de descubrir, de ver, de aprender, de disfrutar... inquietudes

que rigieron la vida de Sor Juana y que hoy día podemos estimular y renovar cuando asistimos a una representación teatral de nuestros clásicos.

El Instituto Almagro de teatro clásico, centro de investigación de la Universidad de Castilla-La Mancha, coordinado con el Festival, decidió dedicar las Jornadas sobre teatro clásico que organiza todos los veranos a la obra dramática de Sor Juana y otros autores novohispanos, como Juan Ruiz de Alarcón. El programa ofreció conferencias de prestigiosos estudiosos mexicanos y españoles, además de un coloquio con los directores de tres montajes de la pieza de Sor Juana *Los empeños de una casa* y la asistencia a dos representaciones teatrales, con el correspondiente coloquio al día siguiente con el director y uno de los actores de cada montaje. Las obras vistas fueron: *El castigo sin venganza*, por la Compañía Nacional de Teatro Clásico, y dos piezas de Ana Caro: *El conde Pantinuplés* y *Valor, agravio y mujer*, por la compañía Fundación Siglo de Oro.

Las Jornadas fueron inauguradas con un diálogo sobre sor Juana y su obra entre Beatriz Aracil, profesora titular de la Universidad de Alicante, y Margo Glantz, investigadora y escritora mexicana, máxima autoridad en los estudios sobre la religiosa. Miembro de la Academia de la Lengua en México desde 1995 y Premio Nacional de Ciencias y Artes en la rama de Lingüística y Literatura en 2004, entre otros relevantes méritos, Margo Glantz ha sabido entender y analizar la figura de Sor Juana y su obra con inteligencia, claridad y perspicacia. Mujer fuerte, aguda, divertida y con una edad que le permite hablar desde la sabiduría que da un largo recorrido vital, sin duda se trataba de la persona más adecuada para abrir un encuentro sobre Sor Juana, quien destacó por las mismas cualidades, y sentar las claves de su vida y obra antes de entrar en los diversos detalles que fueron analizando los demás especialistas.

Junto a Margo Glantz y Beatriz Aracil, las Jornadas tuvieron la suerte de contar con más investigadores de alto nivel, como Sara Poot-Herrera, profesora de la Universidad de California y también experta en Sor Juana, así como la Rectora de la Universidad mexicana de Sor Juana, Carmen López-Portillo, y Javier Rubiera, catedrático de la Universidad de Montreal, como representantes americanos. De España, fueron Judith Farré Vidal, científica titular del CSIC y reputada investigadora sobre teatro novohispano, José Montero Reguera, catedrático de la Universidad de Vigo, y Germán Vega García-Luengos, catedrático de la Universidad de Valladolid, quienes acercaron la obra dramática de Sor Juana y de Juan Ruiz de Alarcón a los asistentes de este encuentro. Sobre este último autor, destacó la presentación de Germán Vega, pues tras un exhaustivo trabajo filológico y con el apoyo de la tecnología que ofrece el programa informático *Stylo*, desveló la primicia de que la comedia de *La monja alférez*,

tradicionalmente atribuida a Pérez de Montalbán, responde realmente al *usus scribendi* de Juan Ruiz de Alarcón, que se postula, por tanto, como su autor más probable.

Además de las conferencias y los coloquios ya indicados, un joven investigador, Álvaro Cuellar, estudiante de doctorado de la Universidad de Kentucky, presentó las oportunidades que las humanidades digitales nos ofrecen a través de programas informáticos, como el anteriormente citado, para analizar, verificar y hallar la autoría de la ingente obra dramática barroca española conservada, en este caso en concreto, respecto del teatro de Ruiz de Alarcón y de Sor Juana.

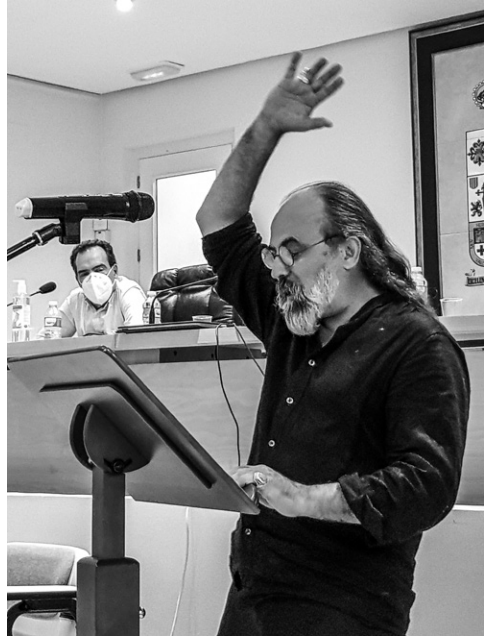
El volumen titulado como las Jornadas de las que nace, *Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro novohispano. XLII Jornadas de teatro clásico de Almagro*, recoge, por un lado, las transcripciones no solo del interesantísimo diálogo de Glantz y Aracil y del coloquio de Ignacio García, director del Festival de Almagro, y los también directores escénicos Yayo Cáceres y Manuel Canseco sobre sus montajes de la pieza de sor Juana, *Los empeños de una casa*, sino también las de los coloquios antes reseñados con los directores y actores de los montajes vistos durante las Jornadas. Por otro lado, encontramos los artículos que todos los investigadores antes nombrados han realizado a partir de las conferencias que allí pronunciaron, organizados en dos grandes apartados: «Sor Juana» y «Juan Ruiz de Alarcón y el teatro novohispano». Por último, se recogen las reseñas de las publicaciones que fueron presentadas también durante este encuentro en la sección «Libros en escena»: *El universo dramático de Agustín Moreto. XLI Jornadas de teatro clásico*, actas de las Jornadas celebradas en julio de 2018, por Felipe B. Pedraza, editor del volumen junto con Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, y las publicaciones realizadas por la Compañía Nacional de Teatro Clásico durante la temporada 2018/2019, presentadas por su entonces directora de publicaciones, Mar Zubieta.

Un volumen, por tanto, que resultará de gran interés para quienes deseen conocer desde la visión más actual y de la mano de brillantes investigadores el teatro novohispano y, en concreto, las obras de sor Juana y de Juan Ruiz de Alarcón.



## ROMANCE DE CIEGO





«OJOS QUE NO VEN...»

(ROMANCE DE CIEGO)

ESPECTÁCULO DE CALLE O KALE-BARROCA

**Fernando Aguado**

Amigos que me escucháis,  
 señoras y caballeros  
 que estáis medio derretidos  
 con el calor almagreño:  
 os agradezco no poco  
 que dedicuéis vuestro tiempo  
 que a todos nos es escaso  
 pues es poco el que tenemos.  
 Las palabras que aquí os traigo,  
 estos versos que os ofrezco,  
 hijos de tiempos extraños  
 como lo son estos tiempos,  
 escritas entre las rejas  
 de este raro cautiverio,  
 de esta cárcel gigantesca,  
 de este cruel confinamiento,  
 de esta mazmorra de piedra,  
 de esta jaula, de estos hierros,  
 no pretenden otra cosa  
 que tan solo entreteneros.  
 Disculpad si acaso hallarais  
 escondidos en mis versos  
 el desconcierto, el pasmo,  
 la inseguridad, el miedo,  
 la perplejidad, el susto,  
 la indignación, el cabreo,  
 la pena, desolación,  
 la rabia, el desconcierto  
 el vértigo, la zozobra,  
 y ganas de salir corriendo  
 en ansias de libertad  
 por estar hasta los güevos...  
 (disculpad el exabrupto,  
 así de claro es mi verbo:  
 no soy nada gongorino,  
 me tira lo quevedesco  
 y estoy mucho más que harto  
 de eso que llaman «correcto»)  
 Amigos, es lo que hay,

no he de ocultar lo que siento;  
es como ser del Aletí  
que lo eres hasta el extremo.  
Y aunque mi oficio es mentir  
creedme que aquí no os miento.  
De lo que cuento hay de sobra,  
es verdad y no lo niego  
más también tendréis la risa  
que arrancárosla pretendo  
y si fracaso ¿qué importa?  
Iré al pilón, que está fresco  
y empapado luciré  
lo mismito que un Don Diego.  
Hacer reír y llorar:  
he nacido para eso  
y hoy necesitamos risas  
que ya está bien de lamentos.  
Y así, en busca de los grises,  
mezclando el blanco y el negro,  
hermanando risa y llanto  
intentaremos con esto  
espantar los tiempos malos  
e invocar los buenos tiempos.  
Y ya no me enrolló más  
que tenemos poco tiempo  
y perderlo en esta vida  
es de tontos y de necios.  
Escuchad, si os apetece,  
este romance de ciego  
y si no, pues sois muy libres,  
marchaos con viento fresco,  
aunque en Almagro es difícil  
porque esto es como un infierno.  
Elegid: salir afuera  
o quedaros aquí dentro.

«OJOS QUE NO VEN...»  
(ROMANCE DE CIEGO)

Acercaos, buenas gentes,  
señoras y caballeros,  
los que tenéis media edad,  
los jóvenes y los viejos,  
acercaos sin temor  
los grandes y los pequeños,  
llegad los altos, los bajos,  
los que son guapos, los feos,  
lleguen los inteligentes  
y lleguen también los lerdos,  
que lleguen los licenciados  
y los que no, lleguen presto  
que se puede ser idiota  
con título, lacre y sello  
y aquesto no es cosa extraña  
que se ven muchos de estos.  
Lleguen los que no se sabe  
si son listos o son necios,  
que con sólo abrir la boca  
sabremos dónde ponerlos.  
Los que tienen buen talante  
y esos que parecen siesos,  
los nacidos en España  
y sean cristianos viejos.  
Y esos que vienen de fuera  
que acaso sean extranjeros,  
aunque no entiendan mi parla  
me entenderán por el gesto.  
Lleguen los mahometanos,  
los judíos, los conversos,  
los que creen en muchos dioses,  
(ellos sabrán, allá ellos),  
vengan los que creen en todo,  
y también lléguense esos  
que por la gracia de Dios  
se han convertido en ateos.

Que vengan los amarillos  
los cobrizos y los negros  
que para oír una historia  
no existen razas ni credos.  
Acercaos, acercaos  
y oíd a este pobre ciego...  
¡Acercaos, vive dios,  
llegad aquí, que no muerdo!  
Y es muy cierto esto que digo  
porque dientes ya no tengo.  
Mas... ¿por qué no os acercáis?  
Llegad ya, no os quedéis lejos.  
¡Acabáramos, amigos!  
Ya he caído, ya lo entiendo:  
acaso os pueda ofender  
este... olorcillo que llevo  
que a donde quiera que voy  
me persigue como un perro.  
Como soy tan miserable  
con esta «capa» me envuelvo.  
Si huelo tal, mis señores,  
no será porque yo quiero  
que una promesa que hice  
me obliga a su cumplimiento  
y pues juré no lavarme  
si se me cumplía un ruego  
(ruego que no viene al caso  
y que por eso no cuento)  
aunque ofenda las narices  
así pago lo que debo.  
Y aunque acaso ver no pueda,  
por lo que ahora mismo huelo,  
puedo dar fe que hay algunos  
que otras promesas han hecho.  
No importa, vamos al caso,  
olvidémonos de eso,  
id abriendo las orejas  
y tapaos los agujeros  
de las narices, que ahora

no os harán falta en efecto  
 para escuchar esta historia  
 tamaña que a contar vengo.  
 Agudizad un sentido  
 que no hay menester del resto.  
 ¡Acercaos, buenas gentes,  
 señoras y caballeros!  
 Y si nos os queréis llegar  
 yo os hablaré alto y recio  
 que mi voz está curtida  
 de haber contado mil cuentos  
 y el camino curte el alma  
 y mi voz llega muy lejos  
 y así tan curtido estoy,  
 tengo tan duro el pellejo  
 de dejarlo en los caminos  
 que parezco hecho de cuero.  
 Llegad, oíd mi relato,  
 que de punta os pondrá el vello  
 y si os place, al acabar  
 dejadme algo, os lo ruego,  
 pagad con la voluntad  
 y que sea buena yo espero  
 que a la hora de pasar  
 el cestillo o el sombrero  
 hay muchos que oyen de balde  
 y escapan sin dar dineros.  
 Mas la calle es lo que tiene:  
 que no hay puertas ni porteros.  
 Esto no pasa en la iglesia,  
 siempre el cepillo va lleno  
 pero no por caridad,  
 lo que lo llena es el miedo  
 a que vengan los demonios  
 y te cojan de los pelos  
 y a lo que diga el vecino  
 siempre atento y al acecho  
 y pues Dios todo lo ve  
 (por doquiera está, esto es cierto)

mira mucho lo que echas  
y lo apunta en un cuaderno  
y lo que no echas ahora  
ya pagarás sin remedio  
con tamaños intereses  
de llamas en los infiernos...  
Pero yo no digo nada,  
Dios me libre de dar miedo...  
yo aquí lo dejo caer  
y cada cual con su cuerpo:  
ya cada uno sabrá  
si quiere subir al cielo  
que el rezar está muy bien  
pero el mazo hay que cogerlo.  
Tan intensas reflexiones  
dejemos pues para luego  
y no dilatemos más  
de comenzar, el momento.  
Los que os quedáis, aquí estáis,  
ya no están los que se fueron  
que si se hubieran quedado  
no se habrían ido, es muy cierto.  
Para mi suerte quedáis  
gentes de bien, ya lo veo  
(lo de ver es un decir  
pues ya sabéis que soy ciego)  
permitidme esta licencia:  
gusto del «metaforeo».  
¡Ciudadanos de esta villa,  
señoras y caballeros!  
No os repugnen mis harapos,  
no me juzguéis por mi aspecto.  
Las apariencias engañan,  
creedme, que sé de esto.  
Ved la geoda de cuarzo:  
por fuera es peñasco feo  
pero al partirla encontramos  
un tesoro en sus adentros.  
Si hoy me miráis de esta guisa

antaño tuve otro cuerpo  
y otro gallo me cantaba.  
¿Gallo digo? ¡Un gallinero!  
Años ha, siendo yo joven,  
y al decir joven sospecho  
que yo no soy el que habla  
o que estoy hablando en sueños  
y estoy soñando que soy  
aquel gallardo mancebo  
porque no me reconozco  
cuando me asomo al espejo  
y me da miedo mirar,  
me asusta lo que me encuentro:  
no sé quien es el que mira  
escondido en su reflejo.  
Y además... ¿qué voy a ver?  
Si ya sabéis que soy ciego...  
Hace muchos años, digo,  
tantos, que la cuenta pierdo,  
aunque parecen ayer  
(así de extraño es el tiempo)  
que corre si le persigues  
y cuando no, se está quieto,  
cuando gozas es veloz,  
cuando sufres es eterno.  
Ves que tu reloj de arena  
está lleno de un desierto  
y en un instante, en un nada,  
ves que los granos cayeron.  
Agita el Tiempo sus alas  
y en ellas nos lleva presos  
y nos enreda en sus barbas  
ese insobornable viejo.  
Nadie escapa a su poder  
pues siempre nos lleva al huerto.  
Años ha, siendo muy joven,  
como os venía diciendo,  
(y no dejéis que me vaya  
por las ramas, que a eso tiendo),

era yo bien parecido,  
muy gallardo, con buen pelo,  
era una estatua romana,  
era un apolo de bello,  
las mujeres me buscaban,  
los hombres me tenían celos,  
si está mal que yo me alabe,  
es la verdad, que no os miento.  
El recuerdo me consuela  
ahora que duelen los huesos,  
ahora que faltan los dientes,  
ahora que no tengo pelo.  
Ahora que todo me duele  
y que de todo me duelo  
añoro esos años mozos  
y así, con este recuerdo  
mis dolores no son tantos  
y mis disgustos son menos.  
Es invocar los fantasmas  
mas con esto me consuelo.  
Me he vuelto a ir por las ramas  
y aún no he comenzado el cuento.  
A ver si ya de una vez  
centro el discurso y me centro,  
no vaya el verbo de un lado  
y por otro el pensamiento.  
Perdonadme, sed pacientes  
y pensad que soy muy viejo:  
tengo tantísimos años  
que siendo niño me acuerdo  
que aún estaban los romanos  
construyendo coliseos.  
Más ya regreso, señores,  
no os disgustéis, que ya vuelvo  
que por ser tan gran pecado  
no quiero perder el tiempo.  
Y ya que hablo de pecados:  
acumulo tantos de ellos  
que a no ser que venga el ángel

de la Guarda, que no tengo,  
y me coja entre sus brazos  
y me salve del infierno,  
tendré que cruzar a nado  
la Estigia, sin el barquero  
porque no podré pagarle  
yendo escaso de dineros.  
Con esto no digo nada  
y digo todo con esto...  
Y así, para que yo pueda  
hacer el viaje postrero  
depende de que voacés  
llenéis o no mi sombrero.  
Ahí queda eso que os digo  
y lo que os digo ahí lo dejo...  
Veo que os lo estáis pensando...  
pensadlo bien, que es muy serio.  
Ya comienzo mi relato  
aprovechando el silencio:  
¡Querido público ilustre,  
señoras y caballeros!  
No os fijéis en mis harapos,  
no me juzguéis por mi aspecto.  
Los pobres –dijo el Señor–  
heredaremos su reino.  
Mientras no medien notarios  
seguro que heredaremos.  
Después de pagar las tasas  
y haber satisfecho diezmos,  
de apoquinar por prebendas  
y cumplir con los impuestos,  
dejar el quinto real  
y pagar los papeleos  
del reino que nos prometen  
quedará un trozo pequeño...  
que se llevará el judío  
al que debemos dinero.  
¡Para heredar de esta guisa  
no quiero ser heredero

y así me ahorro trajines  
y desperdiciar mi tiempo!  
Advierto que me escucháis  
con atención y respeto,  
no se escucha ni una mosca,  
ni una tos ni un carraspeo...  
y es que no hay mejor regalo  
al artista que el silencio.  
Al ver que nada decís  
es que pensáis como pienso.  
Vuelta de nuevo a las ramas...  
Pues como os iba diciendo:  
no os fijéis en mis harapos,  
¡por dios, no os fijéis en eso!  
miradme con otros ojos,  
por caridad os lo ruego  
que si ahora me veis así,  
si me veo como me veo  
antaño era un Apolo  
y admirarme era un suceso.  
Tendríais que haberme visto  
paseando por Recoletos...  
las mujeres me adoraban,  
los hombres quedaban muertos,  
los pájaros no piaban,  
ya no ladraban los perros  
y si los gatos maullaban  
era de envidia, esto es cierto.  
Las campanas se callaban  
de admiración y respeto.  
Todo el mundo se pasmaba  
por mi deslumbrante aspecto:  
en la cabeza lucía  
un descomunal chambergo  
orlado con tanta pluma  
que veíase de lejos:  
era tan monumental,  
tan enorme mi sombrero  
que creían que era eclipse

los que a su sombra se vieron.  
Vestía camisa de hilo  
de Holanda, ni más ni menos,  
los puños eran de seda  
y de gamuza el colete.  
La gola, de almidonada,  
era bandeja a mi cuello  
y parecía la mesa  
de Arturo y sus caballeros.  
La chupa hecha a medida  
con desmedidos gregüescos,  
mis botazas enceradas  
me servían como espejo,  
y cegaban a las gentes  
con sus tremendos destellos,  
tales, que algunos creían  
que en Madrid había un incendio.  
En mi capa zamorana,  
tan gruesa como dos dedos,  
reverberaba orgullosa  
una cruz roja en el pecho.  
Lucía enormes mostachos  
muy recios, a lo tudesco,  
bien enceradas las guías,  
igual que velas de tiesos  
y nadie se me acercaba  
por miedo a quedarse tuerto.  
De un tahalí más bordado  
que manto de Nazareno  
un gran estoque de lazo  
colgaba en mi flanco izquierdo.  
Tan larga era mi herreruza,  
de tal tamaño y extremo  
que al girarme se podrían  
lidiar toros en su ruedo.  
El hierro de Solingen  
y el de Damasco son recios  
mas no pueden compararse  
al nuestro, el de Toledo.

El mío era legendario  
por audaz y por tremendo  
y en Madrid era temido  
pues nadie supo vencerlo.  
Cuantas veces, incontables,  
salió de su vaina presto  
por placer o compromiso...  
acaso sean más de ciento.  
Si era estoqueador famoso,  
como jinete era experto:  
mi caballo parecía  
montura de *gondottiero*  
y lo montaba orgulloso  
luciendo melena al viento  
no como ahora que luzco  
en el cráneo cuatro pelos.  
A lomos de mi Babieca  
al rejón era un maestro  
y la Plaza Mayor fue  
testigo de mis trofeos.  
Y pues que hablo de «montar»  
os diré, pues no es secreto,  
que algunas de mis «monturas»  
tenían tan altos vuelos  
que iba plantando osamentas  
que perforaban los cielos.  
Mas no sigo por ahí,  
que hay muchas gentes oyendo  
y no quiero hacer más sangre,  
que ya la hice en otro tiempo.  
Ya conocéis lo que fui,  
lo que soy, ya lo estáis viendo.  
Público que me escucháis  
y regaláis vuestro tiempo  
yo agradezco este regalo  
pues no es mucho el que tenemos.  
Espectador generoso,  
ya seas joven o viejo,  
si lograras esquivar

a la dama de los huesos  
piensa que tarde o temprano  
te verás como me veo  
pues Fortuna es caprichosa  
y está loca sin remedio  
y juega, como ratones  
que somos, cual gata en celo.  
Ella hace girar su rueda  
con velocidad de vértigo  
y vamos, tristes mortales,  
girando como posesos.  
Aquí quedáis advertidos:  
creedme, pues sé de esto,  
tanto, que estoy licenciado  
en estudios tan siniestros.  
Ella, por puro capricho,  
y es caprichosa en extremo,  
hace lo que un día ves blanco  
al día siguiente, negro.  
Si crees alcanzar la gloria  
la trocará en un infierno  
y hoy te dejará vacío  
lo que ayer tenías lleno.  
Fortuna es la gran amiga  
que te vende al usurero:  
te acaricia con la mano  
con la que estrangula luego.  
Ella es la que hunde los clavos  
que te clavan al madero.  
Fortuna pone la llama  
y después te empuja al fuego.  
Fortuna, diosa Fortuna...  
¿Qué demonios te hemos hecho?  
Yo ayer tenía dos ojos  
que eran como dos luceros  
y hoy me veo... pues ¿qué digo?  
¿He dicho «ver»? Soy tan necio...  
El futuro yo lo veo  
oscuro no: ¡lo veo negro!

¡Oh, señores, perdonadme!  
A las ramas voy de nuevo...  
Dejemos atrás las penas  
y comencemos el cuento  
porque no quiero cansaros,  
que es pecado manifiesto  
aburrir al que te escucha  
y no dejarle contento.  
Que no, no quiero aburriros  
ni sermonearos quiero,  
para eso están los curas,  
esos santísimos cuervos,  
para decirnos a todos  
lo que es malo y lo que es bueno  
y qué debemos hacer  
para ganarnos el cielo  
pues son los embajadores  
de Dios a tiempo completo.  
Y pues ellos son pastores  
los otros serán borregos...  
Queden pues los santos padres  
haciendo su ministerio  
que yo sólo vengo aquí  
sin lázaro y sin consuelo  
a contaros una historia  
y así ganar mi sustento  
y si nada me lo impide  
en un instante comienzo.  
(Ha rato ya que no escucho  
otra cosa que el silencio...  
o ya comen en mi mano  
o me han dejado compuesto,  
pero esto no puede ser...  
el exitazo es completo.  
Hoy por fin duermo en caliente.  
Hoy, tras muchos días, ceno.)  
¿Hay alguien entre vosotros  
que dé de beber a un ciego

que no para de hablar  
 y tiene el gaznate seco?  
 Sólo un buchito de vino...  
 hasta un poco de agua acepto  
 que el agua, por ser de ranas,  
 se beberá en caso extremo,  
 sólo en peligro de muerte  
 y este es el caso, me temo.  
 ¿Hay alguien ahí, señores?  
 Que si es broma no la acepto;  
 no tiene ni puta gracia  
 burlarse así de este ciego.  
 ¿Hola? Pues no escucho nada  
 sólo me faltaba esto,  
 que a más de perder la vista  
 estoy sordo y no me entero.  
 ¿Hay alguien ahí? ¡Cojones!  
 ¡Contestadme, puñeteros!  
 Mi sombrero... ¿dónde está?  
 ¡Voto a tal que no lo encuentro!  
 ¡A tomar por culo todo  
 que ya molesta el atrezzo!  
 Ya me arranco la nariz,  
 con esta barba no puedo  
 que pica como tabasco  
 y da un calor del infierno.  
 Fuera de aquí esta botarga  
 que me hace sudar de lleno.  
 Fuera estos sayos que son  
 de gruesos, para el invierno  
 y me han cocido las carnes  
 y refrito los pellejos.  
 Ya limpio esta palidez  
 y las arrugas de viejo  
 que de pintada la cara  
 como una puerta la tengo...  
 ¡Oh, qué alivio, vive dios  
 el quitarme todo esto!  
 ¡Qué sofocos, qué calores

que nos da este oficio nuestro!  
¡A la mierda con la venda!  
¡Que alivio, por fin ya veo!  
Aquí se acaba el engaño:  
no señores, no soy ciego.  
Soy cómico y como tal  
hoy he querido ser esto.  
Mi oficio es contar historias  
y ser otros si yo quiero:  
que ayer mismo era marqués  
y era muy noble en efecto.  
He sido rey y bufón,  
espadachín, bandolero,  
he sido el novio en la boda  
y hasta el muerto en el entierro.  
(esto estuvo más que bien:  
no hube de aprenderme un texto  
y así me gané el jornal  
estando tumbado y quieto  
que es lo mismo que hacen tantos  
en este bendito reino).  
Soy señor y soy villano,  
soy tan malo como bueno;  
por la mañana soy gato  
y por la tarde soy perro,  
murciélago por la noche  
y alegre revoloteo  
y en habiendo luna llena  
aúllo como lobezno.  
Soy arcabucero en Flandes,  
pirata filibustero,  
ángel con las alas blancas  
y vil demonio con cuernos.  
Puedo recitar en prosa  
y si quiero, hacerlo en verso,  
mis músculos son de goma  
y mi voz llega muy lejos.  
Hago reír y llorar  
con un chasquear de dedos.

Mi oficio es camaleón  
 pues siempre cambio de aspecto:  
 voy disfrazado por fuera  
 y disfrazado por dentro.  
 Yo soy lo que quiero ser  
 y siempre soy lo que quiero.  
 (Me quedo como un San Luis  
 con el retrato que me he hecho)  
 ¡Por vida de...! ¿Esto qué es?  
 ¡Voto a tal! Pero ¿qué es esto?  
 ¡Oh, incrédulo de mí  
 que no creo lo que veo!  
 ¿O me castigan mis ojos  
 por hacerme tanto el ciego?  
 ¡Quémese el carro de Tespis  
 que esto no puede ser cierto!  
 Pues... ¿no se han marchado todos?  
 ¡Si no lo veo no lo creo!  
 Y algún hijo de su madre  
 me ha levantado el sombrero  
 y como reclamo puse  
 mi última moneda dentro...  
 ¡que la gaste en lavativas  
 en sangrías y en galenos!  
 ¡Pesiatal, el hideputa  
 que no contento con eso  
 me ha robado mi bastón  
 y me ha levantado el perro!  
 ¡Maldita suerte la mía!  
 No es que no gane dinero...  
 que lo poco que tenía  
 se ha esfumado en un momento.  
 Pues no me faltaba más:  
 pagar por ser teatrero;  
 de puta pongo la cama,  
 y pongo el burdel entero.  
 Esto es para mear  
 y no echar gota, es muy cierto.  
 No sé por qué no me olvido

de este oficio puñetero  
que para ejercerlo aquí  
hay que echarle muchos güevos.  
Esto no tiene futuro,  
esto no tiene remedio  
y menos en esta España,  
en este erial, este yermo  
donde a los artistas ponen  
mirando para Toledo  
y aquí nos las vayan dando,  
que tragaderas, tenemos,  
y si aquí el sol no se pone,  
nosotros sí nos ponemos  
hasta las trancas de todo  
por no ver esto que vemos.  
¡Pues es lo que nos faltaba!  
¡Que en este reino funesto  
donde sobran tantos santos  
vírgenes y nazarenos,  
donde se cierran corrales  
para construir más templos  
nos pongan como ecce-homos  
a los que somos ateos!  
Y no tiro más del hilo  
que como lo siga haciendo  
vuelvo a ponerme la venda  
y vuelvo otra vez a ser ciego  
porque ojos que no ven nada  
son felices y contentos.  
¡Qué país este, cojones!  
Tan hermoso y tan rastro...  
extremoso y excesivo  
en lo malo y en lo bueno,  
peleón y levantisco  
y envidioso hasta el extremo.  
Un día sí, otro también,  
no puedo con él, no puedo.  
Y si no trago esta España,  
(pues para tragarla pienso

que hacen falta tragaderas)  
a sus gobernantes, menos.  
Y no me refiero al rey,  
fantoche que pinta menos  
que pintaba el manco aquél  
que le faltaban diez dedos.  
¿Pero alguien me ha preguntado  
si quiero rey o no quiero?  
Ya sabemos de qué hablamos  
pero ya me quedo quedo  
pues más me vale callar,  
que enseguida me caliento  
y al que abre mucho la boca  
le entran las moscas adentro.  
No sigamos por ahí  
que si me empecino es cierto  
que en oyendo las paredes  
acabo ardiendo en el fuego  
y no quiero barbacoas  
si tengo que ser torrezno.  
A otro con ese papel:  
que es figuración sin texto.  
Y así, me muerdo la lengua  
y me callo porque quiero  
aunque acaso si la muerdo  
lo mismo hasta me enveneno.  
Pero ¿qué hago hablando solo  
un soliloquio mostrenco?  
que sin público soy nada  
así que ya me estoy yendo.  
Ya va a cayendo la noche...  
a ver dónde coño duermo.  
¡Valientes hijos de puta,  
me han dejado con lo puesto!  
Pues no me quiero marchar  
con este runrún que tengo,  
que esta rara peripecia  
me ha dejado muy mal cuerpo.  
Ahora quiero consolarme

pero no sé cómo hacerlo...  
Ya que toca no comer  
me alimentaré de sueños  
y así, puestos a soñar,  
a lo grande voy a hacerlo:  
sueño con que en un futuro,  
no muy lejano, eso espero,  
nuestro enfermo moribundo  
no ha de morir, esto es cierto  
pues lleva miles de años  
haciendo eso: muriendo  
y pareciendo que ya  
por fin se ha quedado tieso,  
pega un salto de la fosa  
y al punto sale corriendo  
que con su mala salud  
este agonizante eterno  
aún le den la extremaunción  
siempre se levanta luego:  
se hace fuerte en su desgracia  
y aunque desgraciado es terco:  
aunque herido, sigue en pie  
por más que le den por muerto.  
Aún dando la boqueada,  
sin cejar nunca en su empeño,  
empecinado en ser Fénix  
ha de traspasar el tiempo  
y nos será imprescindible,  
moriremos sin tenerlo;  
como comer, respirar,  
el teatro será eso.  
Se estudiará en las escuelas,  
los niños querrán hacerlo  
y así verán que el teatro  
es de la vida un espejo  
y podrán mirarse en él  
y ser más libres, más cuerdos  
y más locos y mejores  
y más sabios, más honestos.

En el futuro de que hablo,  
en el futuro que sueño  
nos cuidarán los que mandan;  
se cuidarán de ofendernos,  
que es ofensa no dejar  
que el fruto crezca en el huerto  
y es vileza pisotear  
una flor que está creciendo.  
La cuerda floja será  
menos floja por lo menos.  
Se construirán más corrales,  
¡se podrá vivir de esto!  
Los artistas comerán  
todos los días, esto es bueno  
y hasta se les honrará  
si acaso llegan a viejos.  
Este futuro soñado,  
siendo futuro imperfecto,  
será mejor que este siglo  
que está podrido y enfermo  
porque un país que desprecia  
su cultura es gran necio:  
derriba su propia casa  
socavando sus cimientos  
y va apestando a carroña:  
está moribundo o muerto.  
No sé qué me está pasando,  
no lo sé, pero sospecho  
que el hambre me está afectando  
y desvarío por eso.  
Ya no sé ni qué decía...  
Voto a tal, que ya me acuerdo:  
Señores que andáis mandando,  
rojos, azules o negros  
que ahora hacéis juegos de manos  
y así mareáis el cetro:  
no olvidéis que gobernáis  
porque muchos os pusieron  
para arreglar los problemas

y no crear otros nuevos  
y hacer un mundo mejor  
y no llevároslo muerto.  
No se puede ser más bajo,  
no se puede ser más necio  
pues no sabéis lo que hacéis,  
no conocéis el respeto  
y así os reís en la cara  
de aquéllos que en vos creyeron  
y mentís como bellacos  
y os sobráis como soberbios  
y actuáis tan arrogantes  
cual si el mundo fuera vuestro.  
Pero es la historia del mundo,  
siempre es igual, es lo mismo:  
tomamos por novedoso  
aquello que es hartó viejo.  
Si olvidamos nuestra historia  
pronto la repetiremos  
y esta historia, amigos míos  
no es para estar muy contentos.  
Lo hemos oído mil veces  
y aún así no lo entendemos.  
Pero no vale quejarse:  
nosotros somos los necios  
por no derribar los tronos  
y sacaros de los pelos.  
Si no lo hacemos ahora  
en breve no habrá remedio  
y por nuestra necedad  
pagaremos alto precio.  
Ya lo decía Jesús  
—por si sirve de consuelo—  
sermoneando en la montaña:  
«De los mansos será el cielo».  
¡Ea! Ya basta de parla  
que me duele todo el cuerpo  
y ya protestan las tripas  
por ayunar tanto tiempo.

¡Se me da todo un ardite  
que paciencia ya no tengo!  
Y ya no tengo saliva  
para seguir con el cuento  
ni tengo donde dormir,  
ni un triste mendrugo tengo  
y por no tener no hallo  
ni donde caerme muerto...  
pero no puedo quejarme  
pues nadie me puso al cuello  
un machete o un estoque  
para dedicarme a esto.  
Me marcho por no quedarme  
que parece que molesto.  
Voy a buscar otro sitio  
donde me echen dineros...  
¡¡¡Lo que tiene que tragar  
un artista en estos tiempos!!!

FIN

27 de mayo de 2020

# ÍNDICE



Rafael González Cañal	
Palabras preliminares .....	9

Programa .....	12
----------------	----

### **Protagonistas y personajes femeninos**

Rosa Navarro Durán	
Discursos «feministas» en boca de damas de comedias de Tirso de Molina .....	19

Esther Borrego	
Inocente y calumniada. <i>Lucinda perseguida</i> y otras damas lopescas .....	39

Marco Presotto	
Sonetos de mujeres en el teatro de Lope .....	69

Roberta Alviti	
«Por los ojos vierto el alma/ luto traigo por mi honor»: el papel de Tamar en <i>Los cabellos de Absalón</i> .....	87

Javier J. González Martínez	
Inés de Castro y la teoría del chivo expiatorio .....	145

### **Dramaturgas**

María Luisa Lobato	
Tres firmezas en una: amor, amistad y poder en <i>La firmeza en el ausencia</i> de Leonor de la Cueva .....	163

Francisco Sánchez Ibáñez	
Una hermana vengativa en la Corte de Lisboa: <i>El muerto disimulado</i> de Ángela de Azevedo .....	195

## **Actrices**

- Piedad Bolaños Donoso  
Actrices en el siglo XVII. Notas sobre doña Manuela Enríquez,  
esposa de Juan Bautista Valenciano ..... 207

## **Crónicas de los coloquios**

- Óscar García Fernández  
Las directoras ante el teatro clásico español:  
Helena Pimenta y Eva del Palacio ..... 221

- Alberto Gutiérrez Gil  
Las actrices ante el teatro clásico español. Coloquio con  
Pepa Pedroche y Paula Iwasaki ..... 241

- Óscar García Fernández  
Crónica del coloquio sobre la representación de *En otro reino extraño*,  
por la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico ..... 249

## **Libros en escena**

- Daniel Migueláñez  
*Cenizas de Fénix. Sobre vida y obra de Lope de Vega y  
sor Marcela de San Félix* ..... 259

- Almudena García González  
*Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro novohispano.  
XLII Jornadas de teatro clásico* ..... 262

## **Romance de ciego**

- Fernando Aguado  
«Ojos que no ven...» (Romance de ciego)  
Espectáculo de calle o kale-barroca ..... 271









Ediciones de la Universidad  
de Castilla-La Mancha

ISBN 978-84-9044-487-0



9 788490 444870

<http://publicaciones.uclm.es>