



# UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

## TESIS DOCTORAL

Título
<b>La funcionalidad dramática del soneto en las comedias de Lope de Vega</b>
Autor/es
<b>Raquel Carmen Nieto Moreno de Diezmas</b>
Director/es
Francisco Domínguez Matito y Rebeca Lázaro Niso
Facultad
Facultad de Letras y de la Educación
Titulación
Departamento
Filologías Hispánica y Clásica
Curso Académico



**La funcionalidad dramática del soneto en las comedias de Lope de Vega**, tesis doctoral de Raquel Carmen Nieto Moreno de Diezmas, dirigida por Francisco Domínguez Matito y Rebeca Lázaro Niso (publicada por la Universidad de La Rioja), se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.

Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.



# UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

FACULTAD DE LETRAS Y DE LA EDUCACIÓN  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍAS HISPÁNICA Y CLÁSICAS

*LA FUNCIONALIDAD DRAMÁTICA DEL SONETO EN LAS  
COMEDIAS DE LOPE DE VEGA*

TESIS DOCTORAL

RAQUEL CARMEN NIETO MORENO DE DIEZMAS

DR. FRANCISCO DOMÍNGUEZ MATITO  
(DIRECTOR)

DRA. REBECA LÁZARO NISO  
(CODIRECTORA)

LOGROÑO, 2019

*A mis padres y a mi abuela Carmen,  
mis amados progenitores, quienes disteis forma  
a lo que soy y a lo que siento.*

## ÍNDICE

PRESENTACIÓN .....	12
INTRODUCCIÓN.....	14
CAPÍTULO 1. EN RELACIÓN CON LA FUNCIONALIDAD DRAMÁTICA DEL PERSONAJE.....	20
1.1. SONETOS DE AMANTES .....	20
1.1.1. <i>El mármol de Felisardo</i> : Felisardo y Elisa / Tristán y Finea.....	22
1.1.2. <i>El sol parado</i> : Zayda y Gazul.....	27
1.1.3. <i>Lucinda perseguida</i> : Alfredo y Rosela.....	29
1.1.4. <i>El animal de Hungría</i> : Felipe y Rosaura.....	32
1.1.5. <i>El perro del hortelano</i> : Diana y Teodoro .....	37
1.1.6. <i>Nadie se conoce</i> : Celia y Lisardo .....	41
1.1.7. <i>La discreta venganza</i> : don Juan y doña Ana .....	46
1.1.8. <i>Lo cierto por lo dudoso</i> : don Enrique y doña Juana.....	49
1.1.9. <i>La bella Aurora</i> : Céfalo y Floris .....	54
1.1.10. Conclusiones finales sobre los «sonetos de amantes».....	58
1.2. SONETOS DE CONTRAGALANES Y CONTRADAMAS .....	60
1.2.1. Sonetos de competidores por amor .....	62
1.2.1.1. <i>Los embustes de Celauro</i> : Celauro .....	62
1.2.1.2. <i>Lucinda perseguida</i> : el conde Rogerio .....	66
1.2.1.3. <i>El alcalde mayor</i> : Mauricio .....	70
1.2.1.4. <i>La cortesía de España</i> : Claudio.....	72
1.2.1.5. <i>La firmeza en la desdicha</i> : Ricardo .....	74
1.2.1.6. <i>La fuerza lastimosa</i> : Otavio.....	76
1.2.1.7. <i>Amor secreto hasta los celos</i> : Leonora y Álvaro .....	77
1.2.1.8. <i>Lo cierto por lo dudoso</i> : doña Inés y el rey Pedro .....	80
1.2.1.9. <i>Laura perseguida</i> : Otavio.....	84
1.2.1.10. <i>El juez en su causa</i> : Rosardo .....	86
1.2.1.11. <i>Guardar y guardarse</i> : Hipólita.....	88
1.2.1.12. <i>La Arcadia</i> : Anarda .....	90
1.2.1.13. <i>Amar como se ha de amar</i> : Clarinda y Rugero.....	93
1.2.1.14. <i>El amigo hasta la muerte</i> : Federico.....	96
1.2.2. Sonetos de competidores por el ascenso social .....	99
1.2.2.1. <i>Nadie se conoce</i> : Albano .....	99
1.2.2.2. <i>La fortuna merecida</i> : Tello.....	101
1.2.3. Sonetos de pretendientes .....	104
1.2.3.1. <i>Los tres diamantes</i> : Enrique, Duarte y Oliveros.....	104
1.2.3.2. <i>La viuda valenciana</i> : Lisandro, Valerio y Otón .....	111
1.2.3.3. <i>La noche toledana</i> : Fineo, Carrillo, Acevedo, Lucindo y Riselo .....	117
1.2.3.4. Caso especial de <i>Los comendadores de Córdoba</i> : Jorge, Fernando y Galindo .....	125
1.2.4. Sonetos en pleito de amores .....	136
1.2.4.1. Pleito de amores en <i>Angélica en el Catay</i> : Mandricardo, Rodamonte y Doralice.....	137
1.2.4.2. Pleito de amores en <i>El labrador venturoso</i> : Alfonso, Lauro y Elvira .....	140
1.3. SONETOS DE CRIADOS .....	142
1.3.1. Contrapunto paródico del galán o remedo de la dama en escenas paralelas .....	144
1.3.1.1. <i>El galán escarmentado</i> : Celio y su criado Roberto .....	145

1.3.1.2.	<i>El anzuelo de Fenisa</i> : Lucindo y su criado Tristán.....	153
1.3.1.3.	<i>Los comendadores de Córdoba</i> : Jorge, Fernando y su criado Galindo .....	157
1.3.1.4.	<i>El mármol de Felisardo</i> : Felisardo y Elisa con sus criados Tristán y Finea.....	158
1.3.1.5.	<i>El guante de doña Blanca</i> : don Juan y su criado Brito.....	158
1.3.1.6.	<i>La fortuna merecida</i> : Álvaro y su criado Gonzalo; Juana y su criada Lucía .....	160
1.3.1.7.	El príncipe perfecto, segunda parte: doña Leonor y Tristán, el paje del príncipe..	165
1.3.1.8.	El alcalde mayor: Mauricio y Beltrán, futuro criado de Rosarda .....	168
1.3.2.	Medio para la parodia culterana: Mendo.....	171
1.3.3.	Intermediario entre el dramaturgo y el público: comentarista de la acción y receptáculo de la reflexión final .....	174
1.3.3.1.	Los muertos vivos: Telefrido.....	175
1.3.3.2.	Lo que hay que fiar del mundo: Gonzalo .....	177
1.3.3.3.	Pobreza no es vileza: Panduro .....	178
1.3.3.4.	El amigo hasta la muerte: Guzmán .....	181
1.3.3.5.	Los comendadores de Córdoba: Rodrigo .....	183
1.3.4.	El criado traidor: Claudio .....	186
1.3.5.	El criado adulator: Ramiro .....	187
1.3.6.	El villano rústico .....	188
1.3.6.1.	La firmeza en la desdicha: Fabio y Cardenio .....	189
1.3.6.2.	Los Ponces de Barcelona: Danteo y Martón.....	193
1.3.6.3.	Historia de Tobías: Bato.....	196
1.3.6.4.	La cortesía de España: Tomé.....	199
1.3.6.5.	Los muertos vivos: Doristo.....	201

## **CAPÍTULO 2. TEMAS Y FORMA DE LOS SONETOS EN RELACIÓN CON LA SITUACIÓN DRAMÁTICA ..... 204**

2.1.	TEMAS DE LOS SONETOS .....	204
2.1.1.	Amor .....	205
2.1.1.1.	«El amor daña al amante».....	205
2.1.1.2.	« <i>Militat omnis amans</i> ».....	212
2.1.1.3.	« <i>Odi et amo</i> ».....	218
2.1.1.4.	«¿Qué me quieres, amor? ¿Qué me persigues?».....	223
2.1.1.5.	« <i>Omnia vincit Amor</i> ».....	230
2.1.1.6.	«Herí, maté, rompí, quebré, quité» .....	239
2.1.1.7.	«Yerros de amor, dínos son de perdón».....	243
2.1.1.8.	«Contenta mi esperanza navegaba» .....	250
2.1.1.9.	«Estos sauces son, y esta la fuente» .....	258
2.1.1.10.	«Amor, ¿con qué te curas?» .....	263
2.1.2.	Mujer.....	267
2.1.2.1.	«No hay cosa más sujeta a destemplanza / ..... que es el sujeto de mujer» .....	268
2.1.2.2.	«Quien dice que en mujeres no hay firmeza» .....	274
2.1.2.3.	«¿Qué habrá que una mujer determinada / ..... no intente por su gusto?».....	278
2.1.2.4.	«¡Oh duro puerto, una mujer airada!» .....	286
2.1.2.5.	«Que aun para contemplar a Dios son buenas» .....	294
2.1.3.	Celos .....	297
2.1.4.	Ausencia.....	313
2.1.5.	Desengaño .....	317
2.1.6.	Amistad .....	321
2.1.7.	Honra.....	327
2.1.8.	Fortuna .....	337
2.1.9.	Beatus ille.....	349
2.1.10.	Casamiento.....	356

2.1.11.	Aluden al título de la comedia.....	365
2.2.	FORMA DE LOS SONETOS.....	376
2.2.1.	Tipos de elocución.....	377
2.2.1.1.	Poemas intercalados.....	377
A)	Poemas sueltos.....	378
B)	Academia literaria.....	385
2.2.1.2.	Cartas.....	400
2.2.1.3.	Oraciones.....	405
A)	Oraciones en comedias hagiográficas.....	405
B)	Oraciones en otras comedias.....	421
2.2.1.4.	Diálogos.....	428
A)	Sonetos dialogados.....	429
B)	Sonetos dialogados en eco.....	437
C)	Autodiálogo.....	442
D)	Sonetos interpelativos.....	449
2.2.1.5.	Soliloquio lírico.....	456
2.2.2.	Procedimientos de estructuración del contenido.....	459
2.2.2.1.	Correlación y estructura diseminativo-recolectiva.....	460
2.2.2.2.	Adynata o relación de imposibles.....	461
2.2.2.3.	Sobrepujamiento o estructura comparativo-competitiva.....	462
2.2.2.4.	Fórmulas poéticas.....	462

**CAPÍTULO 3. ANÁLISIS DE LA DISTRIBUCIÓN DE LOS SONETOS POR COMEDIA..... 466**

1.	<i>El alcalde mayor</i> .....	466
1.1.	Tabla de distribución de los sonetos.....	467
1.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia.....	468
1.3.	Sonetos de la comedia.....	469
2.	<i>Amar como se ha de amar</i> .....	470
2.1.	Tabla de distribución de los sonetos.....	471
2.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia.....	472
2.3.	Sonetos de la comedia.....	474
3.	<i>El amigo hasta la muerte</i> .....	475
3.1.	Tabla de distribución de los sonetos.....	476
3.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia.....	477
3.3.	Sonetos de la comedia.....	480
4.	<i>Amor secreto hasta los celos</i> .....	481
4.1.	Tabla de distribución de los sonetos.....	482
4.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia.....	483
4.3.	Sonetos de la comedia.....	485
5.	<i>Angélica en el Catay</i> .....	486
5.1.	Tabla de distribución de los sonetos.....	487
5.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia.....	488
5.3.	Sonetos de la comedia.....	491
6.	<i>El animal de Hungría</i> .....	493
6.1.	Tabla de distribución de los sonetos.....	493
6.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia.....	494
6.3.	Sonetos de la comedia.....	497
7.	<i>El anzuelo de Fenisa</i> .....	498
7.1.	Tabla de distribución de los sonetos.....	499

7.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	500
7.3.	Sonetos de la comedia .....	502
8.	<i>La Arcadia</i> .....	502
8.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	503
8.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	504
8.3.	Sonetos de la comedia .....	506
9.	<i>El bastardo Mudarra</i> .....	506
9.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	507
9.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	508
9.3.	Sonetos de la comedia .....	511
10.	<i>La bella Aurora</i> .....	512
10.1.	Tabla de distribución de los sonetos en la comedia .....	513
10.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	514
10.3.	Sonetos de la comedia .....	516
11.	<i>El capellán de la Virgen</i> .....	516
11.1.	Tabla de distribución de los sonetos en la comedia .....	517
11.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	519
11.3.	Sonetos de la comedia .....	521
12.	<i>Lo cierto por lo dudoso</i> .....	523
12.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	523
12.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	524
12.3.	Sonetos de la comedia .....	527
13.	<i>Los comendadores de Córdoba</i> .....	528
13.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	529
13.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	531
13.3.	Sonetos de la comedia .....	534
14.	<i>Con su pan se lo coma</i> .....	535
14.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	537
14.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	538
14.3.	Sonetos de la comedia .....	541
15.	<i>La cortesía de España</i> .....	542
15.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	543
15.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	544
15.3.	Sonetos de la comedia .....	547
16.	<i>El desposorio encubierto</i> .....	548
16.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	549
16.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	550
16.3.	Sonetos de la comedia .....	553
17.	<i>La discreta venganza</i> .....	554
17.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	555
17.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	556
17.3.	Sonetos de la comedia .....	559
18.	<i>El divino africano</i> .....	560
18.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	561
18.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	562
18.3.	Sonetos de la comedia .....	564



19.	<i>El dómine Lucas</i> .....	564
19.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	565
19.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	566
19.3.	Sonetos de la comedia .....	568
20.	<i>La doncella Teodor</i> .....	569
20.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	571
20.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	573
20.3.	Sonetos de la comedia .....	575
21.	<i>Los embustes de Celauro</i> .....	576
21.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	577
21.2.	Análisis de la distribución de los sonetos de la comedia .....	578
21.3.	Sonetos de la comedia .....	580
22.	<i>La fábula de Perseo o La bella Andrómeda</i> .....	581
22.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	582
22.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	583
22.3.	Sonetos de la comedia .....	585
23.	<i>La fe rompida</i> .....	585
23.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	586
23.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	587
23.3.	Sonetos de la comedia .....	590
24.	<i>La firmeza en la desdicha</i> .....	591
24.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	592
24.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	593
24.3.	Sonetos de la comedia .....	596
25.	<i>La fortuna merecida</i> .....	597
25.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	598
25.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	599
25.3.	Sonetos de la comedia .....	601
26.	<i>La fuerza lastimosa</i> .....	602
26.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	603
26.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	605
26.3.	Sonetos de la comedia .....	609
27.	<i>El galán escarmentado</i> .....	610
27.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	610
27.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	612
27.3.	Sonetos de la comedia .....	614
28.	<i>La gran columna fogosa, San Basilio Magno</i> .....	616
28.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	617
28.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	619
28.3.	Sonetos de la comedia .....	622
29.	<i>El guante de doña Blanca</i> .....	623
29.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	624
29.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	625
29.3.	Sonetos de la comedia .....	626
30.	<i>Guardar y guardarse</i> .....	627
30.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	628
30.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	629
30.3.	Sonetos de la comedia .....	630

31.	<i>Los hidalgos de la aldea</i> .....	631
31.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	632
31.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	633
31.3.	Sonetos de la comedia .....	635
32.	<i>Historia de Tobías</i> .....	636
32.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	637
32.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	638
32.3.	Sonetos de la comedia .....	640
33.	<i>El juez en su causa</i> .....	642
33.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	642
33.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	644
33.3.	Sonetos de la comedia .....	646
34.	<i>El labrador venturoso</i> .....	647
34.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	647
34.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	648
34.3.	Sonetos de la comedia .....	650
35.	<i>Laura perseguida</i> .....	651
35.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	652
35.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	653
35.3.	Sonetos de la comedia .....	656
36.	<i>Leal criado</i> .....	656
36.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	657
36.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	659
36.3.	Sonetos de la comedia .....	661
37.	<i>Los locos por el cielo</i> .....	661
37.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	662
37.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	664
37.3.	Sonetos de la comedia .....	666
38.	<i>La locura por la honra</i> .....	667
38.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	668
38.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	669
38.3.	Sonetos de la comedia .....	671
39.	<i>Lo que hay que fiar del mundo</i> .....	672
39.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	673
39.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	674
39.3.	Sonetos de la comedia.....	677
40.	<i>Lucinda perseguida</i> .....	678
40.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	679
40.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	681
40.3.	Sonetos de la comedia .....	683
41.	<i>El mármol de Felisardo</i> .....	684
41.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	686
41.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	687
41.3.	Sonetos de la comedia .....	689
42.	<i>El mayor imposible</i> .....	689
42.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	690
42.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	692
42.3.	Sonetos de la comedia .....	694

43.	<i>El mayorazgo dudoso</i> .....	695
43.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	696
43.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	697
43.3.	Sonetos de la comedia .....	700
44.	<i>El mejor maestro, el tiempo</i> .....	701
44.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	702
44.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	703
44.3.	Sonetos de la comedia .....	705
45.	<i>Los muertos vivos</i> .....	705
45.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	706
45.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	708
45.3.	Sonetos de la comedia .....	710
46.	<i>Nadie se conoce</i> .....	711
46.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	712
46.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	713
46.3.	Sonetos de la comedia .....	716
47.	<i>La noche toledana</i> .....	717
47.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	718
47.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	720
47.3.	Sonetos de la comedia .....	722
48.	<i>La obediencia laureada y el Primer Carlos de Hungría</i> .....	723
48.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	724
48.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	726
48.3.	Sonetos de la comedia .....	728
49.	<i>Obras son amores</i> .....	729
49.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	730
49.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	732
49.3.	Sonetos de la comedia .....	734
50.	<i>La pastoral de Jacinto</i> .....	735
50.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	735
50.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	737
50.3.	Sonetos de la comedia .....	739
51.	<i>El perro del hortelano</i> .....	740
51.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	742
51.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	744
51.3.	Sonetos de la comedia .....	748
52.	<i>El piadoso veneciano</i> .....	750
52.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	751
52.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	753
52.3.	Sonetos de la comedia .....	756
53.	<i>Pobreza no es vileza</i> .....	757
53.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	758
53.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	760
53.3.	Sonetos de la comedia .....	762
54.	<i>Los Ponces de Barcelona</i> .....	763
54.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	764
54.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	766
54.3.	Sonetos de la comedia .....	769

55.	<i>El premio del bien hablar</i> .....	770
55.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	771
55.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	773
55.3.	Sonetos de la comedia .....	775
56.	<i>El Primero Benavides</i> .....	775
56.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	776
56.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	779
56.3.	Sonetos de la comedia .....	782
57.	<i>El príncipe perfecto, segunda parte</i> .....	783
57.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	784
57.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	786
57.3.	Sonetos de la comedia .....	789
58.	<i>La prueba de los ingenios</i> .....	790
58.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	791
58.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	793
58.3.	Sonetos de la comedia .....	796
59.	<i>Querer la propia desdicha</i> .....	797
59.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	798
59.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	800
59.3.	Sonetos de las comedias .....	804
60.	<i>Servir a buenos</i> .....	805
60.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	806
60.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	808
60.3.	Sonetos de las comedias .....	810
61.	<i>El sol parado</i> .....	811
61.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	813
61.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	815
61.3.	Sonetos de las comedias .....	818
62.	<i>La resistencia honrada y la condesa Matilde</i> .....	819
62.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	819
62.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en las comedias .....	820
62.3.	Sonetos de la comedia .....	822
63.	<i>Los tres diamantes</i> .....	823
63.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	824
63.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en las comedias .....	826
63.3.	Sonetos de las comedias .....	829
64.	<i>La ventura sin buscalla</i> .....	830
64.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	831
64.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	833
64.3.	Sonetos de la comedia .....	835
65.	<i>La vitoria de la honra</i> .....	835
65.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	836
65.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	838
65.3.	Sonetos de la comedia .....	841
66.	<i>La villana de Getafe</i> .....	842
66.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	843
66.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	845
66.3.	Sonetos de la comedia .....	848

67.	<i>La viuda valenciana</i> .....	849
67.1.	Tabla de distribución de los sonetos .....	850
67.2.	Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia .....	852
67.3.	Sonetos de la comedia .....	855
<i>CONCLUSIONES</i> .....		857
<i>BIBLIOGRAFÍA</i> .....		874

## PRESENTACIÓN

Esta investigación es fruto de una idea que nació hace muchos años, posiblemente doce. Empezó a fraguarse como una tesina que tuvo que vencer enormes obstáculos, pero después de mucho perseverar y creer en lo que hacía, se convirtió en un Trabajo de Máster (2010) donde me limité al estudio de las comedias «sonetiles», apelativo que, junto con mi tutor, el prof. Felipe B. Pedraza Jiménez, elegimos para denominar a aquellas que tenían cinco o más sonetos. Sin embargo, quedaron asuntos por tratar, entre ellos, realizar un análisis más exhaustivo del contenido de los sonetos y ofrecer una justificación de la distribución de los sonetos en cada comedia. Recuerdo a mi profesora de Literatura del instituto, Blanca Lobato, cuya exquisitez en su manera de ir iluminándonos el significado de los poemas envolvía el proceso descryptador en un halo de misticismo. Siempre he encontrado un placer especial en conocer la fuente de lugares comunes, en identificar los orígenes de temas, motivos, formas que participan de una tradición literaria universal. Para mí, es hallar el todo del que esa pieza forma parte y que, asimismo, la dota de un sentido cuasitrascendente. Por eso, para la tesis doctoral, mi pretensión era desentrañar el contenido de los sonetos, comentar su forma y los usos del autor, así como trazar las influencias que recibe con unas breves pinceladas. Por otro lado, deseaba completar el trabajo con el comentario del reparto de los sonetos en cada comedia en un intento de mostrar los medios de que se sirve el dramaturgo para introducirlos en las piezas teatrales.

Y llegó el momento en que mi estudio sería una realidad. Con una indescriptible ilusión, tuve la fortuna de que el prof. Francisco Domínguez Matito aceptara dirigir esta tesis. Mi gratitud hacia él es inconmensurable. Después, se unió al proyecto la Dra. Rebeca Lázaro Niso, quien ha estado dispuesta a ayudarme en todo momento. Es un gran privilegio y un enorme placer haber podido contar con el asesoramiento y frescura de ambos maestros. Siento muchísimo haber abandonado a mi familia por dedicar todo el tiempo del que he dispuesto a escribir y escribir. En especial, quiero agradecer a mis padres su comprensión, su espera y, sobre todo, su fortaleza de espíritu y tenacidad, pues han hecho de mí lo que soy. *Postrema autem non minimus*, doy gracias al cielo por tener en la tierra a mi José Manuel, él es mi amante abnegado, el sol de mi vida y el refugio cálido de mi corazón. Sin él, no sé cómo hubiera resistido este arduo trayecto.

Para concluir, me gustaría decir que esta tesis supone la culminación de una etapa de mi vida profesional y mi madurez investigadora. A nivel personal, estudiar a Lope de Vega ha sido fascinante. Como el que por fin puede contemplar con sus propios ojos la obra maestra pictórica que tanto codiciaba, leer los versos de un hombre que entregó su vida a la literatura y escuchar su voz a través de ellos ha sido apasionante. No sé si habrá un poeta que toque con tanta precisión las distintas teclas del alma. Después de haber realizado este viaje interior de la mano del autor, me confieso ferviente devota del Fénix de los Ingenios. Con esta tesis doctoral, mi deseo sería conseguir que otros también se convirtieran para poder recitar juntos esta famosa oración: «Creo en Lope todopoderoso, poeta del cielo y de la tierra»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Parece ser que durante su vida y también después de la muerte del dramaturgo circulaba por Madrid esta paráfrasis del *Credo*. Vossler (1933, pp. 36-37) indica que la Inquisición se preocupó de perseguir este culto, lo que «evidenciaba sobre todo el hábito de llamar divinos a los hombres célebres».

## INTRODUCCIÓN

El uso de la polimetría es uno de los rasgos distintivos del teatro del Siglo de Oro, que supone la combinación de versos de la tradición española con formas métricas italianizantes. Ya Gil Vicente introdujo algunos versos de arte mayor en sus obras, como se puede observar en su famosa *Tragicomedia de don Duardos*, y Frolidi<sup>2</sup> califica de innovador a Cristóbal de Virués, autor de tragedias, por ser el primer dramaturgo que usa el romance, mezclando así metros castellanos con italianos. Justamente en el ámbito trágico aparecen los primeros sonetos dramáticos. En *Nise laureada*, publicada en 1577, el fraile gallego Jerónimo Bermúdez incluye dos sonetos puestos en boca de un coro de coimbreñas<sup>3</sup>. No obstante, esta obra está cerca en el tiempo de la primera comedia conservada de Lope de Vega, *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe* (1579?-1583?), donde abundan los versos italianos, entre los que hay un soneto, y unos diez años después, el poeta comienza a incluir con regularidad sonetos en sus comedias.

En definitiva, la polimetría favorece la creación de «un teatro hecho a imagen de la vida»<sup>4</sup>, que responde a las necesidades de los distintos estamentos sociales que confluyen en el mismo espacio teatral y, como la comunidad investigadora ha demostrado<sup>5</sup>, es un elemento fundamental para la estructuración del texto teatral. Sin embargo, Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, dedica ocho versos<sup>6</sup> a describir los usos de las formas métricas en relación con su contenido y la situación dramática. En el verso 308, el Fénix indica que «el soneto está bien en los que aguardan». Al respecto, Peter N. Dunn comenta: «This does not tell us much. A character may left alone on the stage for any number of reasons»<sup>7</sup>.

---

<sup>2</sup> Frolidi, 1973, p. 115.

<sup>3</sup> En la primera intervención del primer coro, hacia el final del primer acto, recita un soneto cuyo primer verso es «Las aguas de Mara que no podían». En el acto tercero, el primer coro recita otro soneto cuyo inicio es «Recuerda, oh claro Delio, que te llama».

<sup>4</sup> Ver Güntert, 2011, p. 207.

<sup>5</sup> Ver Vitse, 1998, pp. 45-63. En este artículo sobre polimetría y estructuras dramáticas en el teatro del XVII donde se analiza *El burlador de Sevilla*, Marc Vitse defiende que la variación de versos es un rasgo específico del teatro áureo con valor estructurante. Asimismo, reitera su método de segmentación e invita a ponerlo en práctica.

<sup>6</sup> *Arte nuevo...*, p. 433, vv. 305-312.

<sup>7</sup> Dunn, 1957, p. 213. «Esto no nos dice mucho. Un personaje puede quedarse solo en el escenario por un sinnúmero de razones» (La traducción es mía).



Pero es que, además, la recomendación de nuestro autor implica que todos los sonetos sean monólogos líricos y resulta que ni antes ni después de 1609 Lope limitó el uso del soneto al monólogo lírico. Este punto fue el desencadenante del presente trabajo. El soneto, conjunto estrófico excepcional que admite las más variadas materias y formas discursivas, ¿qué papel desempeñaría en este teatro caracterizado por la polimetría? ¿Albergaría asuntos que habría que destacar del resto del tejido dramático? Como forma considerada culta, ¿solo estaría en boca de los personajes pertenecientes al estamento noble? ¿En qué situaciones dramáticas se insertarían sonetos? Aparte de su idoneidad para el soliloquio lírico, ¿qué formas adoptaría y cuáles serían sus funciones dramáticas? ¿Habrá muchos o pocos sonetos en las comedias?

Muchas eran las preguntas por resolver, aunque la principal era conocer el estado de la cuestión. El primer trabajo sobre los sonetos dramáticos es *A critical index of sonnets in the plays of Lope de Vega* (1935) de Lucile Kathryn Delano. La autora organiza una lista con la enorme variedad de asuntos que tratan, cataloga ochocientos cuarenta y tres sonetos por su primer verso y realiza un recuento de trescientas cincuenta y dos comedias que contienen sonetos. También, menciona que existen sonetos en forma de carta, de oración, de canción, recitados por varios personajes, burlescos, al principio o al final de un acto, etc. Un año después, Otto Jörder publicó la mejor obra de este campo de investigación: *Die formen des sonetts bei Lope de Vega*, quien catalogó todos los sonetos conservados que escribió Lope, estudiando su forma, registrando todas las obras en las que aparecía un mismo soneto, aventurándose a indicar fechas probables de las comedias, emitir juicios sobre su autoría y anotar fechas límite en las que experimentó con diversos artificios en sus sonetos.

Más tarde, Peter N. Dunn llamaba de nuevo la atención sobre algunas funciones del soneto dramático en su conocido *Some uses of sonnets in the plays of Lope de Vega* (1957), donde insiste en la especial relevancia del soneto en el desarrollo de la intriga principal, tanto por el significado que cobra en el contexto dramático como porque enfatiza el asunto que contiene ofreciéndonos la clave del drama, revelándonos los motivos de la actitud de un determinado personaje o preparándonos para aceptar unos hechos. En 1962, Diego Marín publica su famosa investigación sobre el *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, donde incluye un apartado sobre los sonetos dramáticos. Su lectura fue relevante para comenzar este trabajo. En primer lugar, porque

advierte de la íntima relación que existe entre el uso de un metro determinado y la situación dramática, lo que confirma que el soneto tiene asignadas una o varias funciones. Y, en segundo lugar, porque destaca que Lope utiliza el soneto (y otras formas italianizantes) conforme a la «índole noble de los sentimientos expresados»<sup>8</sup>, no del rango social del personaje. Es la dignidad del tema la que puede elevar el nivel de discursividad. Esta afirmación me llevó a pensar que, sin duda, habría muchos tipos de sonetos en las comedias, en la medida en que cualquier personaje dramático podría recitar un soneto.

Y así, llegó a mis manos un excepcional estudio de Gustavo Umpierre sobre las diversas funciones que desempeñan las canciones en la obra dramática de Lope de Vega, titulado *Songs in the plays of Lope de Vega. A study of their dramatic function* (1975). Para Umpierre, las canciones no son meros interludios líricos donde reposa la acción, sino que son elementos fundamentales que están orgánicamente integrados en la estructura de las piezas teatrales. El magnífico monográfico sobre las canciones dramáticas que escribió este autor, un tanto desconocido u olvidado, fue la piedra de toque que evidenció la importancia de hacer una investigación sobre la función del soneto en las comedias.

Debido a la extensa producción dramática de Lope de Vega, me decidí a estudiar aquellas comedias en que el soneto tenía mayor presencia aplicando el razonamiento de que a mayor número de sonetos, mayores posibilidades de encontrar más *variatio*. Por consiguiente, esta tesis doctoral nació con el objetivo de investigar cuáles son los usos y funciones de los sonetos en las comedias que contienen cuatro o más sonetos, pero afrontando un estudio del soneto dramático lo más completo posible que aborde la cuestión desde tres flancos: el personaje que lo recita, el tema que trata y la estructura formal que presenta en relación con la situación dramática en que aparece.

Para delimitar el *corpus* de comedias de esta investigación, he utilizado la *Cronología de las comedias de Lope de Vega* (1968) de Morley y Bruerton. Estos dos autores crean un método con base en la versificación para fechar las comedias del dramaturgo y emitir un juicio sobre la posible autenticidad de aquellas que le han sido atribuidas. Todas las fechas de las comedias que se incluyen en la tesis están tomadas de la *Cronología*, salvo que se mencione que un determinado editor haya considerado otra datación o haya ajustado el intervalo propuesto en ese estudio. Solo han sido seleccionadas las comedias que Morley y Bruerton han clasificado como auténticas y

---

<sup>8</sup> Marín, 1962, p. 103.

aquellas que, a pesar de ser de dudosa o incierta autenticidad, han considerado probablemente del poeta. Por tanto, quedan excluidas las comedias *Los nobles como han de ser*, *El rey por trueque*, *Los mártires de Madrid* y *El paraíso de Laura y florestas de amor* porque, aunque contienen cuatro o más sonetos, los investigadores albergan serias dudas sobre su autenticidad o directamente piensan que no son de Lope. Finalmente, también he trabajado con los datos que se ofrecen en este libro para saber cuántos sonetos contiene cada comedia. En total, esta investigación supone el estudio de sesenta y siete comedias y trescientos veintiocho sonetos.

Por lo que se refiere a las ediciones de las comedias, en primer lugar, he utilizado ediciones críticas y, en su defecto, las ediciones del grupo de investigación Prolope, la nueva edición de las *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia*, la colección de *Comedias escogidas* de Juan Eugenio Hartzenbusch o la de *Obras escogidas* de Federico Sainz de Robles, por ese orden. Por tanto, reproduzco el texto de los sonetos conforme a la edición que haya utilizado únicamente con la ortografía modernizada. En cuanto a los géneros o subgéneros dramáticos he adoptado las denominaciones que Joan Oleza incluye en la base de datos digital de *Artelope*.

De este modo, he distribuido los sonetos dramáticos en tres grandes apartados: en relación con la funcionalidad dramática del personaje, según su temática y según su forma. Dentro del primero, han sido agrupados por tipologías que hemos bautizado con los calificativos de «sonetos de amantes», dúos de sonetos en los que dos enamorados se intercambian promesas o declaraciones de amor; «sonetos de competidores por el amor o ascenso social», que caracterizan al personaje y anticipan su comportamiento felón; «sonetos de pretendientes», grupos de sonetos de galanes que se disputan el amor de una dama; «sonetos en pleito de amores», tríos de sonetos en que dos galanes compiten por una dama que actúa como juez y parte eligiendo a quien ama o rechazando a ambos; y «sonetos de criados», que han sido agrupados según su función de contrapunto paródico de las acciones del galán o remedo de la dama (en el caso de ser criada), de medio para la parodia culterana o de intermediario entre el dramaturgo y el público, según su condición de villano rústico o pastor bobo y según su actitud traidora o adulatora.

En el segundo apartado, los sonetos están divididos según su tema o motivo y son analizados en relación con el contexto dramático en que aparecen para mostrar cómo se integran en la acción, aunque, como diría Romanos, la mayoría «conserva las señas de su

identidad extradramática»<sup>9</sup> y son igualmente efectivos separados de las comedias. Por lo general, los sonetos contienen los asuntos principales de la trama, hasta el punto de que hay algunos que albergan referencias directas al título de la obra. Su función principal es la de destacar ese contenido del conjunto dramático subrayando algún aspecto esencial a través de varios procedimientos: recapitulación de algún hecho o controversia que clarifica el significado de la pieza, anticipación de sucesos futuros, realce de determinadas expresiones, gestos, palabras o pensamientos que influyen decisivamente en la acción y permiten interpretar correctamente una escena, etc. Los temas más recurrentes son el amor —analizado en su variedad de concepciones—, la mujer —descrita desde el punto de vista masculino como celosa, ingrata, burlada, mudable, aunque también compasiva y firme en sus sentimientos—, los celos, la ausencia, el desengaño, la amistad, la honra, la fortuna, el tópico del *beatus ille*, el matrimonio y la explicación del título de la comedia.

En el tercer apartado, los sonetos son clasificados por su forma, teniendo en cuenta el tipo de elocución (poemas, cartas, oraciones, diálogos...) y los procedimientos de estructuración del contenido (correlaciones, *adynata*, sobrepujamiento, fórmulas poéticas...). La adopción de una forma concreta de elocución viene determinada normalmente por las exigencias del guion. Por ejemplo, el soneto adopta la forma de carta cuando los interlocutores no pueden comunicarse directamente sus sentimientos, o la forma de oración cuando el hecho religioso es un factor decisivo para el desarrollo de la intriga principal.

En ocasiones, un mismo soneto aparece en distintos apartados porque las secciones del trabajo no son excluyentes sino complementarias. Para evitar repeticiones, solo se insertará y se comentará el soneto en profundidad en el primer apartado que aparezca, mientras que, solo se aludirá al aspecto que sea relevante relacionado con los posteriores apartados. Finalmente, con la intención de ofrecer una visión lo más completa posible de los usos y funciones del soneto dramático en las comedias con sonetos, he formulado una hipótesis, comedia por comedia, sobre las razones que pueden justificar la distribución de los sonetos que presenta cada pieza teatral, a la que he acompañado de una pequeña introducción con las características principales de esa obra, de una tabla que contiene la distribución de los sonetos con el tema que tratan, los personajes que los dicen

---

<sup>9</sup> Romanos, 2006, p. 542.

y ciertas orientaciones sobre el argumento, y del texto de todos los sonetos de esa comedia para que resulten fácilmente accesibles al lector mientras revisa los comentarios.

En resumen, realizando primero un análisis de los sonetos dramáticos desde diversos puntos de vista para terminar con un examen de su distribución en cada una de las comedias seleccionadas, he intentado dar cuenta de la versatilidad de usos y funciones que Lope de Vega asignaba al soneto en las comedias, así como destacar la formidable habilidad del dramaturgo para incluir sonetos en el texto dramático. En principio, parece innegable que esta genial invención del arte poético que es el soneto desempeña un papel protagonista en las comedias, capaz de iluminar el camino que debe seguir el espectador para descifrar el significado de la pieza en medio de las alambicadas tramas propias del teatro áureo, más allá de la simple concepción del soneto dramático como mero elemento decorativo o paréntesis lírico.

# ***CAPÍTULO 1.***

## ***EN RELACIÓN CON LA FUNCIONALIDAD DRAMÁTICA DEL PERSONAJE***

Los personajes de la comedia del Siglo de Oro, en palabras de José Prades<sup>10</sup>, forman un «equipo preestablecido de personajes, cuyas únicas variaciones serán la impronta que les dé cada dramaturgo y la intriga a que los ciña», es decir, son personajes-tipo que debemos entender como funciones: la dama y el galán son los protagonistas de la acción amorosa; el gracioso y la criada los ayudan y remedan sus acciones; los padres, hermanos o maridos deben guardar el honor familiar; el poderoso trastoca o soluciona la intriga; los contragalanes y contradamas perturban las relaciones de la pareja principal o inquietan a un rey para que retire los favores dados al protagonista y, en ocasiones, hay varios galanes que compiten por el favor de una mujer. De la combinación de estas relaciones, surgen la infinidad de argumentos y tramas que abarca la comedia nacional.

En la medida en que la mayoría de los sonetos de las comedias estudiadas están puestos en boca de estos personajes funcionales, he elaborado una clasificación teniendo en cuenta justamente la funcionalidad del personaje. Por tanto, en este primer gran apartado, analizaré las características y la función dramática de los que he denominado «sonetos de amantes», «sonetos de contragalanes y contradamas», donde distinguiré entre «sonetos de competidores», «de pretendientes» y «de pleito en amores» y, finalmente, «sonetos de criados», que han sido clasificados conforme a la diversidad de funciones que desempeña este popular personaje.

### **1.1. SONETOS DE AMANTES**

El amor es la «temática medular»<sup>11</sup> de la producción dramática de Lope de Vega hasta el punto de que «la comedia española es, por definición, una fábula de amores»<sup>12</sup> y

---

<sup>10</sup> José Prades, 1963, pp. 57-58.

<sup>11</sup> Ver Chouciño Porteiro, 2010b, p. 85.

<sup>12</sup> Ver Pedraza Jiménez, 2018, p. 8.

suele presentarse como una pasión irrefrenable que enajena a los personajes. De ese caos emocional, nacerá el conflicto, porque el amor derriba voluntades y reta al orden social. Los asuntos del corazón son el anzuelo con que atraer la atención del público, máxime si se trata de amores imposibles, entrecruzados, contrariados, encubiertos, en los que el espectador puede ver reflejados sus propios sentimientos, contradicciones y sufrimientos, o, por el contrario, experimentarlos por primera vez. Nuestro dramaturgo, experto en los asuntos de «este fiero tirano de los sentidos»<sup>13</sup>, conocía muy bien los gustos de un público ávido de contrastes y mudanzas —gozoso en la tensión, entregado a la pasión— al que rinde su ingenio y sacia sus deseos con un rico y complejo tratamiento del amor, en el que reconocemos las teorías neoplatónicas, la herencia trovadoresca del amor, de los místicos medievales y del petrarquismo.

Dentro del vaivén pasional al que se verán sometidas las parejas de enamorados, existirá un instante en medio de la acción para declarar su amor, resolver sus dudas y confirmar sus sentimientos. En ocasiones, el Fénix elige un modo especial de aumentar el lirismo de tan íntimo y delicado diálogo a través del vehículo formal del soneto, en concreto, formando parejas de sonetos. Estos encendidos dúos presentan simetrías formales y de contenido, y suelen aparecer en momentos climáticos. Por esta razón, a mi parecer, constituyen un tipo específico que he denominado «sonetos de amantes», cuyas características habituales describo a continuación:

- Están puestos en boca de la pareja que protagoniza la fábula de amores.
- Suponen un diálogo o intercambio de promesas de amor eterno, declaraciones y / o ponderaciones amorosas, definiciones del amor y descripciones de sentimientos.
- Exhiben una estructura semejante, bien porque utilicen formas similares de inicio y cierre, las mismas palabras en rima o enumeraciones de infinitivos, bien porque se reiteren procedimientos de estructuración del contenido como la técnica de acumulación de imposibles o la tópica serie anafórica de oraciones condicionales.

---

<sup>13</sup> *Los tres diamantes*, 1998, p. 1491, v. 2153.

- Se encuentran en un momento en que la acción ha alcanzado un alto grado de intensidad emocional debido a diversas dificultades que los amantes pueden experimentar provocadas por competidores, celos, engaños, separaciones, diferencias sociales, etc.
- Aparecen seguidos, normalmente contiguos, aunque excepcionalmente separados por algunos versos.

Como vemos, los «sonetos de amantes» forman una unidad, un bloque indisoluble al que se le confiere una función dramática dentro de la comedia. No son «borra / para hinchir vacíos»<sup>14</sup>, sino que permiten destacar a los amantes protagonistas y, dependiendo del desarrollo de la acción donde tengan lugar, anticipan el inicio del proceso amoroso, la separación de los amantes, desventuras y demás adversidades o la confirmación definitiva de los amores.

Se encuentran «sonetos de amantes» en nueve de las comedias estudiadas: *El mármol de Felisardo*, *El sol parado*, *Lucinda perseguida*, *El animal de Hungría*, *El perro del hortelano*, *Nadie se conoce*, *La discreta venganza*, *Lo cierto por lo dudoso* y *La bella Aurora*<sup>15</sup>, que ponen de manifiesto el empleo de este tipo de sonetos en distintos momentos de su producción dramática y no en un periodo concreto. Pasemos a analizar el contexto dramático, la función dramática y las peculiaridades conceptuales y estructurales de los «sonetos de amantes» comedia por comedia.

### 1.1.1. *El mármol de Felisardo: Felisardo y Elisa / Tristán y Finea*

El asunto principal de esta comedia palatina son los amores de Elisa y Felisardo sobre los que se cierne el problema de la desigualdad. El joven llega a la aldea para

---

<sup>14</sup> Ver Roig Miranda, 2006, p. 893.

<sup>15</sup> En su *Cronología*, Morley y Bruerton proponen estas fechas para las comedias: *El mármol de Felisardo* (1594?-1598?), *El sol parado* (1596-1603), *Lucinda perseguida* (1599-1602), *El animal de Hungría* (1608-12, probablemente 1611-12), *El perro del hortelano* (1613-15), *Nadie se conoce* (1615-21, probablemente h. 1618), *La discreta venganza* (1615-22, probablemente 1620), *Lo cierto por lo dudoso* (1612-24, probablemente 1620-24) y *La bella Aurora* (1612-25, probablemente 1620-25). También encontramos «sonetos de amantes» en *El Hamete de Toledo* (1608-12, probablemente 1609-10), comedia auténtica que no forma parte de nuestro estudio porque contiene dos sonetos, y otras comedias que tampoco hemos incluido porque son de dudosa o incierta autenticidad: *La llave de la honra* (1614-19), con dos sonetos, y *Los mártires de Madrid* (1602?-06?), con siete sonetos.



estudiar en la tranquilidad del campo y se enamora hondamente de la hija del alcalde. El hecho de que desconozca su origen retiene a Elisa por su honor, pues teme serle superior por su condición hidalga o no poder alcanzarlo si se confirman los rumores de que es hijo del rey. Sin embargo, la firme convicción de Felisardo en su amor: «Fiad del amor que os muestro, / que aunque dos mil veces fuera / rey, otras tantas os diera / fe de ser marido vuestro»<sup>16</sup>, el deseo imperioso de ser su marido: «A Elisa palabra he dado / y seré un santo casado.»<sup>17</sup> y la creencia de que el amor lo puede todo: «Digo que a serlo me obligo, / aunque la sangre real / me desiguale contigo»<sup>18</sup>, vencen la voluntad de la enamorada, que acuerda una cita para esa noche en el jardín de su casa.

Cae la noche, los amantes se encuentran y los criados remedan sus acciones. La escena es observada a escondidas por Doristeo, el padre de Elisa, y Jacinto, el amante despechado. Felisardo llega con la determinación de convertir a Elisa en su mujer. Ante la inquietud de ella sobre la firmeza de su fe si fuera rey, responde con un soneto<sup>19</sup> al que sigue la réplica de Elisa<sup>20</sup>.

#### FELISARDO

Plega a los cielos, adorada Elisa,  
de aquestos ojos que su luz me falte  
y en tierna juventud me sobresalte  
la triste nueva del morir precisa,  
o que en las blancas olas que el mar frisa,  
desde estas peñas mi caballo salte  
connmigo en tierra: con mi sangre esmalte  
la verde yerba que su planta pisa,  
páseme el pecho la cobarde espada  
del más bajo villano, que por dicha  
me mate en brazos de un profundo sueño,  
no tenga dicha mientras viva en nada  
ni me pueda jamás faltar desdicha,  
si no fuere tu esposo y tú mi dueño.

#### ELISA

Pues si yo te olvidare eternamente  
ni dejare de estar agradecida,  
caiga de esta montaña, combatida  
del mar en el rigor de su corriente,  
mi bien se acabe y mi dolor se aumente,  
pierda a las manos de un traidor la vida  
sin honra y sepultura conocida,  
en tierra extraña, entre extranjera gente,  
ni el sol viviendo con su luz me alumbre  
y me falten jamás envidia y celos  
del más seguro amor, mayor empeño,  
ni para mí su natural costumbre  
guarden los elementos y los cielos,  
si no fuere tu esposa y tú mi dueño.

<sup>16</sup> *El mármol de Felisardo*, p. 1598, vv. 473-476.

<sup>17</sup> *El mármol de Felisardo*, p. 1605, vv. 723-724.

<sup>18</sup> *El mármol de Felisardo*, p. 1610, vv. 859-861.

<sup>19</sup> *El mármol de Felisardo*, p. 1607, vv. 776-789.

<sup>20</sup> *El mármol de Felisardo*, p. 1608, vv. 790-803.

En su soneto, Felisardo insta a Elisa a rezar para que él muera *si no fuere tu esposo y tú mi dueño*. De este modo, enumera tres formas de morir: que le sobrevenga la muerte en su juventud, que su caballo salte con él desde una peña y que un villano lo atraviese con su espada mientras duerma; y dos maldiciones: no ser nunca feliz y ser siempre desdichado; como castigos en caso de incumplimiento de su fe de marido. Se trata de una serie de *adynata* con la que sobrepuja su firmeza y fidelidad amorosa en el verso final.

Elisa responde con igual contundencia. También enumera diversas formas de morir: que caiga de una montaña y sea combatida por el mar, un traidor la asesine dejándola sin honra, sin sepultura y en tierras extranjeras; una maldición: que sufra envidia y celos del amor más seguro; y trastornos del orden natural: el sol la prive de su luz y los elementos y cielos inviertan su curso natural; como castigos *si no fuere tu esposa y tú mi dueño*. Es otra serie de *adynata* con que sobrepuja su amor en el verso final.

A continuación, Finea, la criada de Elisa pide que se le diga algo, por lo que Tristán, el criado de Felisardo, responde con un soneto<sup>21</sup>, al que seguirá la réplica de la criada<sup>22</sup>. Son dos parodias de los sonetos de sus amos que remedan a lo burlesco el recurso de la técnica de acumulación de imposibles con «tormentos» relacionados con el ámbito doméstico de sus tareas cotidianas para ponderar la constancia de su amor. Es función habitual de la figura del donaire servir de contraste de las actitudes de su amo<sup>23</sup>, así como de la criada, persona inclinada al gracioso, ser paralelo femenino de la dama.

Como el galán, Tristán también pide la muerte a traición, además de padecer una burla imposible: dos gigantes le hagan la mamona<sup>24</sup>; sufrir diversas desventuras disparatadas: un perro le muerda el talón, sirva de badajo de una campana que no deje de tocar, baile con Holofernes<sup>25</sup>, lo muelan a palos, vista seda en invierno, por lo que tendrá

---

<sup>21</sup> *El mármol de Felisardo*, pp. 1608-1609, vv. 814-827.

<sup>22</sup> *El mármol de Felisardo*, p. 1609, vv. 828-841.

<sup>23</sup> «Parodia los amores y otros actos de su amor», rasgo característico número tres de Tristán, el gracioso de *La francesilla*. Ver Arjona, 1939, p. 3.

<sup>24</sup> *Mamona* o *mamola*: «Cierta postura de la mano debajo de la barba de otro, que regularmente se ejecuta por menosprecio, y tal vez por cariño» (*Autoridades*). También contempla *hacer la mamola*: «Frase que además del sentido recto, vale engañar a uno con halagos y caricias fingidas, tratándole de bobo».

<sup>25</sup> En el Libro de *Judit* 13, 8-11, se describe cómo Judit corta la cabeza de Holofernes. Tristán estaría bailando la chacona con un hombre sin cabeza.

frío, y paño en verano, por lo que tendrá calor, guarde siempre luto sin heredar, beba caliente y coma frío<sup>26</sup>; como condenas *si no fueres mi Porcia y yo tu Bruto*<sup>27</sup>.

#### TRISTÁN

Denme de noche por detrás un tajo  
que sin serlo me haga de corona,  
háganme dos gigantes la mamona  
y muérdame un alano del zancajo,  
sirva en una campana de badajo,  
tocando desde vísperas a nona,  
baile con Holofernes la chacona  
y guarde un melonar hecho espantajo,  
pónganme a palos blando como breva,  
seda por Navidad, paño en estío,  
traiga, sin heredar, eterno luto,  
cásenme por un virgo que otro deba,  
beba siempre caliente y coma frío,  
si no fueres mi Porcia y yo tu Bruto.

#### FINEA

Tope mil sombras y ánimas en pena  
de noche si por agua fuere al río,  
aráñenme seis gatos de un judío,  
contra mí se conjure una colmena,  
si comiere algún huevo en nido o cena,  
casi dentro en la boca diga «pío»,  
con mil pulgas combata en desafío  
y arrástreme un lebrel por la melena,  
piérdaseme la ropa si lavare,  
hálleme un zapatillo en el menudo,  
persíganme las chinches y piojos,  
quémese el arroz si le guisare,  
góceme un sordo y quiera bien a un mudo,  
si no eres el candil de aquestos ojos.

La criada responde con semejantes infortunios paródicos asociados a los quehaceres domésticos que implica su oficio: encontrarse con ánimas en pena cuando fuera a por agua al río, hallar un zapato en el guiso, quemársele el arroz; ser atacada o perseguida por diversos bichos y animales: gatos, pulgas, abejas, perros, chinches y piojos; y ser gozada por quien no ame; como escarmientos en caso de que mude su amor.

Como podemos observar, los cuatro sonetos, que aparecen contiguos por parejas y a su vez separados por diez versos, constituyen dos dúos de «sonetos de amantes» con características similares tanto por su contenido como por su forma. Los dos primeros sonetos están puestos en boca de la pareja protagonista que son parodiados por sus respectivos criados. Los cuatro sonetos son promesas de amor eterno, cuyo contenido viene estructurado con la técnica de acumulación de imposibles que se resuelve en el verso final con una ponderación de la firmeza de su amor y de su compromiso. Asimismo,

---

<sup>26</sup> Una de las preocupaciones esenciales de los criados es comer y beber como es debido. Para una información detallada sobre las características del gracioso, ver Gómez, 2006.

<sup>27</sup> Porcia es ejemplo de la fidelidad conyugal. Se suicidó tragándose unas ascuas encendidas al conocer la noticia del suicidio de su marido. Plutarco relata el fin de los esposos en el capítulo LIII de la *Vida de Bruto (Vidas paralelas, p. 256)*.

el verso final del soneto de Felisardo se reitera en el de Elisa, mientras que en los sonetos de los criados se utilizan fórmulas de cierre semejantes.

En cuanto a su función dramática, es necesario tener en cuenta los hechos anteriores y posteriores, así como la jornada en que aparecen. La acción de esta comedia gira en torno a la resolución feliz de los amores de Felisardo y Elisa, de manera que durante la primera jornada consolidan su amor; durante la segunda se desvela el origen real del galán, se produce la separación de los amantes y Tristán maquina tretas para ayudarlos; y durante la tercera, continúan los ardides para conseguir unir en matrimonio a los enamorados. Por tanto, cuando los sonetos estén en la primera jornada —justo en el momento de inicio de sus amores— y contengan promesas de amor eterno, funcionarán como anticipatorios de su separación y de sucesivas adversidades que pondrán a prueba la perseverancia de sus sentimientos mutuos. En este caso, los «sonetos de amantes» anticipan tanto la separación de Felisardo y Elisa, como la capacidad de mantener sendas promesas y fe de esposos venciendo todos los obstáculos que les sobrevengan.

Por último, quisiéramos aportar algunas razones por las que pensamos que los «sonetos de amantes» aparecen duplicados paródicamente en esta obra. Es recurso habitual en la comedia que el criado sirva de contrapunto cómico de la intervención galante y apasionada de su amo; es más, en esta comedia palatina son frecuentes los paralelismos contrastantes entre amos y criados<sup>28</sup>. El personaje de Tristán tiene un papel activo y fundamental en la comedia —haciendo gala de su nombre<sup>29</sup>—, pues es quien urde las más ingeniosas añagazas para que los amores de Elisa y Felisardo tenga un final feliz a pesar de ser desiguales. Además, Jesús Gómez<sup>30</sup> señala que «después de 1596, la figura del donaire asume un mayor protagonismo, en virtud precisamente del paralelismo entre las acciones del amor y las del criado». Por todo esto, consideramos que, con esta duplicidad de sonetos, es posible que Lope de Vega haya querido subrayar la importancia de este criado urdidor y enfatizar el contraste poético que existe entre el mundo cómico y risible de los criados y el más elevado de los nobles.

---

<sup>28</sup> Por ejemplo, cuando se descubre el origen real de Felisardo, los criados simulan paródicamente el lenguaje señorial, convertidos en conde y señora.

<sup>29</sup> Tristán será también el criado de Teodoro en *El perro del hortelano*. Pensemos en el papel decisivo que desempeña en la comedia, solucionando todos los obstáculos y urdiendo la falsa anagnórisis del secretario que haría posible su amor con la condesa de Belflor.

<sup>30</sup> Gómez, 2006, p. 102.

### 1.1.2. *El sol parado: Zayda y Gazul*

Esta comedia de frontera morisca tiene como asunto principal una serie de acciones bélicas fronterizas del nuevo maestre de la orden de Santiago, don Pelayo Pérez Correa, durante la Reconquista en tiempos del rey Fernando III el Santo, y una intriga amorosa secundaria protagonizada por Zayda y Gazul, personaje que también ejercerá de antagonista del maestre para crear la tópica confrontación del héroe cristiano y el musulmán tan característica de este subgénero dramático<sup>31</sup>.

La comedia comienza con la elección del nuevo maestre en Mérida, mientras que en Burgos, el rey Fernando III, enfermo, delega en su hijo la responsabilidad de defender Córdoba y Écija, para lo que requerirá la ayuda del maestre. Paralelamente, en un jardín de Medina Sidonia, conocemos las inquietudes amorosas de Gazul y Zayda. La mora llora porque su padre ha concertado un matrimonio de conveniencia con el valeroso alcaide de Sevilla, Albenzayde. Gazul se siente en situación de inferioridad para disputar su amor, porque, aunque noble es moro pobre. La necesidad de marchar a la guerra, «poderosa / a inmortalizar a un hombre»<sup>32</sup>, y de matar al maestre para conseguir fama, marcan la despedida de honda ternura y amarga emoción en que aparecen los «sonetos de amantes».

Esta intriga secundaria parece ser traslado de la que Lope cantó en su famoso romance morisco *La estrella de Venus*<sup>33</sup>, donde saliendo de Sidonia, Gazul recrimina a su amada Zayda que «dejas un pobre muy rico / y un rico muy pobre escoges»<sup>34</sup>, refiriéndose al poderoso Albenzayde. En el romance, según López Fernández<sup>35</sup>, «el poeta rememora sus sentimientos al verse abandonado de Marfisa, primer amor de Lope que se casa con un hombre mayor y de acomodada posición social». Por tanto, podríamos decir que el personaje de Gazul es máscara del propio Lope, revivido en esta comedia para deleite de un público que se conmovió con el romance —primer gran éxito popular— y que reconoce en el teatro el «juego de la ficcionalización de su autobiografía».<sup>36</sup>

---

<sup>31</sup> Ver López Fernández, 2006, p. 200.

<sup>32</sup> *El sol parado*, p. 247b.

<sup>33</sup> Vega Carpio, *Poesía selecta*, pp. 146-150.

<sup>34</sup> *La estrella de Venus*, p. 148, vv. 41-42.

<sup>35</sup> López Fernández, 2006, p. 207.

<sup>36</sup> Ver Romanos, 2004b, p. 1532.

Los «sonetos de amantes» constituyen las únicas notas de lirismo de toda la comedia, en connivencia con un público que conoce la materia<sup>37</sup>. En el momento de la despedida, Gazul pide a Zayda que, durante el tiempo que esté ausente, le dé palabra de no olvidarlo, a lo que ella responde: «y tú la misma has de darme»<sup>38</sup>. Entonces, cada uno promete amor eterno al otro en su intervención sonetil utilizando ambas series de *adynata* para ponderar la firmeza y fidelidad amorosa en el último verso.

#### ZAYDA

Dejará de los celos la belleza  
el ordenado curso, eterno y fuerte;  
la confusión, que todo lo pervierte,  
dará a las cosas la primer rudeza.

Alma tendrá del árbol la corteza,  
y la nuestra será sujeta a muerte;  
hará los rostros todos de una suerte,  
la hermosa, en variar, naturaleza.

Los humores del hombre, reducidos  
a un mismo fin, serán en sí concordés;  
la tierra al fuego llevará despojos,  
y los Alpes, en fuego convertidos,  
los elementos, hasta aquí discordés,  
antes que deje de adorar tus ojos.

#### GAZUL

Yo digo que primero verá España  
acabado el linaje de Mahoma,  
o que conozca el Alfaquí de Roma  
cuanto el alarbe Mutacino baña.

Y que primero lo que el Dauro baña,  
por donde el sol con nubes de oro asoma,  
verá el pendón que en la manopla toma  
Pelayo, que emprendió tal alta hazaña.

Pondrá Fernando el Santo en mi Medina  
el castillo y león soberbio y fiero,  
llevándome cautivo por despojos,  
y tu hermosura celestial, divina,  
entregada a algún bárbaro, primero  
que deje de adorar tus bellos ojos.

Zayda<sup>39</sup> describe la existencia de un *mundus inversus*: la confusión, el caos, devolverá a las cosas su primera rudeza<sup>40</sup>, la corteza del árbol tendrá alma —lo inanimado será animado— y la nuestra será mortal<sup>41</sup>, la naturaleza hará todos los rostros semejantes, los humores<sup>42</sup> del hombre tenderán a un mismo fin, la tierra llevará despojos al fuego y

<sup>37</sup> Ver Romanos, 2007a, p. 412.

<sup>38</sup> *El sol parado*, p. 248b.

<sup>39</sup> *El sol parado*, p. 248b. Este soneto con importantes variantes aparece en sus *Rimas*, XCIX. Ver Pedraza Jiménez, 1993, p. 402-403.

<sup>40</sup> En *Autoridades*, se define *rudeza* como «la tosquedad bronca y sin desbastar que tienen algunas cosas por su naturaleza o por su genio». Por ejemplo, que el mármol vuelva a ser piedra.

<sup>41</sup> La creencia de que el alma es inmortal tiene orígenes remotos. Platón en su *Fedón* (pp. 632-640, 73a-78b) nos habla de la prueba de la reminiscencia, es decir, prueba que el alma es inmortal porque recuerda cosas que vivió antes de nacer. En la *Biblia*, en concreto, en el *Eclesiastés* 12, 7 aparece la idea de que el alma no es una *creatio ex nihilo*, sino creada a su imagen y semejanza por lo que volverá a Él: «volverá el polvo a la tierra como lo que era y el espíritu volverá a Dios que lo dio».

<sup>42</sup> Desde Hipócrates hasta mediados del siglo XIX, se adoptó en medicina la teoría de los cuatro humores que mantiene que el cuerpo humano está formado por cuatro sustancias básicas —humores—,

los Alpes —autonomásticamente fríos— quedarán convertidos en fuego, como condición imposible para que olvide a su amado.

Gazul<sup>43</sup> responde con una relación de sucesos históricos a su juicio irrealizables: España verá acabado el linaje de Mahoma, lo que baña el Darro, es decir, la provincia de Granada, verá el pendón del maestre de Santiago, Fernando III el Santo conquistará Medina Sidonia, será capturado y Zayda será entregada a algún bárbaro, que funcionan como condiciones para dejar de amarla. En la medida en que el público de la época conoce que todos esos hechos forman parte de su Historia pasada, Lope nos hace cómplices de la inviabilidad de estos amores. De hecho, Gazul irrumpirá en la boda de Zayda con Albenzayde y lo matará, su padre la encerrará durante doce años de viudez en una torre de Jerez, y no será hasta el tercer acto que se produzca el reencuentro de los amantes, cuando Gazul la rapta en su trayecto a Sevilla mientras ella huía del poder cristiano. La felicidad es efímera porque debe salir a luchar contra el maestre, quien finalmente acabará con su vida.

Recapitulando, los «sonetos de amantes» de Zayda y Gazul «están contruidos con mecanismos especulares»<sup>44</sup>, puesto que ambos utilizan la técnica de la relación de imposibles con que sobrepujan su inmenso amor en el último verso, las fórmulas de cierre son casi exactas y constituyen promesas de amor eterno y de fidelidad. En este caso, la finalidad de este dúo sonetil, que aparece al principio de la primera jornada, es la de anticipar la separación de los amantes y la imposibilidad de sus amores. Como vimos con anterioridad, el soneto de Gazul es prácticamente un soneto premonitorio de un amor fatídico y trágico.

### 1.1.3. *Lucinda perseguida: Alfredo y Rosela*

Esta comedia palatina de los «años flores»<sup>45</sup> de nuestro dramaturgo desarrolla el motivo del inocente perseguido, en este caso perseguida, sobre el que también escribe en

---

cuyo equilibrio determina el estado de salud de la persona. En función de cuál predomine, se distinguen cuatro temperamentos: sanguíneo (sangre), melancólico (bilis negra), colérico (bilis amarilla), flemático (flema).

<sup>43</sup> *El sol parado*, p. 248b.

<sup>44</sup> Romanos, 2007a, p. 412.

<sup>45</sup> Como dice Lope en la dedicatoria a Emanuel Sueyro de la comedia: «esta comedia de las primeras que yo escribía cuando también eran mis años flores» (*Lucinda perseguida*, p. 324).

*Carlos el perseguido, Laura perseguida y Nadie se conoce.* El príncipe Alejandro tiene intención de casarse con Lucinda, dama con la que tiene dos hijos; sin embargo, el rey se opone a esta unión (desea casarlo con una mujer de su misma condición, su prima Rosela), por lo que decide prender a la amada de su hijo. A partir de este momento, comienzan las desventuras para los enamorados que, a su vez, repercutirán en los protagonistas de una segunda intriga amorosa: Rosela y Alfredo, hermano menor del príncipe. Cada vez que Alejandro visita la casa del conde Rogerio, donde se encuentra recluida Lucinda, vuelve furioso porque el conde le hace creer engaños y falsas acusaciones de adulterio de su amada. Entonces, amenazará con casarse con Rosela, para desesperación de ella y su hermano.

Este es el contexto en el que se enmarcan los «sonetos de amantes» de esta comedia, puestos en boca de los protagonistas de la segunda intriga amorosa. Estos personajes aparecen por primera vez en escena diciéndose amores a través del vehículo del soneto ajenos a cualquier inquietud hasta que advierten la presencia del rey, quien viene a truncar su armonía con su particular proyecto matrimonial. Constituyen dos encantadoras declaraciones de amor en las que reiteran materias suntuarias o luminosas que se comparan con partes del amado para ponderar sus perfecciones físicas y / o morales.

#### ALFREDO

Rosela, si yo fuera el rico suelo  
que las preciosas margaritas cría,  
a vuestros pies rindiera el alma mía,  
diamantes del quilate de mi cielo.

Si fuera fénix, nombre, vida, vuelo  
os consagrara en mi ceniza fría;  
si fuera día, os transformara en día;  
si fuera sol, os diera el cuarto cielo;  
si fuera el oro de mayor riqueza,  
rindiera a vuestras manos mi tesoro.  
Mas, ¡ay, que fueran pensamientos vanos,  
que fénix, piedras, día, sol, cielo, oro,  
están con mayor ser, honra y belleza  
en esos ojos, boca, pecho y manos!

#### ROSELA

Alfredo, si yo fuera blanca aurora  
os hiciera mi sol, mi claro Anfriso;  
mi cristal os hiciera a ser Narciso,  
y rey si fuera en cuanto veis señora.

Mi armonía, a ser música sonora;  
mi serafín si fuera paraíso;  
si fuera Apolo os diera yo mi aviso,  
y mi espada, si fuera Marte ahora.

Del todo de mi amor mostrara en parte  
lo que rendidos mis sentidos vienen;  
mas, ¡ay, que son hazañas sin provecho,  
que cielo, sol, Apolo, día, Marte,  
paraíso, armonía y rey no tienen  
vuestro talle, valor, ingenio y pecho.



En su soneto<sup>46</sup>, Alfredo se dirige a Rosela. A través de una serie anafórica de oraciones condicionales, enumera las distintas cosas en las que desearía convertirse para poder rendirle a su amada las más codiciadas y quiméricas ofrendas: si fuera suelo, rendiría el alma a sus pies; si fuera fénix, haría que ella renaciera en sus cenizas —le concedería la inmortalidad—; si fuera día o sol, en día o sol —«el cuarto cielo» según Ptolomeo— la transformara; y si fuera oro, le entregaría toda su riqueza. Pero al final del primer terceto, se da cuenta de que su amada no necesita estas ofrendas porque las prendas de Rosela sobrepujan a todas ellas.

Respecto a la estructura del soneto, Alonso y Bousoño<sup>47</sup> observaron la irregularidad e inexactitud de su aparente estructura diseminativo-recolectiva. En primer lugar, la recolección de materias suntuarias o luminosas: *fénix, piedras, día, sol, cielo y oro* no se corresponden con los elementos diseminados, pues faltan varios: *suelo, nombre, vida y vuelo* y alguno es nuevo: *piedras*. En segundo lugar, las partes de la dama: *ojos, boca, pecho y manos*, no tienen verdadera correlación con los elementos antes enumerados. En conclusión, se trata de una falsa correlación progresiva, pero recitado en el momento, daba la sensación de ser correlativo.

En su soneto<sup>48</sup>, Rosela repite los mismos recursos de estructuración del contenido: la serie anafórica de oraciones condicionales y la estructura diseminativo-recolectiva. Los elementos en los que ella se metamorfosearía y en los que transformaría a su amado o le entregaría parecen complementarse en la mayoría de los casos: si fuera aurora, lo convertiría en su sol; si fuera Narciso<sup>49</sup>, lo transformaría en las aguas en que se miró; si fuera música, él sería su armonía; si fuera paraíso, lo convertiría en su serafín; si fuera Apolo<sup>50</sup>, le daría su luz; y si fuera Marte, le daría su espada. Pero también al final del primer terceto, se da cuenta de lo inútil de sus esfuerzos porque las cualidades físicas y virtudes morales de su amado sobrepasan a todos los elementos enumerados

---

<sup>46</sup> *Lucinda perseguida*, 328b.

<sup>47</sup> Alonso y Bousoño, 1970, pp. 435-437.

<sup>48</sup> *Lucinda perseguida*, pp. 328b-329a.

<sup>49</sup> Narciso vio su imagen de su rostro reflejada en el agua y se enamoró perdidamente de lo que contemplaba, así Rosela se enamorará de Alfredo, convertido en agua. Ver Grimal, 1994, pp. 369-370.

<sup>50</sup> Por el proceso de sincretismo que experimentó Apolo con otras divinidades fue su asimilación con Helios, el dios del sol, del mismo modo que su hermana Artemisa fue identificada con Selene, la diosa de la luna.

anteriormente. En cuanto a la recolección, «toda es confusión y desarreglo»<sup>51</sup>, porque sus elementos no están ordenados, se recolectan tanto miembros como complementos, se añaden dos nuevos —*cielo* y *día*— y vagamente guardan correlación con las partes del amado, ya que es otro ejemplo de falsa correlación progresiva.

Por consiguiente, los sonetos de Alfredo y Rosela están puestos en boca de los protagonistas de la intriga amorosa secundaria —afectados directamente por las acciones de la pareja principal—, creando un efecto contrapuntístico e interrelacionado; utilizan las mismas fórmulas de inicio —«Rosela, si yo fuera...»; «Alfredo, si yo fuera...»— y de cierre —«mas, ¡ay, que fueran pensamientos vanos / hazañas sin provecho» y la enumeración de las partes del amado—; los mismos procedimientos de estructuración del contenido —serie anafórica de oraciones condicionales, técnica recolectiva y ponderación final—; el mismo contenido —dos declaraciones amorosas en las que se piropean mutuamente— y las mismas comparaciones suntuarias de herencia petrarquista<sup>52</sup>. Aparecen hacia la mitad de la primera jornada, donde por primera vez los amantes se manifiestan su inclinación, mientras que nosotros sabemos que a continuación sus amores van a ser contrariados. Por lo tanto, anticipan los continuos sobresaltos, temores y dudas que los jóvenes tendrán que vivir, pero que serán superados porque han sido caracterizados en los sonetos como amantes rendidos e incondicionales, con los que sufriremos y mantendremos las expectativas hasta su feliz unión final.

#### **1.1.4. *El animal de Hungría: Felipe y Rosaura***

El «animal de Hungría» es Teodosia<sup>53</sup>, la antigua reina de Hungría, acusada falsamente de traición por Faustina, su hermana pequeña, y condenada por su esposo a ser abandonada en el monte a merced de las bestias. Todos la creen muerta, pero ella

---

<sup>51</sup> Alonso y Bousoño, 1970, p. 437.

<sup>52</sup> La comparación de la belleza de la dama con materias suntuarias o luminosas es tradición poética culta que se inicia en Petrarca y cala hondamente en la poesía lírica renacentista. Así lo manifiesta Alonso (1962, pp. 433-434): «esa tradición arranca de Petrarca, en la que las bellezas de las damas se expresan una por una mediante un despliegue de metáfora, ya suntuaria, ya meramente colorista. Sus eslabones entre nosotros son: Petrarca, Ariosto, Cetina, Góngora, Lope».

<sup>53</sup> En las observaciones sobre la comedia que figuran en la ficha de la base de datos de artelope.uv.es, se dice que: «Según afirma Cotarelo, a principios del siglo XVII se publican romances referentes a la aparición de un ser monstruoso en los montes húngaros, de cuya noticia pudo valerse Lope para este drama».

sobrevive disfrazada de fiera y atemorizando a los campesinos para robarles comida. En el primer acto, se organiza una cacería por el rey para capturar al supuesto ser monstruoso, Faustina da a luz una niña en medio del campo, Teodosia se la roba y unos caballeros españoles desembarcan en las costas húngaras para abandonar a un niño. La recién nacida, que tomará el nombre de Rosaura, y el recién llegado, llamado Felipe, serán los protagonistas de la historia de amor de la comedia.

En la segunda jornada, Rosaura tiene veinte años y vive como una pequeña fiera con Teodosia. La joven comienza a sentir la necesidad de querer tener otro yo de compañía, de conocer a su padre, de aprender conceptos como *hombre, mujer, esposos*, de dar nombre a sentimientos que la estremecen por dentro y, aunque su «madre» quiere mantenerla alejada de cualquier trato para no ser descubiertas, el proceso es irreversible. Rosaura vio a un hombre desnudo bañándose en una fuente, al que cree «sol» porque la abrasó, y desde ese momento «ni comer ni dormir / he podido más, ni verme / conmigo en quietud vivir»<sup>54</sup>. Es el tópico caso de *eros-paideia*<sup>55</sup>, que también aparece en *La dama boba*. El amor surge en la joven fiera como una pasión natural que espolea su curiosidad y sus ansias de saber para satisfacer esa inquietud interior, esa desazón amorosa. Rosaura ha comenzado un «viaje sentimental»<sup>56</sup> que no tiene vuelta atrás, pues implica su transformación en mujer: su deseo de amar y procrear<sup>57</sup>. Por tanto, todo esfuerzo de Teodosia por impedir lo inevitable será infructuoso. Y así, Rosaura vuelve al lugar donde vio a Felipe a sabiendas de su desobediencia: «Sin licencia de mi madre / el sol he venido a ver/»<sup>58</sup>, para provocar el encuentro que motivará los «sonetos de amantes».

Es una escena encantadora, en la que contrasta el temor de Felipe, que al verla vestida con pieles piensa que es *el animal de Hungría*, y la fascinación de Rosaura, que apenas profiere unas breves palabras, porque en los apartes —¡tan acertados!— descubrimos que está profundizando en las sensaciones que le produce contemplar la belleza angelical de quien ya ama. Cuando Felipe le pregunta quién es, ella responde:

---

<sup>54</sup> *El animal de Hungría*, p. 736, vv. 1283-1285.

<sup>55</sup> Ver Rubiera, 2003, p. 288.

<sup>56</sup> Ver Rubiera, 2003, p. 296.

<sup>57</sup> Rosaura le dice a su madre: «que quiero formar un yo / que viva sujeto a mí / como yo a vos», (*El animal de Hungría*, p. 735, vv. 1241-1243).

<sup>58</sup> *El animal de Hungría*, p. 744, vv. 1549-1550.

«Quien a ti te tiene amor»<sup>59</sup>. Sorprendido de tal afirmación, le pregunta si le tiene amor, pero como ella desconoce lo que tiene quien ama, le pide que se lo describa para comprobar si se corresponde con lo que siente. Entonces, Felipe describe lo que sospecha que es el amor en su soneto<sup>60</sup>.

#### FELIPE

Mirar por accidente y agradarse,  
y al alma por los ojos imprimirse,  
y tanto más a su memoria unirse,  
cuanto procura el alma desviarse;  
en esto los sentidos conformarse  
y no poder, queriendo, divertirse,  
hasta que vienen todos a rendirse,  
y en tales pensamientos regalarse;  
tener por centro, por descanso y gloria  
la sujeción del alma a tanta pena  
y adorar por favores los desdenes;  
perder de todo punto la memoria,  
colgar la vida en voluntad ajena:  
esto es amor. ¿Tú sabes si le tienes?

#### ROSAURA

Yo vi, yo me admiré, mas de admirarme  
nació un regalo en que sentí perderme,  
los sentidos hallé como el que duerme,  
sin poder la memoria despertarme;  
sentí notable pena en ausentarme,  
y ausente, sólo pudo entretenerme  
imaginando en la presencia verme  
que pudo entristecerme y alegrarme;  
mil esperanzas a mi pena ofrezco,  
con todas estoy bien y mal conmigo,  
en un punto me alegre y entristezco;  
huyo de la razón y el gusto sigo,  
esto siento, esto tengo, esto padezco:  
si esto es lo más de amor, lo menos digo.

Felipe describe todo el proceso amoroso, desde que nace el amor en el sujeto hasta que se produce su muerte simbólica para vivir en la persona amada. Para ello, recrea dos tópicos neoplatónicos del amor: el de que el amor entra por la vista y el que se difundió gracias a los místicos medievales con la formulación *verius est anima ubi amat, quam ubi animat*<sup>61</sup>. El amor surge por mirar de manera imprevista, fortuita y se transmite directamente al alma porque la vista es el «camino natural del alma»<sup>62</sup>. En el alma se imprime gracias a la memoria<sup>63</sup> —potencia que permite recrear la imagen de la amada en

---

<sup>59</sup> *El animal de Hungría*, p. 747, v. 1638.

<sup>60</sup> *El animal de Hungría*, p. 747, vv. 1647-1660.

<sup>61</sup> El tópico aparece formulado En *De praeceptio et dispensatione* de Bernardo de Claraval, en Gargano, 2007, p. 124.

<sup>62</sup> Ver Serés, 1996, p. 23, donde se añade que: «El amor en Platón, asimismo, surge cuando, al infundirse sensiblemente por la vista, el más perfecto de los sentidos [...], el alma dese elevarse hacia lo alto».

<sup>63</sup> «Desde los ojos a la memoria, donde se sella la imagen de la amada más allá de la muerte» (Serés, 1996, p. 72). El motivo de tener el retrato de la amada grabado o escrito en el alma proviene de la lírica provenzal de los siglos XI y XII. El petrarquismo permite que perviva en los poetas españoles del Siglo de Oro, como en el soneto V de Garcilaso.

su ausencia<sup>64</sup>—, aunque el alma se resista<sup>65</sup>. Entonces, todos los sentidos se rinden a su fuerza, sin capacidad de defensa alguna, puesto que se inicia el proceso de transformación en el amado<sup>66</sup>. El sujeto enamorado pierde su propio ser para habitar en el cuerpo de quien ama, por eso la amada se convierte en el centro del alma, quien rige sus decisiones, quien lo somete a efectos contradictorios y de quien depende su vida<sup>67</sup>. Es lo que se conoce también como «enajenación», «unión», «conversión» o «transformación» amorosa «ampliamente documentado en la poesía cancioneril»<sup>68</sup>.

En cuanto a la forma, predomina el uso del infinitivo que viene justificado por el carácter universal y atemporal del sentimiento amoroso. En los cuartetos, los infinitivos pronominales con el pronombre enclítico «se», en consonancia con el carácter general de sus afirmaciones, aparecen en posición de rima, mientras que en los tercetos son simples infinitivos y aparecen al principio de los versos. En el último verso, el deíctico «esto» remite a toda la enumeración y retrasa la aparición del concepto definido: el amor. A su vez, introduce el soneto de Rosaura preguntándole si sabe si lo tiene. Por último, quisiera llamar la atención sobre las semejanzas tanto de contenido como de forma que existen entre este soneto y el famoso soneto CXXVI de las *Rimas*<sup>69</sup>. Los dos constituyen dos definiciones del amor y, por tanto, se construyen sobre la base del infinitivo que se resuelve con determinación en «esto es amor». En el de las *Rimas*, Lope apela a la experiencia personal del interlocutor: «Quien lo probo, lo sabe»; en el de la comedia, se apela a la experiencia personal de Rosaura: «¿Tú lo sabes si le tienes?», la cual volcará sus sentimientos en su soneto-respuesta<sup>70</sup>.

Rosaura intenta seguir la argumentación de influencia neoplatónica de Felipe: lo vio, lo admiró y lo amó, es decir, a través de la vista, vehículo de la belleza, reconoció en él la belleza ideal (*anamnesis*) y se entusiasmó<sup>71</sup>. Sin embargo, se centra en describir la

---

<sup>64</sup> «Puede producir el fantasma incluso en ausencia del objeto percibido, merced a la memoria» (Serés, 1996, p. 56).

<sup>65</sup> *El animal de Hungría*, p. 747, vv. 1647-1650.

<sup>66</sup> *El animal de Hungría*, p. 747, vv. 1651-1654.

<sup>67</sup> *El animal de Hungría*, p. 747, vv. 1655-1659.

<sup>68</sup> Ver Serés, 1996, p. 130.

<sup>69</sup> Vega Carpio, *Rimas*, I, pp. 460-461.

<sup>70</sup> *El animal de Hungría*, pp. 747- 748, vv. 1669-1682.

<sup>71</sup> Dentro de la concepción platónica del amor, la *anamnesis* es el recuerdo de la belleza ideal a partir de la contemplación de la belleza de este mundo, cuyo efecto es el entusiasmo o elevación del alma hacia lo divino (Serés, 1996, p. 18).

insufrible ausencia, que asocia a la pena y a la tristeza, en contraste con la presencia, motivo de alegría; y los efectos contradictorios del amor, dentro de la tradición petrarquista<sup>72</sup>, usando parejas de contrarios: *entristecerme-alegrarme, bien-mal, me alegro-me entristezco, huyo-sigo, razón-gusto*. Remedando el comienzo del último verso de su amado, insiste en que esos son sus sentimientos, que formula con un verso trimembre en gradación con anáfora del deíctico, aunque reconoce haber podido expresar poco de todo lo que siente. Formalmente, el soneto de la joven fiera usa infinitivos en posición de rima en los cuartetos, pero terminados en un pronombre enclítico de primera persona que combina con abundantes formas verbales en primera persona, ya que Rosaura describe su proceso psíquico y no generaliza como el joven.

En resumidas cuentas, consideramos que estos dos sonetos constituyen lo que hemos llamado «sonetos de amantes» en la medida en que están puestos en boca de la pareja que protagoniza la fábula de amores, van seguidos —apenas separados por ocho versos—, son un verdadero diálogo en forma de pregunta y respuesta, utilizan los mismos recursos de estructuración del contenido, como el uso del infinitivo en posición de rima en los cuartetos y la fórmula de cierre final introducida por el deíctico neutro, así como la misma distribución del contenido que comparten: manera en que se produce el amor, contradicción amorosa y pérdida del control de sí mismo. Aparecen en la segunda jornada, momento en que la comedia se centra en sus vidas. Por un lado, su función es la de dar cuenta del proceso de maduración personal de Rosaura, transformada por el amor<sup>73</sup>, y por otro, propiciar el inicio de una historia de amor, la más pura y sincera que hayamos visto en las tablas, no exenta de sufrimientos e infortunios, hasta unirse en matrimonio. A juicio de Rubiera<sup>74</sup>, este dúo sonetil queda complementado por un tercero que cierra la escena, donde Rosaura siente por primera vez los celos, el indeseable efecto del amor.

---

<sup>72</sup> Recuerda Alonso (1962, p. 432) que Petrarca consagró «la técnica de *contrarios* en el amante» con su famoso soneto «*Pace non trovo e non ho da far guerra*». Pero él no es «el inventor del sistema» sino que esta técnica era «bien conocida de los poetas provenzales (Giraut de Bornelh, Raimbaut de Vaqueiras) y de ellos, como muchas otras cosas, pasa a Petrarca».

<sup>73</sup> Dirá Rosaura: «¿Quién pudiera, si no amor, enseñar un animal?» (*El animal de Hungría*, p. 748, vv. 1685-1686).

<sup>74</sup> Rubiera, 2003, p. 296.

### 1.1.5. *El perro del hortelano: Diana y Teodoro*

Esta famosísima comedia palatina con tintes de capa y espada trata del amor imposible por desigualdad social entre Diana, condesa de Belflor y Teodoro, su secretario, que se solucionará con la treta de una falsa anagnórisis. La protagonista se debatirá entre guardar el decoro social y el amor que se ha encendido al escuchar las delicias amorosas que su secretario profesa a su criada Marcela, por lo que la acción se reducirá al «movimiento pendular del actuar de los protagonistas»<sup>75</sup> impulsado por los celos, temores y desdenes, formando un triángulo amoroso que Teodoro describe a la perfección<sup>76</sup>:

¡Si cuando ve que me enfrío  
se abrasa de vivo fuego  
y cuando ve que me abraso  
se hiela de puro hielo!  
Dejáme con Marcela,  
mas viénele bien el cuento  
del *perro del hortelano*:  
no quiere, abrasada en celos,  
que me case con Marcela;  
y en viendo que no la quiero  
vuelve a quitarme el jüicio  
y a despertarme si duermo.  
Pues coma o deje comer,

En tal planteamiento, de acciones impulsivas e irracionales, de decisiones caprichosas, es fundamental que el público conozca las profundidades psicológicas de los protagonistas. Necesitan pararse a pensar, a reflexionar, a desentrañar gestos, actitudes y palabras que aporten una explicación racional a toda esa turbamulta de sentimientos, y el espectador necesita escucharlos para ordenar todo ese caos emocional que está presenciando. «El dinamismo dramático [...] procede de estímulos interiores o impulsos electromagnéticos», dirá Laskaris en el prólogo de la edición utilizada<sup>77</sup>. Es por esta razón, que esta comedia contiene nueve sonetos —el mayor número de sonetos que Lope

---

<sup>75</sup> Ver Weber de Kurlat, 1975, p. 349.

<sup>76</sup> *El perro del hortelano*, 2012, p. 199, vv. 2188-2200.

<sup>77</sup> *El perro del hortelano*, 2012, p. 57.

utilizó en una comedia—, porque en ellos, los personajes que protagonizan el trío amoroso repasan lo sucedido, asumen su situación y toman decisiones futuras.

En la primera jornada, todos los sonetos están puestos en boca de la pareja protagonista porque es donde se consolida su mutua admiración. Diana descubre la relación de Teodoro y Marcela, y ante la perplejidad de su criada, no toma ninguna medida drástica, sino que le promete favorecer sus bodas. No obstante, cuando queda a solas, en el primer soneto, descubrimos que siempre ha sentido inclinación por él. Su honor, que estima más, la ha retenido, aunque admite que no podrá evitar tener envidia. Y efectivamente, los celos y el temor de perder definitivamente a su secretario la impelen a tomar la iniciativa en el cortejo amoroso. Como su decoro le impide declararse abiertamente, inventa un discreto ardid: escribir un poema donde declare que su amor nació de los celos fingiendo que es en nombre de una amiga enamorada para pedir a Teodoro que lo juzgue y lo escriba mejor. Este juego lírico de intercambio de poemas que permite encubrir los verdaderos sentimientos de los futuros amantes constituye, a nuestro parecer, un par de «sonetos de amantes».

**DIANA (*Lee Teodoro*)**

Amar por ver amar envidia ha sido  
y primero que amar estar celosa  
es invención de amor maravillosa  
y que por imposible se ha tenido.

De los celos mi amor ha procedido,  
por pesarme que, siendo más hermosa,  
no fuese en ser amada tan dichosa  
que hubiese lo que envidio merecido.

Estoy sin ocasión, desconfiada,  
celosa sin amor, aunque sintiendo;  
debo de amar, pues quiero ser amada.

Ni me dejo forzar ni me defiando,  
darme quiero a entender sin decir nada,  
entiéndame quien puede, yo me entiendo.

**TEODORO (*Lee Diana*)**

Querer por ver querer envidia fuera  
si quien lo vio sin ver amar no amara,  
porque, si antes de amar no amar pensara,  
después no amara, puesto que amar viera.

Amor, que lo que agrada considera  
en ajeno poder, su amor declara,  
que como la color sale a la cara,  
sale a la lengua lo que al alma altera.

No digo más, porque lo más ofendo  
desde lo menos, si es que desmerezco  
porque del ser dichoso me defiando.

Esto que entiendo solamente ofrezco  
que lo que no merezco no lo entiendo,  
por no dar a entender que lo merezco.

El soneto de Diana<sup>78</sup> es leído en voz alta por Teodoro. Se plantea como una «cuestión de amor»<sup>79</sup> a su secretario, donde confiesa que extraordinariamente su amor

---

<sup>78</sup> *El perro del hortelano*, 2012, p. 123, vv. 551-564.

<sup>79</sup> Ver Weber de Kurlat, 1975, p. 352.



nació de los celos: «Amar por ver amar envidia ha sido»<sup>80</sup>, pues considera que ella es más hermosa que Marcela y merecía con mayor razón ser amada. Se siente celosa, sintiendo amor y desconfiada, por lo que entiende que debe resolverse a amar para ser amada. Finalmente, se muestra precavida y enigmática para amortiguar un posible desdén de su criado. No se dejará forzar, ni se defenderá, quiere que él la comprenda sin tener que declararlo directamente. Y así, en un hábil juego conceptuoso de palabras tomado de Petrarca<sup>81</sup>, concluye que la entenderá quien esté interesado. Gracias a este «juego traslaticio y simbólico»<sup>82</sup> Diana ha podido declararse sin perder el decoro, por lo que Teodoro tendrá que comportarse de la misma manera.

El hecho de que su amor haya nacido de los celos, como bien indica Weber de Kurlat<sup>83</sup>, es una inversión de la convención amorosa, que no llega a comprender el secretario porque el amor «siempre fue su padre»<sup>84</sup>. Entonces, Diana le manda que lo escriba mejor, como si de una justa poética se tratara, aunque realmente lo está empujando a que desnude sus sentimientos para ella.

Regresa Teodoro con su soneto-poema<sup>85</sup> y le pide a Diana que lo lea en voz alta. El secretario refuta su tesis, según la cual los celos preexisten al amor. En vez de *amar*, para reiterar el principio del primer verso de Diana, utiliza la palabra *querer*, que encierra un matiz de deseo, de capricho, y a su vez, cambia el modo verbal al subjuntivo para enunciarlo como una hipótesis, como una suposición. Todo el soneto se caracteriza por usar juegos sinuosos de conceptos tan del gusto barroco. En los cuartetos, argumenta que quien no ama con anterioridad, tampoco ama después de ver amar, es decir, que ella amaba antes de conocer la relación de sus criados. Pensar que uno merece lo que está en manos ajenas es mostrar que se ama, de la misma manera que se muestra cuando uno se ruboriza o siente la necesidad de exteriorizar sus sentimientos, acciones que se refieren

---

<sup>80</sup> *El perro del hortelano*, p. 2012, p. 123, v. 551. En unos de los manuscritos de la comedia aparece como título: *Amar por ver amar*. Parece ser un tópico en Lope. Aparece en *El piadoso veneciano*. Fileno no soportaba a Silvia y desde que la vio a Sidonio requebrándola una hora, la ama: «No sé, Silvia, cómo diga / la causa de que nació / este amor que agora tengo, / si son los celos amor» (p. 425b).

<sup>81</sup> «*intendami chi pò, ch' i' m' intend' io*», v. 17 del poema CV del *Canzoniere* de Petrarca (p. 148), luego retomado por Ariosto en el *Orlando furioso*, XLIII, 5, y también aparece en la comedia *La Arcadia*, puesto en boca de Anarda (p. 217, v. 3095): «Entiéndame quien puede, yo me entiendo».

<sup>82</sup> Ver Weber de Kurlat, 1975, p. 357.

<sup>83</sup> Weber de Kurlat, 1975, p. 352.

<sup>84</sup> *El perro del hortelano*, 2012, p. 123, v. 571.

<sup>85</sup> *El perro del hortelano*, 2012, p. 133, vv. 757-770.

directamente a la condesa. En los tercetos, ni quiere ofenderla declarándose, porque le es desigual, ni quiere humillarla aborreciéndola, así que se limita a entender lo que ha dicho conforme a su situación, porque lo está más allá de su alcance, no lo entiende por no cometer la arrogancia de creer que lo merece.

En principio, Teodoro tenía que mejorar la carta de amor de la supuesta amiga, pero ha obviado el juego de apariencias. En su lugar, responde personalmente a la velada invitación de la condesa para que la corteje, pidiéndole a su vez disimuladamente su consentimiento. La circunspección del secretario ha encantado a la condesa, que piensa que su papel es superior, aunque corrige un aspecto: «que no ofende un desigual / amando, pues solo entiendo / que se ofende aborreciendo»<sup>86</sup> Así que, visiblemente le da licencia para que la sirva: «Si alguna cosa sirvieres / alta, sírvela y confía, / que amor no es más que porfía»<sup>87</sup>. En realidad, el comportamiento de Diana es desconcertante, Teodoro lo percibe así porque duda entre si ella se ha declarado o lo ha engañado. Le encandilan sus virtudes sin igual, pero decide ser cauteloso.

En suma, estos sonetos destacan sobre el resto, pues, como bien ha apuntado Roig Miranda<sup>88</sup>, tienen un valor estético, son fruto de un artificio literario, de una reflexión meditada para seleccionar diestramente lo que se dice y lo que se calla. Comparto su idea de que no solo desempeñan un «papel lírico», como vehículo de expresión de sentimientos, sino también un «papel dramático» con una función determinada en la acción. Considero que son una pareja de «sonetos de amantes», que, como aparecen en la primera jornada y, en realidad, constituyen dos declaraciones amorosas, dan cuenta del inicio de sus amores, sirven para sembrar la semilla del amor y la esperanza de amarse. Son concebidos como un diálogo, en el que Diana ofrece su amor y Teodoro le corresponde, siguiendo la misma materia y los mismos conceptos. El hecho de que no aparezcan seguidos sino separados por ciento noventa y tres versos viene determinado por la forma que adoptan los sonetos: poema o carta fingida para una amiga enamorada. Diana destruye su soneto y se queda con el de Teodoro para leerlo despacio, para saborear cada palabra, para encontrar el significado que el corazón ansía, y, por tanto, también tiene la función de contribuir al desarrollo del proceso amoroso.

---

<sup>86</sup> *El perro del hortelano*, 2012, p. 135, vv. 815-817.

<sup>87</sup> *El perro del hortelano*, 2012, p. 137, vv. 827-830.

<sup>88</sup> Roig Miranda, 2006, pp. 904-905.

Estructuralmente, son especulares: utilizan equivalentes formas de inicio, el mismo juego conceptuoso en torno a la palabra *entender* en los versos finales y, en general, en ambos poemas, predomina esta construcción complejamente barroca en torno a los conceptos: *amar, ver, más, menos, entender / entiendo y merezco*, debido a la necesidad de establecer juegos de realidades y disimulos ante el impedimento social que existe entre ellos. Y finalmente, también observamos un paralelismo situacional, pues ambos sonetos son leídos en voz alta por la persona a la que van dirigidos.

### 1.1.6. *Nadie se conoce: Celia y Lisardo*

Es una comedia palatina de la edad madura de Lope que, como dijimos al hablar de *Lucinda perseguida*, trata el motivo del «inocente perseguido» —motivo S410 de Aarne Thompson—, pero en sentido cómico, no trágico como en las anteriores. Es digno de mención lo que observa Cotarelo<sup>89</sup> en el prólogo de la edición sobre la forma de la comedia:

Es de las comedias más bellamente escritas y versificadas de este divino ordenador de la palabra, que en su pluma es luz, fuego, alegría, pasión, ternura: lo que Lope quiere que sea, [...] que nadie le puede superar, ni aun casi competir como maestro del idioma.

En este caso, la perseguida es Celia, mujer principal, virtuosa y recogida, pero extranjera. Mantiene con el príncipe Lisardo una unión extramatrimonial que ha dado el fruto de cinco hijos. Sin embargo, el rey quiere romper esta relación para que el reino no caiga en manos extrañas. En la comedia se suceden todos los episodios propios del subgénero: huida de la dama al campo para evitar su encierro o muerte y ocultación de su identidad bajo el disfraz de labradora, falsa acusación de adulterio, pasión irrefrenable del rey por la dama disfrazada, caída en el error que paradójicamente reprende en su hijo e invención de un ardid basado en la confusión de identidades para que el rey case a los amantes involuntariamente.

---

<sup>89</sup> *Nadie se conoce*, p. XXXV.

En esta comedia, aparecen «sonetos de amantes» al principio del primer acto y justo antes del desenlace en el tercer acto. El rey Roberto con el caballero Albano planean «un agravio mentiroso»<sup>90</sup> para hacer creer a Lisardo que el duque Arnaldo corteja a Celia con su beneplácito y así conseguir que el príncipe la repudie. Una vez que conocemos cómo la infamia se cierne sobre los amantes, aparecen hablando de amor. Lisardo desearía encarecerlo, pero piensa que es imposible que fuera mayor. Celia le responde que no puede porque no teme, ya que el temor que ella siente hacia el rey es la mayor prueba de la fuerza de su amor. En este contexto de competición amorosa, cierran la escena sendas declaraciones de amor incondicional y absoluto, que adoptan la forma de sonetos de amantes.

En su soneto<sup>91</sup>, Celia realiza una ponderación absoluta de su amor, pues declara hiperbólicamente que no puede existir un amor como el suyo y que no concibe la felicidad fuera de su bien. Alaba la magnitud de su amor porque le confiere la fortaleza necesaria para superar cualquier dificultad, incluso lo imposible. De ahí que llegue a la conclusión de que, si ella no es amor, tal es la llama de su pasión que se convierte en fuego<sup>92</sup>.

#### CELIA

No puede haber amor que iguale al mío;  
mi sentido excedió mi sentimiento;  
cuanto sin vos es bien, cuanto es contento,  
es para mí tormento y desvarío.

Tan nuevas almas en mi pecho crío,  
que son pocas cien mil para un momento;  
háceme sombra el mismo pensamiento,  
y de ella, si os ofende, me desvío.

Amor no tiene en mí cosa imposible,  
por mí sola se pudo pintar ciego;  
el alma para vos no es invisible.

Con esta fuerza a lo imposible llego,  
y os quiero tanto más de lo posible,  
que, si no soy amor, vengo a ser fuego.

#### LISARDO

Nace del dulce pensamiento mío  
siempre, señora, en vos mi sentimiento,  
porque pensar tener otro contento  
si no es pensando en vos, es desvarío.

Pienso en pensar que pensamientos crío  
que no falten de vos solo un momento,  
y por no tener otro pensamiento,  
de pensar en perderle me desvío.

Corrido está de verme el imposible,  
la majestad rendida, el temor ciego,  
y yo para otros gustos invisible;  
pues cuando a ver vuestra hermosura llego  
desprecio tanto amaros lo posible,  
que con solo mirar abraso al fuego.

<sup>90</sup> *Nadie se conoce*, p. 682a.

<sup>91</sup> *Nadie se conoce*, p. 683a.

<sup>92</sup> En la nota a los vv. 1197-1200 de la edición de la *La fortuna merecida* (p. 697), Sánchez dice que la metáfora del amor como fuego «ya es imagen bíblica, como puede apreciarse en el *Cantar de los cantares*; también aparece esta imagen en la literatura clásica —desde las *Metamorfosis* de Ovidio hasta *La Eneida* de Virgilio— y, más cerca ya, en Petrarca o en Fernando de Rojas». Asimismo, Manero Sorolla (1990, pp. 549-550) afirma que la imaginación del fuego fue «frecuentemente utilizada por los autores clásicos y provenzales» y «su uso y abuso posterior en la lírica petrarquista posterior responde a una imitación de los ejemplos presentados en el *Canzoniere* petrarquesco».

Lisardo<sup>93</sup> responde utilizando las mismas palabras en rima que las del soneto de Celia, creando un efecto simétrico. También realiza una ponderación de su amor. La argumentación de los cuartetos se sustenta en el políptoton del verbo *pensar*. En resumen, insiste en la idea de que ella es su único pensamiento y de que el amor que siente es intelectual, verdadero, contemplativo, no un *amor hereos*<sup>94</sup>. En los tercetos, le declara hiperbólicamente que su amor va más allá de lo imposible, pues al admirar su belleza, su amor sobrepuja al fuego porque él lo abrasa.

De nuevo, nos encontramos ante dos sonetos que son simétricos, tanto conceptual como estructuralmente. En este caso, lo más llamativo es el uso del pie forzado, artificio asociado tradicionalmente a la improvisación dentro de una competición poética<sup>95</sup>. Y justamente, Celia y Lisardo están rivalizando por quién ama más al otro. Celia impone el argumento y las palabras-rima y Lisardo responde ateniéndose al mismo esquema. Los dos amantes encarecen su amor a través del uso de la hipérbole, de la amplificación de los conceptos que van *in crescendo* hasta que ambos se convierten en el tópico fuego del amor en el verso final. Debido a que el soneto del enamorado es una respuesta sujeta a unos condicionantes, tiene un carácter más razonador, lo que justifica el uso del políptoton, que, sin embargo, no aparece en el de ella. También estos sonetos de amantes están puestos en boca de la pareja protagonista de la comedia y van contiguos. Por todo esto, forman una unidad con una función dramática. En la medida en que aparecen al principio del primer acto y son ponderaciones del amor, anticipan la separación de los enamorados, la aparición de adversidades y desventuras que podrán a prueba la solidez de sus sentimientos.

A continuación, son advertidos de los planes del rey. Celia, disfrazada de labradora, será escondida en un castillo del rey. En su lugar quedará Dorista, aunque Celia teme que no sepa guardar su honor cuando el duque la corteje. Para distraer al príncipe, el rey organiza una cacería y, como era de esperar, se encuentra con Celia —bajo el nombre de Diana—, se enamora de ella y se queda en el castillo. Los amantes piensan

---

<sup>93</sup> *Nadie se conoce*, p. 683a.

<sup>94</sup> El *amor hereos* «conserva los accidentes materiales que producen perturbaciones psíquicas propias de la enfermedad de amor e imposibilitan que el amor sea *intelectivo*» (Ver Serés, 1996, p. 69).

<sup>95</sup> Díaz- Pimienta (2013, pp. 150-151) opina que el pie forzado es un recurso creativo usado en las «tensones y recuestas, en el canto de ganchillo árabe y en otras manifestaciones poéticas orales». Y según algunos estudios, que no menciona, sitúa el origen del artificio en el zéjel arábigo. Lo que nos interesa es señalar el contexto de desafío poético, de competencia, en que se utilizó este recurso.

que es una ocasión para que ella se gane el favor del rey. Por su parte, el duque hace avances con la falsa Celia. El rey pide a Lisardo que vaya a ver su traición con sus propios ojos. Por la noche, el duque acude a su cita y Lisardo irrumpe fingiendo ira y amenazándolo de muerte. El rey decide encerrar a la falsa Celia y enviar a su hijo al castillo de Mirafior. Celia que estaba celosa por la falta de visitas de su amado, se alegra de ver que vuelven a estar juntos. Sin embargo, el rey sigue abrasado por Diana / Celia. Fustigado por los celos de ver que el príncipe posiblemente también se ha enamorado de ella, decide liberar a Celia y a su hijo para que marche a la corte. Aunque consciente de su equivocada conducta, marcha inmediatamente a galantear a Diana / Celia, que escapa de la situación pidiéndole que apadrine a su hija.

Los enamorados se encuentran: ella inquieta porque el rey lo case con Dorista; él, porque «contra un hombre poderoso / no hay resistencia en mujer»<sup>96</sup> Ante esta nueva fatalidad, la pareja confirma la firmeza de su mutuo de amor en dos sonetos de amantes. Tal es la intensidad del sentimiento que expresará, que el príncipe previene a su amada: «Pues óyeme, y no te alteres»<sup>97</sup>.

#### LISARDO

Primero que mi amor, Celia divina,  
olvide obligaciones tan notables,  
los polos de los cielos variables,  
vendrán al suelo con fatal ruína.

Primero el mar, adonde el sol declina,  
le verá amanecer, y sus mudables  
ondas sin movimiento favorables  
al pecho que romperlas determina.

Primero se verá roto y deshecho  
el primer movimiento en que está asida  
la ardiente esfera del supremo techo,  
y de tinieblas se verá vestida,  
que dejes tú de ser alma en mi pecho,  
luz en mis ojos y en mi aliento vida.

#### CELIA

Primero, mi Lisardo, habrá firmeza  
en la mudable rueda de fortuna,  
y no se quejarán de envidia alguna  
la virtud, el ingenio y la nobleza.

No tendrá lisonjeros la grandeza,  
ni la vida mortal muerte ninguna;  
no pedirá su luz al sol la luna,  
ni será desdichada la belleza.

Primero se verá que se concluya  
mi amor inmenso, el monte más pequeño  
al Imperio arrimar la frente tuya,  
y el agravio tendrá seguro sueño,  
que deje yo de ser esclava tuya  
ni tengan estos ojos otro dueño.

En su soneto<sup>98</sup>, Lisardo promete a su amada que, para dejar de amarla, primero el orden cósmico tendrá que invertirse. Para ello, utiliza una serie de *impossibilia* basados en hipérbolos y el tópico del «mundo al revés», e introducidos por la anáfora de *primero*,

<sup>96</sup> *Nadie se conoce*, p. 708a.

<sup>97</sup> *Nadie se conoce*, p. 708a.

<sup>98</sup> *Nadie se conoce*, pp. 708a-708b.

para ponderar en contraste en los últimos versos la firmeza de su amor. Los polos de los cielos vendrán al suelo; el mar verá el sol amanecer por donde se pone y sus olas quedarán inmóviles; la fuente primaria de todo movimiento se romperá y el sol se desprenderá del cielo, dejando la tierra sumida en la oscuridad; antes que ella deje de ser el alma de su pecho<sup>99</sup>, *luz en mis ojos*<sup>100</sup> y *aliento en mi vida*.

Celia repite forma y contenido en su soneto<sup>101</sup>, pero la serie de *impossibilia* combina inversiones de opiniones compartidas sobre su realidad circundante con algún elemento de orden cósmico, para formular en contraste una promesa de amor eterno en los versos finales. La rueda de la fortuna<sup>102</sup> tendrá firmeza; la virtud, ingenio y nobleza no serán envidiadas; la grandeza no tendrá lisonjeros<sup>103</sup>; la vida mortal no tendrá muerte; la luna no pedirá su luz al sol; la belleza no será desdichada<sup>104</sup>; el monte más pequeño intimidará al Imperio; y el que agravie dormirá tranquilo. Todos estos imposibles tendrán que suceder como *conditio sine qua non* para que ella deje de pertenecerle y sus ojos tengan otro dueño.

En síntesis, son dos «sonetos de amantes», puestos en boca de los mismos personajes que los anteriores, aparecen contiguos, utilizan semejantes fórmulas de inicio —repite*n* *primero*, mencionan sus nombres, aunque Celia aludirá a *mi amor* más adelante, en el décimo verso—, e iguales técnicas de estructuración del contenido —relación de imposibles, anáfora de *primero* y ponderación final de la firmeza de su amor—. Son dos promesas de amor eterno, que aparecen justo antes del desenlace en el tercer acto, por lo que su función es la de confirmar su amor, fortalecerlo para superar fácilmente la última dificultad que desembocará en el feliz enlace de los indestructibles amantes.

---

<sup>99</sup> Recrea el tópico *anima verius est ubi amat, quam ubi animat*. En este caso, alude a que ella, que lo ama, vive en el pecho de quien ama, de Lisardo. Para más información sobre los orígenes del tópico, ver notas 61 y 1406.

<sup>100</sup> Es tónica la comparación de la amada o su mirada con la luz (ver Manero Sorolla, 1990, p. 452). Como el alma de la amada vive en el amado, ella es luz en los ojos del amado.

<sup>101</sup> *Nadie se conoce*, 708b.

<sup>102</sup> La Fortuna es representada con el cuerno de la abundancia, con un timón, ciega, ya sentada, ya de pie (Grimal, 1994, p. 207). En el primer soneto de la comedia (p. 682b), se dice que a la fortuna le pusieron una rueda por fácil e inconstante para que el hombre la provoque y se mueva.

<sup>103</sup> Dice Albano, el que tramó el agravio mentiroso para medrar, que «Mal me va después que dejo / lisonjas y adulaciones / que no se puede medrar / sin mentir y sin tratar / deslealtades y traiciones» (*Nadie se conoce*, p. 706b).

<sup>104</sup> Según el dicho popular, «la fortuna de la fea, la bella la desea». En Correas, «la ventura de las feas, ellas se la granjean».

### 1.1.7. *La discreta venganza: don Juan y doña Ana*

Esta comedia de hechos particulares está formada por dos acciones principales: una amorosa, protagonizada por doña Ana y su primo don Juan, importunados por dos competidores, don Nuño y doña Inés; y otra de acceso a la privanza y lucha contra las intrigas de don Vasco, don Nuño y don Ramiro para hacer caer a don Juan en desgracia, hasta que este consigue, tal y como indica el título, una *discreta venganza* contra sus enemigos.

En este apartado, nos centraremos en la intriga amorosa, que adquiere un mayor protagonismo durante las dos primeras jornadas. Los caracteres de los primos enamorados son muy diferentes. Doña Ana es una mujer confiada, amorosa, segura de sus sentimientos, del amor que su primo le profesa, asimismo, discreta y, por tanto, consciente de que debe proteger a su amado de enfrentamientos que pongan en peligro su vida y de daños que deterioren su amor. En cambio, don Juan es muy inseguro en el amor y tremendamente celoso; no hay malentendido que no le haga desconfiar de su amada, y su primera reacción siempre es excesiva, irracional, dominada por el orgullo de querer vengarse contra ella o no cortejarla nunca más. En muchas ocasiones, tanto él como su amada aluden a sus celos<sup>105</sup>.

Examinemos los hechos que conducen a los «sonetos amantes». Comienza la comedia con los dos pretendientes a la salida de la iglesia para ver a doña Ana. Se le cae un guante a la dama, los dos rivalizan por cogerlo y doña Ana se lo entrega a don Nuño. La reacción de don Juan es: «hago juramento, ingrata, / de no quererte ni hablarte / más en vida»<sup>106</sup>. La intención de ella fue: «el favor, que ha sido engaño, / más por excusar el daño / que podía resultar»<sup>107</sup>. El rey ordena a don Juan que vaya a tratar su casamiento con doña Beatriz a Sevilla y él se entristece porque tiene celos de don Nuño y teme que en su ausencia se casen. En cambio, la criada entrega a doña Ana unos presentes de parte de don Nuño y ella decide entregárselos a su primo.

---

<sup>105</sup> *La discreta venganza*, p. 306a: «tengo celos / que en mi ausencia no se casen», se refiere a don Nuño y doña Ana; «de celos muriendo quedo», porque debe marchar a Sevilla sin despedirse de su amada; p. 306b: «don Nuño / quiere matarme de celos»; p. 306c: «celos, amando de veras / quedaba tan mal mi primo», dirá doña Ana.

<sup>106</sup> *La discreta venganza*, p. 304b.

<sup>107</sup> *La discreta venganza*, p. 305c.



Durante su ausencia, don Nuño acude a la reja de su amada. Pensando ella que era don Juan, le entrega los presentes de don Nuño y le confirma su amor. A su vuelta, el enamorado le recrimina haberle dado celos hablando de noche en la reja, hasta que aclaran lo sucedido. Obsesionado con conseguir como fuese posible a doña Ana, el competidor pide al rey que los case. El rey delega el asunto en don Juan, y este le exige «una cédula firmada» por la dama. Don Nuño se vale de un ardid: pide a doña Ana que lo ayude para que don Juan le favorezca en un negocio, para lo cual debe escribir un papel que diga: «que de lo que os suplico tendréis gusto»<sup>108</sup>. Cuando don Juan ve el papel, no piensa en ningún momento que sea un engaño, sino que critica agriamente a la mujer y sus palabras, calificándolas de «polvo, humo, nada, viento y sombra»<sup>109</sup> en un soneto.

La dama saluda resplandeciente a su amado, que, por el contrario, la recibe con desplantes y reproches. La situación es insostenible, hasta ella comienza a pensar que son celos fingidos para que se canse y él pueda libremente querer a doña Inés. Es indispensable que constaten la firmeza y alcance de su amor en dos «sonetos de amantes», ya que doña Ana advierte que, con dos competidores, tanto se podría enredar «nuestra enemistad celosa / que [el amor] no bastara a obligarme / ni a reduciros a vos»<sup>110</sup>.

En su soneto<sup>111</sup>, don Juan promete vencer cualquier adversidad por imposible que sea para adorarla, y amarla hasta la muerte. Enlazando con las últimas palabras de su amada, a modo de réplica, comienza diciendo: *Pues si fuere bastante, prima mía*. En primer lugar, alude a los peligros cotidianos a los que está expuesto el amor: el engaño, que ya lo ha padecido de mano de don Nuño, y la envidia, a la que compara con los celos y emblemáticamente representa engendrando áspides en la armonía amorosa. Aunque siga padeciéndolos, no dejará de amarla. Estos dos elementos son también presagio de la envidia y los engaños urdidos por sus rivales cortesanos para hacer que caiga en desgracia durante la siguiente jornada. Luego, formula un impedimento imposible para ponderar la fuerza de su amor, pues, aunque toda la armonía de los cielos y todos los planetas se le

---

<sup>108</sup> *La discreta venganza*, p. 314a.

<sup>109</sup> *La discreta venganza*, p. 315b.

<sup>110</sup> *La discreta venganza*, p. 316b.

<sup>111</sup> *La discreta venganza*, p. 316b.

volvieron contrarios, ella lo vería adorándola<sup>112</sup> donde el sol nace y «el alba esparce sus cabellos»<sup>113</sup>. En los tercetos, reproduce la imagen platónica de que «el amado actúa como un espejo para el amante y viceversa»<sup>114</sup> —pues si mira en sus ojos, ella verá su propia imagen reflejada— para concluir que morirá de un rayo suyo antes de poder olvidarla. Es imagen petrarquista la configuración de la amada como sol y de la luz de sus ojos con los rayos<sup>115</sup>. A nuestro juicio, podría tener dos interpretaciones: que lo fulmine, lo mate, si incumple su promesa de amor o que lo abrase, «mate de amor» con sus bellos rayos. En ambos casos, no podrá dejar de amarla.

#### DON JUAN

Pues si fuere bastante, prima mía,  
 todo su engaño a darme más desvelos,  
 la invidia, que es lo mismo que los celos,  
 que en las paces de amor áspides cría;  
 ni toda la infusión de la armonía  
 con que se vuelven los celestes velos,  
 los planetas contrarios, que en los cielos  
 con mal aspecto ven el primer día;  
 que en la región adonde el sol se parte,  
 y donde el alba esparce sus cabellos,  
 el alma que has de ver ha de adorarte;  
 mira estos ojos, y veraste en ellos,  
 y antes que pueda yo dejar de amarte  
 me mate un rayo de los tuyos bellos.

#### DOÑA ANA

Pues si fuere bastante, primo mío,  
 del tiempo el curso, del amor la ausencia,  
 el celoso rigor que la prudencia  
 suele sacar al campo en desafío;  
 llevarme la fortuna adonde al frío  
 hielo de Scitia ignoran resistencia,  
 o donde tiene el sol tanta asistencia,  
 que forma por enero seco estío;  
 ni el verme entre mil bárbaros cautiva,  
 y a mis despojos ya, sin saber cuyos,  
 la tierra se mostrase fugitiva,  
 a decir que estos ojos fuesen suyos,  
 ni a darles otro dueño mientras viva,  
 máteme doña Inés de celos tuyos.

Doña Ana toma el testigo<sup>116</sup> y a modo de contrarréplica recrea el mismo comienzo del soneto de su amado: *Pues si fuere bastante, primo mío*. La dama, que ha demostrado durante dos jornadas la constancia y solidez de su amor ante los contratiempos, enumera todos los variados rigores que resistiría antes de dejar de amarlo. Los sufrimientos que

---

<sup>112</sup> Si tenemos en cuenta la identificación de la amada con el sol —que aparece explícitamente en los versos siguientes—, parece que la convierte en una diosa solar a la que el amado adora o rinde culto en su salida.

<sup>113</sup> Personificación del alba, cuyos cabellos dorados son metáfora de los rayos del sol.

<sup>114</sup> Ver Serés (1996, p. 17), donde también explica que «si el objeto de su amor le corresponde, de lo que se enamora es de la naturaleza común a los dos, de la *naturaleza de lo bello*, [...] de su propia naturaleza vista en el otro» y alude al hecho de que la imagen de la amada está impresa en el alma del amante (p. 182).

<sup>115</sup> Ver Manero Sorolla, 1990, pp. 527-528.

<sup>116</sup> *La discreta venganza*, p. 316b.

sobrellevaría estoicamente son tópicos, siguiendo la tradición más reiterada del petrarquismo español: soportar el paso del tiempo; la ausencia —considerada la asesina del amor—; el frío helado de Scitia<sup>117</sup>; el sol más ardiente; ser capturada por mil bárbaros y quedar sin sepultura<sup>118</sup>; que forman una serie de *adynata* que tendría que cumplirse antes de que sus ojos tuvieran otro dueño<sup>119</sup>, incluso aunque la matase de celos doña Inés<sup>120</sup>.

En definitiva, estos «sonetos de amantes» están puestos en boca de la pareja que protagoniza la intriga amorosa, aparecen contiguos en la comedia, en el momento más crítico de sus amores, utilizan las mismas fórmulas de inicio, el mismo procedimiento de estructuración del contenido —enunciación condicional y relación de imposibles— y similares fórmulas de cierre —entorno al juego metonímico de los ojos del amado— para ponderar la firmeza del amor y prometerse amor eterno. Aparecen al final de la segunda jornada, a partir de donde el asunto dominante es la caída en desgracia de don Juan, por lo que tienen la función de poner fin a la inestabilidad del amor de la pareja y de dar fe de la sólida unión que queda sellada en ellos.

### 1.1.8. *Lo cierto por lo dudoso: don Enrique y doña Juana*

La única comedia urbana<sup>121</sup> de la lista, que como en tantas ocasiones nos sitúa en Sevilla, en este caso durante las fiestas de San Juan, con el habitual enredo amoroso, espoleado no solo por las constantes mudanzas de los protagonistas, sino también por la existencia de competidores. En un ambiente relajado, de decoro permisivo, donde el

---

<sup>117</sup> Scitia es una región muy fría: «Tienen un clima tan sumamente riguroso que, en esas regiones, durante ocho meses al año, el frío llega a ser verdaderamente insoportable; [...] Es más, el mar se hiela, así como todo el Bósforo Cimerio, de manera que los escitas que están establecidos a este lado del foso pasan sus tropas sobre el hielo y lanzan sus carros a la otra orilla [...]. Así pues, el invierno dura ininterrumpidamente ocho meses al año y en esos parajes durante los cuatro restantes hace, asimismo, frío» (Heródoto, *Historia*, pp. 306-307).

<sup>118</sup> En verso 796 del «soneto de amantes» de Elisa en *El mármol de Felisardo*, aparece la misma idea: «sin honra y sepultura conocida».

<sup>119</sup> Imagen metonímica de la amada / o y concepción del amor como pertenencia al otro, tan habitual en la lírica trovadoresca por influencia de la trasposición de la relación de vasallaje a la literatura.

<sup>120</sup> Tiene un carácter premonitorio: anticipa los celos que sufrirá en la jornada tercera por culpa de doña Inés.

<sup>121</sup> Para un resumen de las características principales de este subgénero, ver Arellano, 2000, pp. 33-35.

amado entra y sale de casa de la amada, un rey ronda a su dama por la noche<sup>122</sup> o un conde desobedece órdenes reales de destierro. En definitiva, sucesión de encuentros clandestinos, celos y amor únicamente al servicio del entretenimiento y la diversión.

En este contexto, el conflicto se origina porque el rey don Pedro y su hermano, el conde Enrique, compiten por la misma mujer: doña Juana. En la noche de San Juan, el conde pretende visitar a su dama, pero se encuentra con el rey y se trastornan sus planes. No obstante, sale airoso llevándolo a casa de su amor «posible», Teodora, mientras él se escapa a ver a su amor «imposible». Cuando el rey se percató del engaño, se dirige a casa de doña Juana y descubre que efectivamente está allí escondido porque lo delata el sonido de su reloj. Más abrasado por los celos que furioso por sus artimañas, el rey destierra al conde. La confusa dama es aconsejada por doña Inés, que, como ama en secreto a don Enrique, intenta que se incline por el rey y olvide al conde: *lo cierto por lo dudoso*. Pero su decisión es aplazada por la vuelta del conde. Las precauciones y advertencias de la dama por violar la orden del destierro son consideradas por el celoso amante como consecuencia del desdén y el olvido. Así que se marcha despechado: «Adiós para siempre», acusándola de interesada: «¡Cómo te deslumbran / esos rayos reyes!»<sup>123</sup>.

En las siguientes jornadas, doña Inés es la causante de la confusión. Primero termina de convencer a doña Juana de amar al rey con el argumento de que andar en tratos con un hombre desterrado es un desatino. Después, cuando el conde, escondido en casa de Teodora, envía una carta a su amada con su criado Ramiro, doña Inés le arrebató la carta y lo despacha arguyendo que esta ya es casa donde sirve el rey. Cuando el rey la ve con la carta, ella aprovecha para decirle que es la destinataria y desearía que los casara. No será hasta que el rey se encuentre al conde embozado quejándose de su desdén en la reja de doña Juana que no descubra que todo ha sido una añagaza de doña Inés.

Al principio de la última jornada, don Enrique siente la imperiosa necesidad de hablar con su amada para recuperar el amor que cree perdido. Doña Juana se muestra esquiva porque ya no confía en él: «porque ya no me dirás, / Enrique, cosa que crea...»<sup>124</sup>. Ofendido por sus palabras, él actúa con arrogancia devolviéndole sus cartas y, en

---

<sup>122</sup> El conde Enrique hace patente su extrañeza: «Es cosa, Señor, tan nueva / topar con un rey de noche, / que en mi vida se me acuerda / haberlo oído» (*Lo cierto por lo dudoso*, p. 467b).

<sup>123</sup> *Lo cierto por lo dudoso*, p. 461a.

<sup>124</sup> *Lo cierto por lo dudoso*, p. 468b.

consecuencia, la dama decide marcharse por su desprecio. En esta situación de máxima tensión entre los enamorados, incapaces de poner remedio a sus amores, interviene Ramiro, que detiene a la dama diciéndole que el conde la ama profundamente. Entonces, la enamorada pide a su amado que firme esa verdad, que luego ella hará lo mismo. El vehículo de tal firme compromiso será un par de «sonetos de amantes», que Ramiro evaluará, como si de un juicio de amor se tratara.

**DON ENRIQUE**

Si yo las flechas del amor tuviera,  
de vos a todo el mundo enamorara,  
y en torres de diamantes os guardara,  
porque después de amaros nadie os viera.

Que tanto me quisiérades hiciera,  
que de otro ningún bien se os acordara;  
el pensamiento a una cadena atara,  
y la imaginación os suspendiera.

Y si pudiera yo, con una llave  
cerrara al tiempo el curso presuroso  
en esa dulce juventud süave,  
porque jamás en ese rostro hermoso  
la edad pusiera cosa menos grave,  
ni yo pudiera ser menos dichoso.

**DOÑA JUANA**

Cuando sin penas yo pudiera amaros  
(que sin celos no puede ser quereros),  
para tenerlas suspendiera el veros,  
pues el penar por vos fuera obligaros.

Quereros sin costarme aventuraros  
era quererme a mí, y era ofenderos;  
que más quiero obligaros y perderos,  
que, sin quereros obligar, gozaros.

Glorias solas de amor condena;  
penas quiero por vos; que la memoria,  
si asiste a solas glorias, es ajena.

Penar amando es la mayor vitoria,  
y si amor es amor por lo que pena,  
por teneros amor, no quiero gloria.

El conde<sup>125</sup> se declara a su dama a través de una serie anafórica de oraciones condicionales que introducen dos elementos que hipotéticamente poseyera y un deseo que formulara con los que hiperbólicamente transformaría a su amada o a los que la rodean. El primer elemento son las flechas del amor<sup>126</sup>, con las que enamoraría a todo el mundo de ella para después ocultarla en una torre de diamantes<sup>127</sup>. El deseo que formula es que ella se enamorara tanto de él que se convirtiera en su único pensamiento. Y el segundo elemento es una llave con la que detuviera el paso del tiempo para poder disfrutar siempre de la inmutable belleza y juventud de su amada. La influencia de la lírica medieval española de ascendencia trovadoresca queda patente tanto en la configuración del *prisionero de amor* como en la idea de la dependencia amorosa, a través de las imágenes

---

<sup>125</sup> *Lo cierto por lo dudoso*, p. 469b.

<sup>126</sup> Tópicamente se representa a Eros / Cupido «como un niño, con frecuencia alado, [...] que inflama con su antorcha o hiere con sus flechas» (Grimal, 1994, p. 171).

<sup>127</sup> El diamante es claro exponente de la dureza y en este contexto puede referirse a la resistencia que ofrece a los ataques amorosos (ver Manero Sorolla, 1990, p. 435).

de la *cadena*, de la *llave* y de la *torre de diamantes*. Parece que Lope nos ha querido esbozar una leyenda sobre un fervoroso amante que guardó a su bella dama en una torre adamantina y lanzó sobre ella un hechizo que la obligaba a pensar únicamente en él y a gozar de eterna juventud y belleza. Por último, cabe destacar el artificio sobre el que nuestro poeta ha construido el soneto que consiste en acumular verbos en primera persona del mismo tiempo verbal en posición de rima en los cuartetos, y adjetivos, en los tercetos —de seis palabras, cinco son adjetivos. El uso del pretérito imperfecto de subjuntivo en los cuartetos crea asimismo un efecto acústico en -era / -ara.

Ramiro alaba el soneto porque omite los enrevesados juegos conceptuosos sobre el *ser*. Es el turno de doña Juana<sup>128</sup>. Reitera el comienzo condicional del anterior soneto, que en este tipo normalmente introduce una enumeración de sufrimientos hiperbólicos para ponderar la firmeza del amor, pero, en su lugar, argumenta que el temple del amante solo se mide con la piedra de toque del sufrimiento, por lo que, en caso de que lo amara sin penas, las invocaría para encarecer la fuerza de su amor. En concreto, alude a tres tópicos penas amorosas: los celos —sin los que no existe el amor—, la ausencia<sup>129</sup> —*suspendiera el veros*— y el temor de perderlo —*aventuraros*—<sup>130</sup>. En los tercetos, razona que el verdadero amor condena el amor de *glorias solas*, porque su *mayor victoria* es que resista en las penas. En realidad, es una idea muy extendida la de que el amor verdadero no se demuestra en la bonanza sino en la adversidad. En cuanto a la forma, se diferencia del de su amado en el uso del políptoton de *penar, amar, querer y obligar*, debido al carácter razonador de este soneto, pero también recoge el artificio de acumular verbos como palabra-rima en los cuartetos, aunque en este caso sea en infinitivo reflexivo con pronombre enclítico de segunda persona de plural, y sustantivos en los tercetos —cuatro de los seis versos terminan en un nombre—. De la misma manera, advertimos un efecto acústico en los cuartetos, producto de la combinación de las terminaciones -aros / -eros, aparte de la fuerte sonoridad que deriva del abundante uso del sonido *r*. En síntesis, pensamos que todos estos elementos sugieren, connotan la inquebrantable constancia en el amor de nuestra heroína.

---

<sup>128</sup> *Lo cierto por lo dudoso*, pp. 469b-469c.

<sup>129</sup> En el soneto de amantes de doña Ana en *La discreta venganza* (p. 316b) y en el de Rosaura en *El animal de Hungría* (v. 1673) también se alude a esta pena del amor.

<sup>130</sup> En *Nadie se conoce* (p. 682b), Celia defiende la misma idea: «Si vos no tenéis temor / mal podéis encarecer / vuestro amor, porque vencer al temor, mi bien, quien ama / verdadero amor se llama».

Después de escuchar el «soneto de amantes» de doña Juana, Ramiro sentencia que «os doy por buenos» y curiosamente también doña Inés, que escuchaba escondida. A partir de este momento, la acción se precipita: el rey anuncia a doña Juana que se quiere casar con ella esa misma noche y el conde vuelve a amenazar con la cantinela de marcharse a Castilla. Sin embargo, la enamorada va a cumplir la fe de amor que juró en su soneto: es capaz de rechazar la corona real que le envía el rey como presente porque «hay mujer que supo amar, / perder un reino, y dejar / *lo cierto por lo dudoso*»<sup>131</sup>. El conde vuelve a la casa y Elvira, la criada lo esconde en su aposento. El padre de doña Juana, que ha recibido órdenes del rey de casar a su hija «con un hombre / tan bueno como yo»<sup>132</sup> que de secreto vendrá, encuentra a don Enrique y lo casa con doña Juana.

En definitiva, estos «sonetos de amantes» también tienen la función de confirmar el amor de la pareja protagonista justo antes del desenlace que culminará en la unión matrimonial de los enamorados. Constituyen dos declaraciones de amor donde los amantes pretenden encarecer su amor, demostrar que es auténtico. Comparten la enunciación condicional, el efecto acústico del *homoioteleuton* y el mismo artificio de estructuración del contenido, aunque el enamorado se centre más en sí mismo, en sus anhelos y fantasías, mientras que ella le dirige una profunda argumentación sobre el amor verdadero. Desde nuestro punto de vista, esta circunstancia puede venir determinada por el diferente rol que nuestro dramaturgo le adjudica a cada personaje. La dama desempeña un papel activo, es quien debe elegir entre uno de sus pretendientes y, en su caso, contener heroicamente a un competidor poderoso. De ahí, que en su soneto quede clara su elección con la condena de las glorias solas de amor —lo fácil sería elegir al rey— y la defensa de que el amor, si es amor, debe penar —lo complicado es amar al conde—. Ella analiza, argumenta y toma una decisión en su soneto que será firme e inamovible. En cambio, el conde, tiene un papel más pasivo, está a expensas de lo que decida su amada y de la resistencia que quiera oponerle al rey. Por eso, en su soneto expresa lo que desearía: ser su único dueño y tenerla para sí.

---

<sup>131</sup> *Lo cierto por lo dudoso*, p. 471c.

<sup>132</sup> *Lo cierto por lo dudoso*, p. 471a.

### 1.1.9. *La bella Aurora: Céfalos y Floris*

De las ocho comedias mitológicas que Lope de Vega escribió, esta es una de las siete de inspiración ovidiana, donde se recrean los fatídicos amores de Céfalos y Procris. Como indica Marcelino Menéndez Pelayo<sup>133</sup>, la fábula aparece en el *Ars amandi*, advirtiendo a las jóvenes enamoradas de las consecuencias de guiarse por las falsas apariencias, y en las *Metamorfosis*, donde se pone el relato en boca del mismo Céfalos «transido del dolor de haber perdido a su esposa»<sup>134</sup>.

El título podría desorientarnos sobre cuál sea la acción principal de la comedia. Para Martínez Berbel<sup>135</sup>, la protagonista indiscutible es Procris —convertida en Floris por nuestro dramaturgo—, es su triste y funesta historia la que se nos quiere relatar; mientras que para Rull<sup>136</sup> es Aurora la que vive una apasionada historia de amor, el personaje que desencadena la tragedia. Los «sonetos de amantes» de esta comedia están puestos en boca de Céfalos y Procris, en este sentido, parece que adquiere relevancia su fábula de amores, marcada por separaciones infaustas, encuentros desafortunados por la sombra de la infidelidad y reconciliaciones felices pero efímeras por el poder destructivo de los celos, que se erige como un personaje alegórico más que acosa obsesivamente a los amantes. Además, el primer soneto de la comedia<sup>137</sup>, puesto en boca de Aurora, es el habitual monólogo sobre los pensamientos engañados, esperanzas entretenidas y celos declarados tan característico de los competidores en amores, que estudiaremos en el apartado siguiente.

La historia comienza con la separación de los amantes recién casados, en una escena de hondo lirismo, en que Céfalos sobrepuja la ausencia a la muerte y calma los rabiosos celos que a Floris comienzan a fustigar por su repentina marcha. En realidad, el

---

<sup>133</sup> Menéndez Pelayo (1949, II, p. 242), advierte que Ovidio narró dos veces la fábula mitológica de Céfalos, Procris y la Aurora, primero, en el Libro III del *Arte de amar* (1989, pp. 458-460, vv. 687-748), y después, en el Libro séptimo de las *Metamorfosis*, II (pp. 82-89, vv. 685-865).

<sup>134</sup> Ovidio, *Metamorfosis*, II, p. 82, vv. 688-689.

<sup>135</sup> Martínez Berbel (2003, p. 465), al analizar el personaje de Floris, afirma: «Aurora no es la verdadera protagonista de *La bella Aurora*, honor que ostentan en este orden, Floris y Céfalos» y más adelante, en la p. 470, insiste en que «en rigor hay que decir que el protagonista absoluto de la misma no es, no ya siquiera Céfalos, sino Floris».

<sup>136</sup> Para Rull (2011, p. 209), Aurora es «actante dramático de primer orden y un personaje cuya relevancia posee mayor dimensión que la propia Floris en el primer acto de la obra, en donde es la amante querida y correspondida por Céfalos».

<sup>137</sup> *La bella Aurora*, p. 223b.



príncipe obliga a Céfalo a acompañarlo a una cacería para poder retenerlo en los bosques, mientras él regresa a casa de Floris con la intención de gozarla. En los bosques, Céfalo se tumba cerca de una fuente y Aurora lo invita a descansar en su palacio. Allí, gracias a un encantamiento, lo retiene durante un año<sup>138</sup>, tiempo durante el que se aman con entrega absoluta. Pero Fabio, su criado, descubre el engaño, momento a partir del cual Céfalo es invadido por el recuerdo de su mujer, y regresa a la ciudad dejando a la ninfa<sup>139</sup> airada.

Por su parte, Floris ha tenido que padecer las maquiavélicas añagazas del príncipe Doristeo —que le dio la falsa noticia de que su esposo había muerto—, sus constantes acometidas e incluso la propuesta de casamiento con su privado Perseo —también enamorado de ella— para suplantarlo en la noche de bodas. Asimismo, el padre de la joven la apremia para que elija marido entre varios pretendientes que también va rechazando. Ante tantos infortunios, su inquebrantable fe amorosa es encomiable, conserva su corazón firme para su amante, aunque lo crea muerto: «Yo fui de Céfalo; yo / soy de Céfalo, y seré / de Céfalo, que esta fe no murió cuando él murió»<sup>140</sup>. Sin embargo, cuando Céfalo regresa, primero quiere probar su virtud. Disfrazado de mercader de joyas<sup>141</sup>, insiste en cambiar presentes por favores. A causa del parecido del mercader con su marido, ella duda y entonces, Céfalo enloquece, desvelando su identidad y amenazándola con matarla. Floris huye al bosque y encuentra la protección de Diana. Céfalo la persigue. En su búsqueda tropieza con Aurora, que, picada de celos por la belleza de Floris, la acusa falsamente de ser la amante del príncipe. Finalmente, los amantes se encuentran, pero Floris, asustada, pide ayuda a Diana para escapar.

Sin embargo, la tercera jornada se abre con la reconciliación de los enamorados: «Si celoso te ofendí, / te adoro desengañado; / pero, aunque sé que has estado / como en la mar firme roca / quiero oírlo de tu boca»<sup>142</sup>. Ella le refiere el acoso sufrido y se funden

---

<sup>138</sup> Odiseo permaneció durante un año entero en el palacio de la maga Circe: «Mas pasaban los días: quedamos allí todo un año en banquetes de carnes sin fin y de vino exquisito» (*Odisea*, vv. 467-468, p. 259).

<sup>139</sup> Como bien apunta Rull (2011, p. 210), Lope presenta a Aurora «no como una diosa, como sí hace por cierto Ovidio (*dea*), pero sí como la ninfa que se dirige todas las mañanas al Sol».

<sup>140</sup> *La bella Aurora*, p. 205b.

<sup>141</sup> Menéndez Pelayo (1949, II, p. 244) encuentra reminiscencias de esta situación con «de varios cuentos orientales». Podríamos pensar también en la influencia de la *Odisea* porque la obstinación amorosa de Floris nos recuerda a la de Penélope y porque cuando Ulises regresa a Ítaca, se disfraza de mendigo para comprobar quiénes le siguen siendo fieles y quiénes no como Céfalo de mercader.

<sup>142</sup> *La bella Aurora*, p. 221b.

en un abrazo. Interrumpe la escena Diana, quien, informada de los acontecimientos, le regala un dardo que nunca falla y le pide permanecer en las selvas hasta que pruebe la verdad de su esposo. Floris marcha tras su amado. Céfalos admite sentirse celoso por tener un competidor tan poderoso, pero ella le jura no volver a la ciudad si él no lo desea. Entonces, la pareja se declara su mutuo amor en dos «sonetos de amantes» convirtiendo a la naturaleza en testigo confidencial de sus sentimientos<sup>143</sup>.

**CÉFALO**

Si Júpiter formara de su idea  
una belleza tal, una hermosura,  
que la del sol, tan celestial criatura,  
con sus divinos ojos fuera fea;  
si cuanto abril en flores hermosea  
tuviera su color, su nieve pura,  
y para que su riqueza la ventura  
le entregara la copia de Amaltea;  
si fuera amor de su valor despojos,  
y de su perfección jamás oída,  
la misma castidad tuviera antojos;  
si como el fénix única nacida,  
no te olvidara, Floris de mis ojos,  
porque eres alma de mi propia vida.

**FLORIS**

Pues si, de su poder por muestra rara,  
hermoso un hombre Júpiter hiciera,  
de suerte que la envidia no pudiera  
poner falta en su cuerpo ni en su cara;  
si de Apolo la cítara igualara,  
y en la voz a las Musas excediera,  
y si al planeta de la quinta esfera  
la fama de las armas le quitara;  
si de sabio, discreto y entendido  
todos los sabios le rindieran palma,  
y el más antiguo rey de bien nacido;  
si su valor tuviera el mundo en calma,  
no te olvidara, Céfalos querido,  
porque eres cielo en que descansa el alma.

En su soneto<sup>144</sup>, Céfalos sobrepuja la belleza y virtudes de Floris a las de una mujer imaginaria de inusitada perfección a través de una serie anafórica de oraciones condicionales que concluyen en una promesa de amor eterno. Esa supuesta criatura que nacería de la idea de Júpiter, como si de una nueva Atenea<sup>145</sup> se tratara, haría parecer fea por comparación la belleza del sol. La blancura de su rostro sería tan intensa como la *nieve pura* y su color como las flores en primavera<sup>146</sup>. Para aumentar su riqueza, se le

---

<sup>143</sup> Es tópico poético hacer partícipe a la naturaleza de los sentimientos humanos con juramentos, sufrimientos, lamentaciones, etc. Curtius (1995, p. 139) pone ejemplos que aparecen ya en la literatura grecolatina.

<sup>144</sup> *La bella Aurora*, p. 229a.

<sup>145</sup> Según el mito, Atenea nació por partenogénesis de la cabeza de su padre, Zeus. Se disputó junto a Afrodita y a Hera el premio a la más hermosa en el juicio de París. Ver Grimal, 1994, pp. 60 y 408-409.

<sup>146</sup> La comparación de la belleza de la mujer con los elementos de la naturaleza —flores, nieve, corales para sublimarla— está dentro de la retórica petrarquista. Ver Díez de Revenga, 2003b, pp. 133-139.

haría entrega de una *copia de Amaltea*<sup>147</sup>, es decir, del cuerno de la abundancia, sería ejemplo de amor y castidad, y en definitiva, en ella se resumiría la mayor perfección *jamás oída*, de rareza única como el ave Fénix<sup>148</sup>.

Floris responde en un soneto<sup>149</sup> de idéntico desarrollo sintáctico y de contenido temático. También imagina que, a pesar de que Júpiter creara un hombre único de virtudes excelentes: de hermosura tan perfecta que la envidia no pudiera encontrar mácula; aptitud para la música, que igualara a Apolo<sup>150</sup>; don especial para el canto, que aventajase a las Musas; destreza con las armas, que a Marte<sup>151</sup> se las quitara; inteligencia y discreción, que a todos los sabios deslumbrara; e inmejorable nacimiento, que al rey más antiguo rindiera; jamás podría olvidar a su amado Céfalo porque él es el *cielo* donde *descansa el alma*<sup>152</sup>.

De nuevo, los «sonetos de amantes» tienen la función de consolidar el amor de la pareja protagonista después de haber vivido tantas desventuras y, sobre todo, de haber demostrado ser tan sensibles a los efectos de los celos. En el resto de las comedias, a partir de este momento, en que se ha jurado lealtad con las selvas por testigos, su unión se vuelve inquebrantable hasta el feliz desenlace. Sin embargo, nos encontramos en el contexto de una tragedia. Uno de los personajes volverá a los malos hábitos que torturan el corazón y perderá la vida en ello: Floris. A continuación, se encontrará con dos personajes que avivarán tanto el fuego de sus celos que no podrá resistir ir en busca de Céfalo para descubrirlo con la ninfa de que se enamoró. Cuando el enamorado invoca a Aura, la suave brisa que quiere que lo refresque, Floris, turbada se esconde tras una rama. Pensando que es una fiera, Céfalo lanza el dardo que nunca falla y, desgraciadamente, la celosa joven aparece herida de muerte. En definitiva, el incumplimiento de la promesa de

---

<sup>147</sup> Para los antiguos, Amaltea es tanto una cabra como una ninfa que amamantó a Zeus. Cuando este luchó con los titanes, se hizo una armadura con la piel de la cabra —la égida— y le arrancó un cuerno que entregó a Amaltea prometiéndole que se llenaría de todo lo que deseara. Ver Grimal, 1994, p. 24.

<sup>148</sup> El ave Fénix es única en su especie, no puede reproducirse como el resto de los animales, sino que renace de sus cenizas. Ver Grimal, 1994, p. 197.

<sup>149</sup> *La bella Aurora*, pp. 229a-229b.

<sup>150</sup> Apolo es dios de la música y de la poesía. Tocaba la lira y presidía los concursos de las Musas en el monte Parnaso. Ver Grimal, 1994, p. 37.

<sup>151</sup> Según el sistema ptolemaico, la quinta esfera corresponde a Marte, dios de la guerra.

<sup>152</sup> En el pensamiento cristiano, la vida es concebida como un valle de lágrimas al que pone fin la muerte, momento en que asciende al cielo, donde descansará eternamente en paz. Ver *Salmo* 84, 5-6 y *Tesalonicenses* 4, 16-17.

amor que Floris firmó en su «soneto de amantes» desencadena la tragedia. No ha pasado la prueba. Su amor no ha sido más fuerte que sus celos.

#### 1.1.10. Conclusiones finales sobre los «sonetos de amantes»

Aunque he escrito las conclusiones de cada pareja de «sonetos de amantes», considero que también es necesario tener una visión de conjunto. Para ello, creo que es importante volver a repasar las características que forman el tipo sonetil añadiendo la información obtenida del análisis realizado y comparando nuevos datos, como el subgénero a que pertenece la comedia o la fecha posible en que fue escrita.

Como hemos podido comprobar, los «sonetos de amantes» están puestos en boca de la pareja protagonista, o en su caso, de la que protagoniza la única intriga secundaria amorosa —como en *El sol parado*—, excepto en *Lucinda perseguida*, porque, en la medida en que existe una doble intriga amorosa aparecen en boca de los jóvenes enamorados en que repercuten las adversidades de los protagonistas; y en *El mármol de Felisardo*, donde aparece un amor duplicado, y por tanto, dos dúos sonetiles: los de los señores y los de los criados como contraste paródico.

En la mayoría de las comedias, aparecen contiguos, a no ser que vengán separados por exigencias del juego dramático. En *El perro del hortelano*, aparecen separados por los comentarios por parte de Diana y Teodoro al soneto de la dama y por el tiempo que el secretario necesita para escribir su soneto-carta. En *El animal de Hungría*, al soneto de Felipe sobre la definición de amor, le siguen también unos comentarios que permiten introducir el soneto de la joven fiera. Y finalmente, los sonetos de *Lo cierto por lo dudoso*, planteados como un juicio de amor, están separados por los comentarios del criado que actúa como el juez, valorando cada intervención.

En realidad, los «sonetos de amantes» forman un diálogo, en el que el segundo reitera el contenido y estructura del primero. A veces son introducidos por fórmulas como «Pues óyeme, y no te alteres» (*Nadie se conoce*), «Dímelo (amor) tú, y [...] sabré si es amor» (*El animal de Hungría*) o «De mi amor son testigos estas selvas» (*La bella Aurora*). La mayoría son declaraciones amorosas, en las que ponderan la fuerza de su amor o la belleza de los enamorados en los versos finales. Unas veces, pueden tomar la forma de una definición del amor o de un reconocimiento de los propios sentimientos, tal

y como vemos en *El perro del hortelano* y *El animal de Hungría*, en cuyo caso, dan cuenta del inicio de los amores de esa pareja; otras, la de promesa de amor eterno.

Los procedimientos de estructuración del contenido que nos he encontrado son: la técnica de acumulación de imposibles para la ponderación y la promesa amorosa, la serie anafórica de oraciones condicionales para la ponderación de virtudes y ofrecimientos hiperbólicos, la enumeración de infinitivos para las definiciones del amor, el uso del políptoton y los juegos conceptuosos para el monólogo razonador, el artificio del pie forzado en *Nadie se conoce*, el uso de una determinada clase de palabra en rima en *Lo cierto por lo dudoso*, o varios procedimientos combinados. En esa búsqueda de la simetría, también se aprecian fórmulas de inicio similares: «Pues si fuere bastante, primo mío / Pues si fuere bastante, prima mía» (*La discreta venganza*); «Alfredo, si yo fuera... / Rosela, si yo fuera...» (*Lucinda perseguida*); o «Amar por ver amar envidia ha sido / Querer por ver querer envidia fuera» (*El perro del hortelano*); y fórmulas análogas de cierre: «me mate / máteme» (*La discreta venganza*); «antes que deje de adorar de tus ojos / antes que deje de adorar tus bellos ojos» (*El sol parado*); o «si no fuere tu esposo y tú mi dueño / si no fuere tu esposa y tú mi dueño» (*El mármol de Felisardo*).

En cuanto al uso de estos procedimientos durante los posibles treinta años que Lope de Vega utiliza este tipo sonetil, vemos que, tanto en las comedias de los noventa como en las de los años quince a veinticinco, utiliza los *adynata* y las condicionales, ya sea para una declaración de amor como para una promesa de amor eterno. El artificio del pie forzado y de la clase de palabra en rima, del quince al veinticinco. Mientras que, en los primeros quince años del seiscientos, encontramos los dúos sonetiles que constituyen definiciones de amor, bien con la enumeración de infinitivos, bien añadiendo el políptoton y de estilo conceptuoso, que también aparecerá en los últimos años.

La mayoría de las comedias son palatinas, con excepción de *El sol parado*, de frontera, *La discreta venganza*, de hechos particulares, *Lo cierto por lo dudoso*, urbana, y *La bella Aurora*, mitológica. Parece que el subgénero no es determinante para preferir un contenido o estructura. Solo detectamos que las definiciones de amor aparecen en el palatino, pero es que son únicamente dos comedias.

Por otro lado, es interesante observar la potenciación dramática de estos sonetos, que siempre aparecen en momentos climáticos de máxima tensión. Es habitual que, cuando aparecen en el primer acto, ya sean declaraciones amorosas (*Lucinda perseguida*

y los primeros de *Nadie se conoce*), ya promesas de amor eterno (*El mármol de Felisardo* y *El sol parado*), precedan a la separación de los amantes y anticipen circunstancias adversas que deberán resistir. Mientras que cuando aparecen en la tercera jornada, normalmente antes del desenlace (los segundos de *Nadie se conoce*, *Lo cierto por lo dudoso* y *La belleza Aurora*), la situación de los amantes es crítica y en algunos casos parece irreversible, por lo que los sonetos sirven para confirmar su amor y tener la firmeza suficiente para salir victorioso (salvo si se trata de una tragedia). Añadimos *La discreta venganza* porque, aunque aparecen en la segunda jornada, la función es la misma, debido a que la acción marcha por otros derroteros en la última jornada.

En conclusión, son numerosos los ejemplos y los datos que he aportado para acreditar la existencia de un tipo sonetil, construido sobre mecanismos especulares que dotan de unidad y de funcionalidad al conjunto. Estos dúos sonetiles, estas parejas de «sonetos de amantes» curiosamente fueron cultivados por Lope durante gran parte de su vida con escasas modificaciones en su configuración.

## 1.2. SONETOS DE CONTRAGALANES Y CONTRADAMAS

En los «sonetos de amantes», la piedra de toque de la ley del amor es la capacidad de resistencia a los variados sufrimientos, adversidades y desventuras que puedan acontecer. Entre todos ellos, la existencia de competidores es la fatalidad más temida por los amantes. Quien tiene competidor tiene todas las desgracias juntas, pues hará todo lo posible y lo imposible por conseguir a la persona amada. El amor se apodera de la voluntad del enamorado, y cuando no es correspondido, como en el caso de los competidores, se convierte en una enfermedad o especie de locura, en un «*furor o manía*»<sup>153</sup> que obliga al individuo a sumergirse en un laberinto de mentiras, engaños y traiciones con las que piensa que obtendrá el favor de quien ama. Toda esta fuerza poderosa que lo inclina hacia el mal tiene su origen en la envidia y los celos, complementos del amor, que abrasan con su fuego el entendimiento, solo templado con el triunfo de sus maquiavélicas acciones.

---

<sup>153</sup> Ver Serés, 1996, p. 19.

Por consiguiente, llamamos «competidor» al personaje que actúa individualmente, enamorado de uno de los protagonistas de la intriga amorosa, pero sistemáticamente desdeñado, por lo que su objetivo será entrometerse en los asuntos de la pareja para conseguir su ruptura valiéndose de la industria, «que en ríos revueltos de celos / suelen medrar los amantes»<sup>154</sup>. Los «sonetos de competidores» caracterizan al personaje y anticipan al público su comportamiento felón. Su función dramática es la de mantener la tensión e incertidumbre en torno a la pareja protagonista. En sus sonetos, reflexionan tanto sobre sus escasas posibilidades de triunfo, los múltiples rigores que padecen por ello y el engaño como único paliativo de su dolor, como alientan sus fútiles esperanzas y celebran su atrevimiento y osadía, aunque perezcan en el intento. Todo un discurso en torno a las vanas esperanzas y pensamientos, el tormento de los celos, las quejas al amor y la perseverancia en el embuste y la traición.

En dos sonetos de dos comedias distintas, las dos protagonistas de la intriga amorosa principal, al principio de sus respectivas comedias, describen de dos maneras muy diferentes las consecuencias de que existan competidores en el amor. Doña Ana, en *La discreta venganza*<sup>155</sup>, enumera los daños que se padecen: *celos, mudanzas, desdenes, agravios y horas perdidas de verse*, cuando existen competidores. Con ellos, no hay amor

#### DOÑA ANA

Todos los daños que al amor vinieron  
de haber competidores resultaron;  
que cuando sin tercero dos se amaron,  
seguro fin a su esperanza dieron.

Nunca los celos ocasión tuvieron,  
ni las mudanzas gusto imaginaron,  
los desdenes y agravios se vengaron,  
ni de verse las horas se perdieron.

Donde hay competidor, o tierno o grave,  
se siguen a los dos graves desvelos,  
y no hay seguro amor que bien acabe;  
que siendo tres, hay celos y recelos,  
y nadie con amor tan poco sabe,  
que espere paz adonde hubiere celos.

#### LEONARDA

A las perlas del alba descogían  
pintadas hojas las abiertas flores  
cuando en alegre paz dos ruiseñores  
su nido sobre un álamo tejían.

Pero en el tiempo que coger querían  
el fruto de sus cándidos amores,  
llegaron otros dos competidores  
que cuanto fabricaban, deshacían.

Las pajas de que ya vestido estaba  
bañaron en cristal los arroyuelos  
de una fuente que el álamo bañaba.

Así fueron mis ansias y desvelos  
cuando pensé que nido fabricaba.  
Tal fin promete amor: principio en celos.

<sup>154</sup> *Lo cierto por lo dudoso*, p. 316b.

<sup>155</sup> *La discreta venganza*, pp. 306c-307a.

verdadero que termine bien porque provocan los celos con los que el amor pierde su armonía.

Leonarda, en *El premio del bien hablar*<sup>156</sup> nos relata un cuento de hondo lirismo y forma muy bella que aplica a su situación personal. Dos ruiseñores tejían su nido en un álamo<sup>157</sup> al amanecer<sup>158</sup>, pero cuando fueron a amarse, llegaron dos competidores y lo destruyeron arrojando las ramitas al río. Lo mismo le sucedió a ella, por lo que piensa que mal fin el amor promete si en su principio existen los celos.

## 1.2.1. Sonetos de competidores por amor

### 1.2.1.1. *Los embustes de Celauro: Celauro*

Dependiendo de la situación dramática en que aparezcan los «sonetos de competidores», se pueden observar diferencias en su contenido. Comencemos por aquellos que justifican la traición y la industria como armas legítimas en el combate amoroso. En este sentido, quizás, el personaje más carcomido por los engaños y los celos da nombre a la comedia *Los embustes de Celauro*. Enamorado de Fulgencia, la esposa secreta de su amigo Lupercio, sufre sin medida el dolor de los celos e intenta manipular a todos los personajes que lo rodean con sus invenciones y añagazas para empujarlos a un desgraciado destino: «¿que es posible que tú seas / la causa de tu desdicha / y la ocasión para las nuestras?»<sup>159</sup> le preguntará retóricamente su amigo.

En cada una de las dos primeras jornadas, Celauro se vale de una treta para separar a los amantes. Sus engaños son muy elaborados. En la primera jornada, incita a Fulgencia

---

<sup>156</sup> *El premio del bien hablar*, p. 386a.

<sup>157</sup> Los ruiseñores habitan en los álamos, que crecen en las riberas de los ríos. El motivo del ruiseñor apunta a una rica tradición literaria y ha adoptado diversos significados. Lo más habitual es que forme parte del paisaje idealizado y primaveral que se describe en los primeros versos. Sin embargo, María José Torres Rodríguez, en su artículo «El ruiseñor tradicional en San Juan», 1997, p. 1515, manifiesta que «el ruiseñor sintetiza, a lo largo de su fructífera pervivencia en tradiciones literarias muy dispares, valencias múltiples, entre las que además de establecerse, en ocasiones, relaciones opositivas, destacan los valores amorosos marcados negativamente: desde el amor como inconstancia y engaño hasta el significado fálico que ofrece en una conocida *novella* del Decamerón —la correspondiente a la jornada V—. Teniendo en cuenta el contenido del soneto es posible que haya elegido al ruiseñor como símbolo premonitorio del infortunio de sus amores.

<sup>158</sup> El ruiseñor también es considerado el «anunciador del día» (Torres Rodríguez, 1997, p. 1519).

<sup>159</sup> *Los embustes de Celauro*, p. 2985, vv. 3001-3003.



a creer que su esposo la engaña para después invitarla a comprobarlo esa misma noche. Asimismo, por un lado, convence a su hermana para que se deje requebrar por Lupercio, y por otro, convence a su amigo para que vaya a cortejar a su supuesta dama con la intención de demostrar a su padre que es otro quien la pretende. La trampa está tendida: Fulgencia verá a su esposo diciendo amores a una mujer, circunstancia que conducirá a la primera separación de los amantes.

En la segunda jornada, Fulgencia perdona a su esposo después de leer un papel amoroso conmovedor que a tal efecto su amado le ha escrito. Actualmente vive en casa del tío de Celauro con su hermana Leonela. Al conocer la noticia, el furioso competidor entra en cólera, la maldice: «yo haré que rabies de pena / como yo rabio de olvido»<sup>160</sup> e incluso saca su daga: «que estoy por darte la muerte / y acabarme de perder!»<sup>161</sup>. Esa actitud amenazante, enloquecida e irracional es propia de quien padece el *aegritudo amoris*<sup>162</sup> o amor como enfermedad rayana con la locura. Necesita ingeniar un engaño para vengarse de tanto desprecio, así que consigue sonsacar a su hermana Leonela un detalle íntimo de Fulgencia: que tiene un lunar debajo del pecho izquierdo.

En este estado de embriaguez por la traición que va a cometer, aparece el soneto del competidor<sup>163</sup> dedicado al *engaño*, «una pieza maestra de la expresión conceptista» en palabras de Concepción Argente<sup>164</sup>. Sus padecimientos y frustración han llegado a tal extremo que *ya* solo puede vivir y alimentarse de sus invenciones y engaños. La realidad es su *tormento*, su *desengaño* y su *daño*, pero gracias al engaño los entretiene y da aliento a su torturado pensamiento. La repetición de la palabra *engaño* y sus derivados hasta diecisiete veces, el ritmo rápido de los versos, la anáfora de *ya* en los primeros versos y el estilo hiperbólico de todo el texto connotan el estado de desasosiego y obsesión del personaje. Finalmente, se justifica arguyendo que la vida es toda engaño hasta la muerte.

---

<sup>160</sup> *Los embustes de Celauro*, p. 1278, vv. 1257-1258.

<sup>161</sup> *Los embustes de Celauro*, p. 1278, vv. 1261-1262.

<sup>162</sup> Sobre este concepto, Strzelecki (p. 1), recoge la definición de Lacarra Lanz: «El *aegritudo amoris*, es decir, el amor no correspondido, devenía en una patología al ocasionar un desequilibrio humoral que producía alteraciones somáticas [...], perturbaciones psicológicas o afectivas asociadas a la locura».

<sup>163</sup> *Los embustes de Celauro*, p. 1287, vv. 1555-1568.

<sup>164</sup> Argente del Castillo Ocaña, 2007, p. 13.

Esta concepción de la vida como una ficción donde todo son engaños, apariencias y mentiras entronca con el tópico del *theatrum mundi*, tan del gusto del pensamiento barroco.

**CELAURO**            Ya sólo de mi engaño me sustento,  
ya no tengo más vida que mi engaño;  
con este engaño mi tormento engaño,  
que es verdad el engaño en mi tormento.  
Con engaño se alienta el pensamiento,  
engañando su mismo desengaño,  
y aunque este engaño ha sido por mi daño,  
el mismo engaño en engañarme siento.  
Mas ¿qué me quejo del engaño, —¡ay triste!—  
si de este engaño tengo el alma asida,  
engaño que de muchos me divierte?  
Porque con este engaño se resiste  
la fuerza del engaño de la vida,  
porque toda es engaño hasta la muerte.

A continuación, pone en práctica su nueva traición. Cuando Octavio le pide la mano de Leonela, Celauro se muestra ofendido y sacan las armas. Lupercio lo defiende y Octavio huye. Entonces, hace saber falsamente a su amigo que se batía por su honor, porque Octavio y su esposa son amantes. Como prueba le enseña también un supuesto papel amoroso de Octavio donde menciona el famoso lunar. Lupercio se marcha inundado de dolor, convencido de que su mujer le es infiel. Celauro queda diciendo un monólogo donde reflexiona sobre la monstruosidad de sus acciones, que también podría haber adoptado la forma de soneto. Reitera la idea de que se encuentra en una encrucijada de la que no puede salir: «Ya estoy en el laberinto, / o he de salir o morir»<sup>165</sup>.

La separación de los amantes parece irreversible. Lupercio se lleva a sus hijos y deambula por el bosque. Fulgencia va en su búsqueda. Para adaptarse al medio, cambia su vestido de seda por un sayal a un villano. Lupercio se encuentra con el mismo villano y, al reconocer el vestido de su esposa, se lo arrebató y huye. Al bosque también acude Celauro en busca de su amada cuando los villanos lo confunden con Lupercio, lo acusan de ladrón y lo dejan atado a un árbol para que se lo coman las fieras.

---

<sup>165</sup> *Los embustes de Celauro*, vv. 1803-1804.



otro, a su estado de enajenación mental —*loco pensamiento, razón dormida, entendimiento ciego*—. En los tercetos, se compara con los dos mitos solares, Ícaro y Faetonte, ejemplos de la soberbia castigada. Las *alas* que mencionó en el segundo cuarteto le sirvieron para ascender al sol<sup>170</sup> de su amada, pero su fuego las abrasó para caer en el desengaño amoroso. Finalmente, se dirige al Señor, a quien de la vergüenza no se atreve a mirar, para pedirle clemencia porque ha llegado su fin.

En este soneto, el personaje expresa su arrepentimiento por los excesos cometidos, pero también formula una promesa de no volver a engañar: el *laberinto* está *desecho*. Y, en el desenlace, comprobamos cómo la cumple: Lupercio lo salva, Celauro le cuenta la verdad y le pide que lo mate; sin embargo, su piadoso amigo lo perdonará.

#### 1.2.1.2. *Lucinda perseguida: el conde Rogerio*

Otro gran maquinador, quien aprovecha su amistad con todos los personajes que entran en conflicto para manejarlos a su antojo, es el conde Rogerio de *Lucinda perseguida*. La acción principal viene determinada por los amores secretos del príncipe Alejandro con Lucinda, relación contrariada por un rey que desea casarlo con su prima Rosela, y las artimañas del conde porque también ama a Lucinda. Nuestro dramaturgo pone dos sonetos en boca de este personaje sobre los habituales motivos del desengaño, la falta de esperanza y la convicción de que el engaño es el único medio para conseguir el bien tan característicos de los sonetos de los competidores por amor.

En la primera jornada comienza con varios dobleces y embustes. En primer lugar, es quien revela al rey la relación amorosa de su hijo, aunque, cuando Alejandro quiere saber quién fue el delator, finge que fue un aviso escrito. Como confía en el conde, el joven le pide que consiga hacer creer al rey que Lucinda lo ama, pero cuando se encuentra con el rey, le cuenta todo el engaño de su hijo. El rey y el conde dejan que Alejandro piense que funcione su plan, por lo que Rogerio guardará en su casa a Lucinda.

---

<sup>170</sup> La imagen del sol es una denominación tópica del ser amado (ver la ed. de las *Rimas* de Pedraza Jiménez, 1993, p. 509).

En la segunda jornada, confiado el conde de que sus tretas van dando fruto, se declara a Lucinda, pero viendo que ella lo rechaza, finge que le hablaba como amante para convencer al rey, supuestamente escondido, de que se aman de verdad. Ante este primer revés de la fortuna, el conde reflexiona sobre sus sentimientos en su primer soneto<sup>171</sup>.

**CONDE**        ¡A buen tiempo me cogen desengaños  
de una mujer, tan locos y tan necios,  
que se llevan tras sí con sus desprecios  
lo más florido de mis verdes años!  
Pero si en el amor están los daños  
que compra el alma por tan caros precios,  
los que quieren favores están necios  
si en tenerlos consisten los engaños.  
¡Crezca tu mar, amor, que yo, seguro  
del caudal que en mi casa está guardado,  
ni siento el agua ni perder la estrella!  
No siento no alcanzar lo que procuro,  
porque he llegado amando a tal estado,  
que pierdo la esperanza de tenella.

En la plenitud amorosa de su vida, Rogerio se queja de recibir tales desengaños y desprecios por parte de Lucinda. Con sus engaños, pretendía conseguir el favor de la dama, no recoger los daños del amor. Así, utilizando la alegoría de la navegación amorosa, manifiesta que no teme que crezca el mar, símbolo de los efectos negativos del amor y del estado desapacible de su alma, que haya tempestad o pierda la luz que lo guíe al seguro puerto, porque tiene en su casa a Lucinda, que es su simbólico puerto, y sus ojos, las estrellas en que encuentra refugio. Como no tiene nada que perder, pues su situación es desesperanzada, el soneto nos anticipa que continuará con sus maliciosos esfuerzos, aunque nunca den fruto.

Por tanto, intenta hacer sufrir a Alejandro fingiendo que el rey mandó a Lucinda a Hungría. Sin embargo, cuando el príncipe quiere vengar su ira en él, le dice que solo ha sido una burla. Otras de las características recurrentes de los competidores son su cobardía y su crueldad, como también vimos en el personaje de Celauro. A continuación, llega el marqués pidiéndole que interceda a su favor con la hermana de Lucinda. Sin embargo,

---

<sup>171</sup> *Lucinda perseguida*, pp. 338a-338b.

cuando la dama le pregunta por la razón de la presencia del marqués, le dice que ha venido a informarlo de que el rey quiere matarla porque no cree que se amen. Entonces, pone en marcha su estratagema. Por un lado, acuerda con Lucinda que traerá en secreto al rey para que los vea diciéndose amores; por otro lado, insinúa a Alejandro que Lucinda lo ama y que podrá verlo con sus propios ojos dentro de una hora si acude a la reja embozado.

El engaño está servido, en una situación que nos recuerda mucho a la trazada por Celauro para que Fulgencia comprobara su agravio. El conde siente renacer su ilusión: «(¡Ya me da el amor cruel / esperanza de vivir!)»<sup>172</sup>. Y vuelve a expresarse conforme a la alegoría de la navegación amorosa que utilizó en su soneto: «Embarqueme en mar de amar; / en el golfo estoy de amor, / un viento llevo traidor»<sup>173</sup>. Así, justo antes de hacer la falsa representación que encolerizará al príncipe y producirá la separación de los amantes, el conde Rogerio reflexiona sobre su situación en su segundo soneto<sup>174</sup>.

CONDE            ¡Montañas de rigor, riscos de pena,  
                         valles terribles de desconfianza,  
                         abismos de dolor y de venganza,  
                         adonde el eco de mi muerte suena!  
                         Yo voy arando la desierta arena  
                         y sembrando en el viento mi esperanza,  
                         siendo en los años de mayor bonanza  
                         mío el trabajo y la cosecha ajena.  
                         Mas como no esperar el bien es cosa  
                         que alivia en parte el mal, tengo a ventura  
                         ver que a estar bien con mis desdichas vengo.  
                         Tener el bien es fuente venturosa;  
                         mas si tener el mal es más segura,  
                         seguro estoy, pues tantos males tengo.

Constituye una «alegoría del peregrino de amor condenado al dolor y la muerte»<sup>175</sup>, que vaga por un bosque abrupto: *montañas, riscos, valles terribles, abismos*, reflejo de su infinito tormento amoroso y del mal que va recogiendo<sup>176</sup>. Compara sus

---

<sup>172</sup> *Lucinda perseguida*, p. 341a.

<sup>173</sup> *Lucinda perseguida*, p. 342a.

<sup>174</sup> *Lucinda perseguida*, pp. 344b-345a.

<sup>175</sup> Ver la ed. de las *Rimas* de Pedraza Jiménez (1993, p. 226), al realizar el comentario del soneto XIX, con el que comparte tema.

<sup>176</sup> El bosque infranqueable y la selva sombría son presagio de lo funesto y tienen la finalidad conmover e inquietar el ánimo. Pensemos en la descripción del robledal de Corpes, o en el bosque salvaje

esfuerzos por conseguir el amor de Lucinda con trabajos sin provecho —*arando arena, sembrando en el viento*—. Son otros los que aprovechan el fruto de su trabajo. Finalmente, insiste en que como no tener esperanza en su amor —empresa dudosa— alivia su pena amorosa —sentimiento cierto— se siente seguro por todos los males que tiene. La voz angustiada que escuchamos en este soneto es frecuente en los «sonetos de competidores», ya que, estos personajes-tipo sienten que el infierno de desamor que sufren los conduce a crear un laberinto de insidias y venganzas del que no podrán salir. Podrán conseguir esparcir su sufrimiento en los demás, pero sus traiciones serán descubiertas y se volverán contra ellos.

En la mayoría de las comedias en que existen «sonetos de competidores», aparece alguno siempre antes de que se produzca la separación más seria de la pareja protagonista provocada por una artimaña del competidor, resaltando así ese momento climático. Como anticipábamos, a continuación, el príncipe enloquece, desea matar al conde y a su amada, y finalmente, se lleva a sus hijos y jura no hablar a Lucinda nunca más. El conde alaba su triunfo, que aparece reflejado en el simbólico *locus amoenus* por que camina: «no al alba más hermoso resplandece / Febo en los montes»<sup>177</sup>, en contraste con el mar y el bosque terrible que ha atravesado: «qué mares he pasado / qué aspereza de montes he subido, / qué desiertas Libias caminado»<sup>178</sup>, que aluden claramente al contenido de sus dos sonetos. Sin embargo, su esperanza será efímera, pues, en la última jornada, todos sus engaños serán descubiertos, y, aunque pedirá la muerte para expiarlos, será perdonado.

Siguiendo la idea de que la traición y el engaño están disculpados en los asuntos de amor, vamos a estudiar ahora dos «sonetos de competidores» donde los personajes justifican sus malas acciones amparándose en hechos de la Antigüedad, de la mitología y de las leyendas antes de cometer sus tropelías.

---

en que aparece la Angélica de Ariosto, en la selva de la *Divina Comedia* de Dante. Curtius (1995, p. 275) señala ejemplos ya en la literatura latina, como el bosque de Virgilio penetrado «de un horror fatídico, tránsito hacia el más allá».

<sup>177</sup> *Lucinda perseguida*, p. 347b.

<sup>178</sup> *Lucinda perseguida*, p. 347b.

### 1.2.1.3. *El alcalde mayor: Mauricio*

En *El alcalde mayor*, el competidor es Mauricio, de cuya actuación interesada se derivan la muerte y el encierro de dos amigos, Camilo y Dinardo, y la deshonra de Rosarda, su amada. Al principio de la comedia, su amigo Dinardo le desvela que esa misma noche se casará en secreto con Rosarda para evitar la posible oposición de unos padres enemistados. Necesitarán un lugar donde esconderse y Mauricio accede a alojarlos en su casa. En cambio, sus intenciones son muy diferentes, ya que él también ama a la misma dama y aprovechará esta ocasión para llevársela. Así que, trama el siguiente ardid: su amigo Camilo retrasará unos minutos a Dinardo con la excusa de un agravio, y entretanto él acudirá a la casa de Rosarda para huir juntos fingiendo ser Dinardo.

Con todo, existe una variante que el competidor desconoce: los criados, como remedo de las acciones de sus amos, también se escapan juntos esa misma noche a esa misma hora. De acuerdo con el plan, Mauricio se presenta en casa de su amada. En el balcón espera Beatriz, la criada. La oscuridad de la noche, los ruidos de voces y lo fraudulento del hecho provocan que intercambien unas breves palabras, baje Beatriz y huyan sin percatarse de sus identidades. Situación paralela ocurre entre Beltrán y Rosarda, que baja en «hábito de hombre». Tanto Mauricio como Beltrán recitan un soneto en situación de espera<sup>179</sup>, o, mejor dicho, de esperanza.

En su soneto<sup>180</sup>, Mauricio justifica la *industria* como único medio capaz de cambiar la fortuna en la guerra y en el amor. Para ello, en los cuartetos toma ejemplos históricos, legendarios y mitológicos donde el engaño tuvo un papel principal. Troya fue tomada gracias a la astucia de Ulises<sup>181</sup>, inventando el caballo de Troya; según cuenta la

---

<sup>179</sup> «El soneto está bien en los que aguardan» (Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, p. 523, v. 308).

<sup>180</sup> *El alcalde mayor*, p. 64, vv. 664-677.

<sup>181</sup> Los griegos fabricaron un enorme caballo, en cuyo interior se podían esconder los guerreros, como estrategia para entrar en la ciudad fortificada de Troya. Pensando que era un presente en reconocimiento de su victoria, los troyanos lo llevaron al interior de la ciudad. Por la noche, salieron los guerreros, abrieron las puertas, entro el ejército griego y tomaron la ciudad. La historia aparece en el Canto VIII de la *Odisea* (pp. 222-223, vv. 491-520), y en el Libro II de la *Eneida* (p. 171, vv. 2-6) de manera más detallada puesta en boca de Anquises, padre de Eneas, que comienza así: «Imposible expresar con palabras, reina, / la dolorosa historia que me mandas reavivar: / cómo hundieron los dánaos la opulencia de Troya y aquel reino desdichado, / la mayor desventura que llegué a contemplar / y en que tomé yo mismo parte considerable».



MAURICIO

No se tomara Troya sin engaño,  
ni España se perdiera sin traidores,  
ni a Italia gobernarán dictadores,  
y Grecia no se viera en tanto daño,  
África no tuviera rey extraño,  
ni el bárbaro laurel conquistadores:  
las industrias en guerras y en amores  
nos muestran con su ejemplo el desengaño.

La industria solamente me concede  
salir del mar de tanto amor a nado,  
porque vencida mi fortuna quede.

Sepa quien ama donde no es amado,  
que solamente por la industria puede  
venir a ser dichoso un desdichado.

leyenda, don Julián<sup>182</sup> dejó entrar a los musulmanes en España para vengarse de don Rodrigo, quien violó a su hija, conocida como La Cava; en cuanto a la traición que sufrió Grecia, podría estar refiriéndose a la derrota de los griegos en la batalla de las Termópilas<sup>183</sup> por culpa de un traidor, que supuso la entrada del imperio persa; y finalmente, África fue conquistada por el imperio romano, y en concreto, en la batalla de Tapso, diez mil soldados enemigos fueron masacrados en una acción bárbara y poco usual. En los tercetos, recurre a la situación imaginaria del mar, símbolo de los peligros en los que puede perecer su amor<sup>184</sup>, del que solo puede salir venciendo su fortuna con el engaño. Para concluir, apela a la experiencia generalizada de quien no es

---

<sup>182</sup> La leyenda hace referencia al trato que don Julián hizo con los musulmanes para vengarse de don Rodrigo, rey de los godos, por haber violado a su hija. Gálvez de Cabrera (2009, pp. 195-219), nos informa de cómo se transmitió la leyenda: «Desde bien temprano los historiadores árabes como Al-Razi (ss. IX-X), que a partir de ellos se difunde en los siglos XII y XIII a través de las crónicas cristianas del norte de la Península (*Chronicón Silense*, *Crónica Najerense*, *Crónica Tudense*, *Crónica del Toledano*) y, posiblemente, aunque no hayan quedado vestigios, también a través de otras versiones populares, más literarias». Sobre este mismo relato se construye el de la *Crónica Sarracina* de Pedro del Corral, quien la llamó «La Caba», «cuando aún no había sido bautizada con el literario nombre de Florinda». En el *Romancero viejo* aparece la historia en el «Romance nuevamente rehecho de la fatal desenvoltura de la Cava Florinda».

<sup>183</sup> La derrota de los griegos se produjo por la traición de Epialtes de Tesalia al rey espartano Leónidas en 480 a.C. ayudando al rey persa Jerjes I a encontrar otra ruta alternativa al paso estrecho de las Termópilas (Herodoto, *Historia*, pp. 279-280).

<sup>184</sup> Es imagen tópica petrarquista la del mar de amor, como símbolo de la angustia vital del amante y de su situación desesperada. Ver Manero Sorolla, 1990, p. 616.

correspondido<sup>185</sup>, en un intento de hallar comprensión sobre el hecho de que solo por la «industria», puede ser feliz el desgraciado.

Con esta reflexión y autoconvencido de la legitimidad de sus acciones, lleva a cabo un plan que fracasa y, como anticipábamos, tiene como consecuencias: la muerte de Camilo, la prisión de Dinardo y la deshonra de Rosarda, quien fingirá ser un hombre, estudiar leyes y convertirse en *alcalde mayor* de Toledo hasta que en el desenlace de la comedia descubra su verdadera identidad y se case con Dinardo.

#### 1.2.1.4. *La cortesía de España: Claudio*

En *La cortesía de España*, es el criado Claudio quien traiciona a su amo Marcelo raptando a su esposa Lucrecia. Los esposos llevan separados dos años porque él tenía que resolver unos asuntos en una finca cerca de Génova. Como añora tanto a Lucrecia, envía a su criado a la ciudad para que la traiga a la aldea. Entonces, el criado ve la ocasión de cometer la traición. Mientras la dama recibe entusiasmada la noticia, Claudio cierra la escena justificando su futura felonía con ejemplos de la antigüedad clásica en un soneto<sup>186</sup>.

**CLAUDIO**            Traidor fue Paris por la bella Elena,  
                         Aquiles, por Briseida la greciana,  
                         por Medea Jasón, por la tebana  
                         Marpisa Apolo, y Jove amó a Alcmena,  
                         Hércules español robó a Pirena,  
                         Rómulo a Hersilia, a Andrómaca troyana  
                         Pirro, y Teseo el que burló a Ariadna,  
                         y un rey hubo traidor por Filomena.  
                         Muchos, o por la industria o por la espada  
                         —que no hay traición que por amor asombre—,  
                         hallaron fin a su esperanza honrada,  
                         que de cuantas traiciones tienen nombre,  
                         ninguna puede haber más disculpada  
                         que la que por amor comete el hombre.

---

<sup>185</sup> Es una característica muy habitual en Lope, pero como señala Pedraza Jiménez en su ed. de las *Rimas* (p. 460), «tiene sus raíces en Petrarca» en el soneto I de su *Canzoniere*: «*ove sia chi per prova intenda amore...*».

<sup>186</sup> *La cortesía de España*, p. 524, vv. 359-372.

Comienza enumerando diversas traiciones y raptos<sup>187</sup> para terminar justificando el rapto de Lucrecia y la traición a su amo por amor. Paris conquistó a Helena, esposa de Menelao y huyeron juntos<sup>188</sup>; Aquiles mató a Mines, esposo de Briseida y se la llevó cautiva con la promesa de convertirla en su esposa<sup>189</sup>; Jasón huyó con el vellocino de oro por amor a Medea<sup>190</sup>; Apolo raptó a Marpisa, estando prometida con Idas<sup>191</sup>; Júpiter gozó de Alcmena adoptando la forma de su marido, Anfitríon; Hércules violó a Pirene, que dio a luz una serpiente<sup>192</sup>; Rómulo raptó a Hersilia, una de las sabinas secuestradas, que luego encabezó la reconciliación entre sabinos y romanos; Pirro, hijo de Aquiles, convirtió a Andrómaca, viuda de Héctor en su esclava<sup>193</sup>; Teseo prometió a Ariadne que la haría su esposa y la llevaría a Atenas si le ayudaba a dar muerte al Minotauro, pero la abandonó en Naxos<sup>194</sup>; y Tereo violó a Filomena y le cortó la lengua para que no pudiera declarar el crimen<sup>195</sup>. En conclusión, como todos consiguieron a quien amaban gracias al ingenio o a la violencia, no hay traición que no sea excusada por el amor.

En este soneto, el criado queda caracterizado como competidor, como un personaje peligroso, que no sentirá remordimientos a la hora de cometer cualquier acción alevosa si es en nombre del amor. De vuelta a la finca, aparta a Lucrecia y finge tener orden de su marido de matarla por adúltera. Sin embargo, le perdonará la vida si huye con él a Francia como su mujer. Ante la negativa de la dama, se abalanza sobre ella para forzarla, pero afortunadamente, un caballero español la salva. Claudio regresa herido contando la fábula a Marcelo de que unos franceses los atacaron y Lucrecia marchó feliz

---

<sup>187</sup> Toda esta lista de personajes y algunos más aparecen en el tomo I, del capítulo *Raptores diversarum puellarum de Officinae* de Ravisius Textor, p. 233-235.

<sup>188</sup> Ver Grimal, 1994, p. 409.

<sup>189</sup> Ver Grimal, 1994, p. 73.

<sup>190</sup> Ver Grimal, 1994, p. 50.

<sup>191</sup> Pero Idas atacó al dios hasta que Zeus los separó. Entonces, a ella se le permitió escoger a uno de los pretendientes y eligió a Idas por temor a ser abandonada por Apolo cuando envejecería (Grimal, 1994, p. 333).

<sup>192</sup> Cuando vio a la serpiente que había dado a luz, huyó asustada y murió despedazada por las fieras. Hércules la encontró y en su nombre llamó Pirineos a aquellas montañas (Grimal, 1994, p. 431).

<sup>193</sup> Pirro o Neoptólemo, quien paradójicamente legó su esposa y su reino al hermano de Héctor, Héleno (Grimal, 1994, p. 27).

<sup>194</sup> Realmente cumplió su promesa y la llevó consigo, pero posteriormente la abandonó en la isla de Naxos. Hay muchas teorías sobre el hecho: amaba a otra mujer, Dioniso la amaba y obligó a Teseo, Afrodita o Hermes lo obligaron. Como quiera que fuere, Ariadna se casó después con Dioniso (Grimal, 1994, p. 508).

<sup>195</sup> Sin embargo, Procne la descubrió bordando sus desdichas en una tela. Los dioses convirtieron a Filomena o Filomela en ruiseñor y a Procne en golondrina (Grimal, 1994, p. 202).

con ellos. En definitiva, el competidor es el causante no solo de la separación de los esposos y de sus desdichas sino también de la deshonra de su amo y la calumnia de su amada que genera el conflicto de la comedia.

#### 1.2.1.5. *La firmeza en la desdicha: Ricardo*

En *La firmeza en la desdicha*, la situación es distinta y, por tanto, el contenido del soneto del competidor Ricardo, aunque se repiten muchos de los ingredientes que hemos visto en las anteriores comedias. Los problemas que sobrevienen a la pareja protagonista, formada por el conde Octavio y Teodora casados en secreto, son derivados de la pasión lujuriosa del rey Rogerio y de la venganza de su privado Ricardo, que también la ama. El rey convierte al esposo en tercero de su dama —como también veremos en *Amor secreto hasta los celos*—, lo que desencadena el temor de la pareja y la invención de que Teodora está ya desposada con Ricardo. Pero cuando el caballero pide sus brazos a su amada, esta le confía que todo ha sido una traza para desengañar al rey. Ricardo era un pretendiente de Teodora sin mucho éxito, pero este ardid de la pareja protagonista en que se ha visto involucrado provoca que crezca en él un sentimiento de humillación y ofensa, en definitiva, de deshonra, que tendrá que ser vengado. El propio conde no estaba conforme con el engaño porque cree que «es piedra del filo / del cuchillo de mi muerte»<sup>196</sup>. Entonces, son las falsas esperanzas de haber conseguido el fin y el rechazo indolente de la amada lo que dan forma al competidor.

Ricardo comenzará su escalada de odio sonsacando a Fabio que la pareja está casada, información que revela al rey y suscita la condena a muerte del conde por traición, tal y como el esposo temía. Sin embargo, es liberado gracias al perdón del general Leonardo, hermano de Teodora, enterado de que el rey lo envió a la campaña de Cerdeña para poder gozar sin obstáculos a su hermana. No obstante, la familia es condenada al destierro. Esta vuelta de tuerca disgusta al rey, circunstancia que aprovecha Ricardo para pedirle licencia para vengarse. Con la aprobación real, pero por su cuenta y riesgo, Ricardo confirma su revancha contra Teodora por haberse burlado de su sincero amor en un soneto<sup>197</sup>.

---

<sup>196</sup> *La firmeza en la desdicha*, p. 526, vv. 630-631.

<sup>197</sup> *La firmeza en la desdicha*, p. 557, vv. 1518-1531.

**RICARDO**

Hermosa ingrata, yo juré que había,  
aunque te defendiesen tus desdenes  
y más rigor a más amor previenes,  
de vencer tu desdén con mi porfía.

Sobre las aras del amor un día,  
viendo que con mis daños te entretienes,  
juré a mis males de seguir tus bienes  
y ver el fin de la esperanza mía.

Juré, ya voy cumpliendo el juramento,  
más de tus celos que mi amor vencido,  
y loco en tu desprecio el sufrimiento.

Tú verás lo que puedo aborrecido,  
que obliga a un descortés atrevimiento,  
pagar tan largo amor con tanto olvido.

Reviste la forma de una dialogía<sup>198</sup> a Teodora, bajo el tópico apelativo de *ingrata* que simboliza la inclemencia de su amada. Ricardo juró ante las *aras del amor* mostrarse como amante constante, pese a sus desaires y áspero trato, para vencer su desinterés y recoger el bien que la esperanza le prometía. Pero también juró vengarse de ella por haber sido tan desconsiderada con el profundo amor que le rendía. Se trata de un juramento de venganza cuya amenaza resuena con insistencia por el uso de la anáfora de *juré*. Reflexiona justamente sobre el hecho de que él era un amante entregado, pero la actitud irrespetuosa de Teodora insultó e hirió hondamente sus sentimientos, es decir, el atrevimiento de la dama lo convirtió en competidor.

En vista del despecho que siente, después de decir el soneto, junta a cincuenta soldados para perseguirlos durante el destierro hasta encontrar la ocasión propicia. Octavio deja sola a Teodora porque regresa a por sus hijos, a quienes habían olvidado. Entonces, Ricardo y sus hombres, vestidos de turcos, la capturan para llevarla ante el rey. Sin embargo, el plan es truncado por la intervención de unos villanos que los capturan y llevan ante el rey a los que creen «turcos», mientras que Teodora consigue camuflarse y huir.

---

<sup>198</sup> Utilizo aquí la terminología de Maestro, 1998a, pp. 711-722. En concreto, afirma que la «dialogía o dialogismo se manifiesta formalmente en todo discurso lírico en que se realice un proceso semiótico de comunicación, es decir, un proceso de creación de sentido a través de signos lingüísticos que, emitidos por el sujeto de una enunciación, son referidos explícitamente a un destinatario inmanente del mensaje (Tú), o Sujeto Interior del discurso lírico» (pp. 714-715).

### 1.2.1.6. *La fuerza lastimosa: Otavio*

A pesar de que los engaños, venganzas o traiciones nunca les resulten eficaces a los competidores para conseguir a la persona amada, siempre existe una excepción que confirma la regla. Es el caso de *La fuerza lastimosa*, donde el duque Octavio compite con el conde Enrique por el amor de la infanta Dionisia. La comedia comienza con una cacería que permite a Enrique salir al encuentro de la infanta para declararle su amor. Como ella le corresponde, conciertan una cita secreta para esa noche en palacio, a pesar de que él sugiere gozarse allí mismo porque «en dos minutos de tiempo / puede haber un agravio»<sup>199</sup>. Toda la escena ha sido presenciada por el duque que, rabioso de celos, decide vengarse. Por un lado, pide al rey que encierre al conde esa noche por una cuestión de vida y honor que no podrá desvelar hasta el día siguiente, y por otro, aprovechará la ocasión para suplantarle en el lecho de su amada.

De este modo, Enrique es apresado a su llegada a palacio sin motivo claro pese a sus protestas. Tristemente piensa que «(Hoy la envidia acaba / de quitarme todo el bien.)»<sup>200</sup>. Y estaba en todo lo cierto, pues Octavio se deleitaba con su amada sin que nada ni nadie lo impidiera. Satisfecho del éxito de su artimaña, expresa su dicha en un soneto<sup>201</sup>.

**OTAVIO**            ¿A cuál hombre jamás le ha sucedido  
que, en lugar de galán que fue esperado,  
su dama desdeñosa haya gozado  
con el seguro nombre de marido?  
Fábula le parece a mi sentido  
lo que por todos juntos ha pasado.  
Todo cobarde, amando, es desdichado  
y sólo el venturoso es atrevido.  
¡Oh, escurísima cuadra! ¡Oh, noche fresca!  
Yo te ofrezco una lámpara de plata,  
agradecido a la ventura mía.  
Ni celos temo ya, ni amor me mata.  
Venciste, noche, el más alegre día  
y yo engañé la más hermosa ingrata.

---

<sup>199</sup> *La fuerza lastimosa*, p. 102, vv. 244-245.

<sup>200</sup> *La fuerza lastimosa*, p. 121, vv. 777-778.

<sup>201</sup> *La fuerza lastimosa*, p. 125, vv. 863-876.

En él, se distinguen dos partes claramente diferenciadas. En los cuartetos se pregunta fascinado si ha existido hombre más dichoso que él por haber podido gozar de la dama que lo rechazaba, pues más propio de la ficción que de la realidad pudiera ser. Aunque efectivamente arguye que fue el premio a su gallardía.

En cambio, en los tercetos, apostrofa a la noche<sup>202</sup>, tópicamente caracterizada como cómplice y encubridora del engaño, que ha permitido el encuentro con su amada amparado en su negrura —*oscurísima cuadra*—. Como su deseo ha sido concedido, pondrá en su altar *una lámpara de plata* que por su brillo y color connotaría la luz de la luna. En los últimos versos, reconoce que su amor fue concupiscente o *amor hereos*, aquel que se cura una vez satisfecho. Como vimos en el anterior soneto, es tópica la denominación de la amada como *hermosa ingrata* por su dureza, aunque en esta ocasión haya sido burlada.

#### 1.2.1.7. *Amor secreto hasta los celos: Leonora y Álvaro*

No solo los competidores reflexionan y argumentan en sus sonetos sobre el engaño, sino también sobre la importancia de ser valiente en las cuestiones de amor para incitar a la rueda de la fortuna y que un «desdichado» venga a ser «venturoso», como declaraba el duque Octavio. Por tanto, pasemos ahora a analizar los sonetos de competidores en los que se muestran atrevidos, con una leve esperanza o incluso orgullosos de haber manifestado sus sentimientos a la persona amada<sup>203</sup>.

En *Amor secreto hasta los celos*, la pareja protagonista está formada por don Juan y doña Clara. El conflicto surge por la exigencia de la dama de mantener en secreto sus relaciones y se complica por la existencia de tres competidores: doña Leonora, su hermano don Álvaro y el príncipe. Toda la acción de las dos primeras jornadas se centra en el personaje de don Juan, en poner a prueba su capacidad de resistir en silencio los

---

<sup>202</sup> Los sonetos a la noche serán estudiados más adelante a la hora de analizar los sonetos de *La noche toledana*. No obstante, adelantamos que, en contraste con los demás sonetos dirigidos a la noche que encontramos en las comedias, que son recitados por un personaje en situación de espera que invoca a la noche para pedirle que encubra sus amores a cambio de una serie de ofrendas, este aparece después de la consumación del hecho, por lo que solo contiene el apóstrofe laudatorio y la ofrenda.

<sup>203</sup> Para no resultar repetitivos a la hora de describir la situación dramática en que se encuentran los sonetos, también analizaré el resto de los sonetos de competidores de la comedia en cuestión, aunque presenten un contenido distinto.

celos *in crescendo* que le producen sus competidores. Soporta todo tipo de provocaciones: escuchar las quejas amorosas de su amigo Álvaro; ser tercero del príncipe; e incluso tener que informar a su propia dama de que el príncipe la casa con un privado suyo; pero su fortaleza se quiebra cuando, a través de una aña gaza, Álvaro ofende falsamente su honor.

Los hermanos, recelosos de que exista una relación entre la pareja protagonista que les impida consentir a sus requerimientos amorosos, inventan un ardid: fingiendo que se hizo daño en una mano, Leonora conseguirá que Clara le escriba un papel amoroso a don Juan en su nombre que después entregará a Álvaro. El caballero consigue que don Juan se tropiece con el billete, momento en que finge ser su destinatario, tener muchos más y haber recibido favores de la dama. Fustigado por los celos y el deshonor, el amante encubierto grita sus amores a los cuatro vientos: *amor secreto hasta los celos*.

Los personajes que han inventado la artimaña que desvelará la relación secreta de la pareja protagonista aparecen caracterizados al principio de la comedia como competidores. Sus personalidades son contrastantes: mientras que Leonora se muestra atrevida e intrépida, Álvaro se lamenta de su infortunio y sus vanas esperanzas. El primer soneto de la comedia es de Leonora<sup>204</sup>, justo después de haberle dado el recado al criado de don Juan de que le tiene amor a su señor. Reproduce la imagen tópica de la ascensión del amante hasta el sol<sup>205</sup> del amado que nos sugiere los mitos heliosimbólicos de Ícaro y Faetón sin mencionarlos expresamente<sup>206</sup>. Acercarse al amado es una hazaña insensata, porque en tal ascensión, Leonora se arriesga a ser derribada por el desengaño y a perder la *vida* en tan estrepitosa caída. El apóstrofe a sus *dulces pensamientos* nos recuerda el comienzo del soneto CI de las *Rimas*<sup>207</sup>, reiterado en *El Primero Benavides*<sup>208</sup>, donde se reproduce la temida imagen de los «altos pensamientos» derribados. Sin embargo, como es habitual en estos sonetos, la dama va confiada en que la esperanza la guiará hasta la gloria. Compara su osadía con la del pájaro que con su vuelo vence a los vientos. La

---

<sup>204</sup> *Amor secreto hasta los celos*, p. 393b.

<sup>205</sup> Es tópica la identificación petrarquesca del ser amado con el sol. Ver Manero Sorolla, 1990, p. 300.

<sup>206</sup> La idea de la ascensión amorosa tiene origen platónico. A este respecto, afirma Seres, (1996, p. 26): «en Platón se concibe como un ascenso, propiciado por el amor [...] y simbolizado por el rapto (salida de sí o éxtasis) que permite al alma individual encontrar su verdadera naturaleza en el alma del mundo y entusiasmarse».

<sup>207</sup> Ver la ed. de Pedraza Jiménez, p. 407.

<sup>208</sup> Me refiero al último soneto de la comedia, puesto en boca del protagonista, Sancho, pp. 933-934, vv. 2056-2069.



alusión a un pájaro también nos sugiere su identificación con un águila, única ave que, según la tradición, es «capaz de fijar largamente la luz del sol»<sup>209</sup>. No obstante, ella quiere demostrar que asume conscientemente el peligro; no es soberbia, sino capacidad de sufrimiento y valor lo que la conmina a iniciar tan peligrosa empresa. Prefiere fracasar en el intento: *caer por levantados / por atrevidos*, que renunciar a tal proeza, pues el premio lo merece: *no dirá que sois mal empleados*.

#### LEONORA

Subid sin miedo ¡ay, dulces pensamientos!  
al mismo sol, pues la esperanza os guía;  
que el pájaro, donde es pequeño el día,  
dispone el vuelo a penetrar los vientos.

No os parezcan soberbios mis intentos  
si la altura que veis os desconfía,  
que quien tan altas pretensiones cría  
sabrà sufrir más ásperos tormentos.

No os ofenda el caer por levantados;  
hijos del alma sois, tan bien nacidos,  
que estáis a hazañas tales obligados.

Yo quiero que perdáis por atrevidos,  
pues no dirá que sois mal empleados  
quien se burlare de que vais perdidos.

#### ÁLVARO

Si se sustenta Amor con esperanza,  
materia de la forma de su fuego,  
¿cómo a querer sin esperanza llego?  
¿Por dónde me engañó la confianza?

En tanto que el Amor el bien no alcanza  
camina asido a la esperanza, y luego  
ella le guía, y él, que siempre es ciego,  
por donde le encamina se abalanza.

Sin duda es esperanza quien me guía,  
pues que mi amor no admite desengaño,  
y crece en sus desdenes mi porfía.

Que como en el temor de cualquier daño  
hasta que el sol se pone todo es día,  
también es esperanza nuestro engaño.

Durante los versos siguientes, Álvaro se lamenta con su hermana de sus intentos frustrados con Clara y le pide que lo ayude haciéndole llegar una carta de amor. La situación dramática que culmina en sendos sonetos es idéntica: el competidor en el amor da un papel o recado amoroso a un tercero para que se lo lleve a la persona amada. En su soneto<sup>210</sup>, Álvaro realiza un silogismo sobre la relación que existe entre el *Amor* y la *esperanza*, palabra que repite hasta cinco veces. Utilizando la terminología filosófica del hilemorfismo aristotélico<sup>211</sup>, parte de la afirmación de que la *forma* o naturaleza del amor es el *fuego*, cuya *materia* o sustento es la *esperanza*, esto es, la esperanza aviva el fuego amoroso. Como forma y materia no existen el uno sin el otro, tampoco puede existir el

---

<sup>209</sup> En los *Bestiarios* medievales se la considera como «un ave de vista agudísima, capaz de fijar largamente la luz del sol» (ver Manero Sorolla, 1990, p. 298).

<sup>210</sup> *Amor secreto hasta los celos*, p. 394b.

<sup>211</sup> Sobre la materia y la forma, Aristóteles expone en su *Física* (p. 165): «Y puesto que la naturaleza puede entenderse como materia y como forma, y puesto que esta última es el fin, mientras que todo lo demás está en función del fin, la forma tiene que ser causa como causa final».

fuego del amor sin la esperanza, por lo que se pregunta cómo es posible que llegue a amar sin ella. Personificando los dos elementos, entiende que *Amor*, como es ciego, es guiado en su camino por la *esperanza* y lo aplica a su situación personal: la *esperanza* lo *guía*, y como no contempla el *desengaño*, crece su obsesión con el desdén. Así que llega la conclusión de que la *esperanza* es un *engaño* propio de quien teme el fracaso amoroso.

Ambos sonetos de competidores reconocen sus escasas posibilidades con el ser amado, ya sea porque consideren que es una «alta pretensión», ya porque amen sin esperanza, pero como no cejan en su empeño, alivian sus penas con la ilusión de alcanzar el bien, por muy remota que sea.

#### 1.2.1.8. *Lo cierto por lo dudoso: doña Inés y el rey Pedro*

En *Lo cierto por lo dudoso*, comedia que ya conocemos, la pareja formada por don Enrique y doña Juana es contrariada por dos competidores: el rey y doña Inés. Cada uno desempeña un rol diferente. El rey acosa a la pareja con su poder, tomando medidas drásticas contra su hermano, como el destierro y la prisión. En cambio, doña Inés actúa de consejera de doña Juana en su propio beneficio y aprovecha las ocasiones que se le presentan para provocar malentendidos entre los amantes. La competidora es la tramista de los enredos, no en vano, nuestro dramaturgo ha puesto en boca de este personaje dos sonetos que nos permiten conocer dos estados de ánimo opuestos en función de si los hechos le son favorables o contrarios.

En la primera jornada, recordemos que el rey destierra al conde. Doña Juana se siente confusa y presionada. Por una parte, el rey le ha ofrecido la corona; por otra, el maestro le ha recomendado «querer en público a un rey / que no a un conde que se esconde»<sup>212</sup>; y finalmente, doña Inés, su amiga, a quien confía su conflicto interior, le aconseja que «olvidar es lo mejor»<sup>213</sup> y le advierte de que «No guardes que el rey intente / cosa que ofenda tu honor»<sup>214</sup>, mientras en un aparte, reconoce que languidece por el conde. De este modo, cuando Enrique se marcha al destierro, despechado por la cautela

---

<sup>212</sup> *Lo cierto por lo dudoso*, p. 460a.

<sup>213</sup> *Lo cierto por lo dudoso*, p. 460b.

<sup>214</sup> *Lo cierto por lo dudoso*, p. 460c.

de su amada, un rayo de esperanza recompensa el corazón de la competidora tal y como nos hace saber en su primer soneto<sup>215</sup> que cierra el primer acto.

**DOÑA INÉS**      Ánimo, corazón, flaca esperanza,  
bien le podéis decir al sufrimiento  
que ya puede tener atrevimiento,  
y que con el vivir todo se alcanza.  
Comenzar en las cosas la mudanza,  
y tener los sucesos fin violento,  
al más desesperado pensamiento  
le suele dar más vida y confianza.  
No hay a los reyes resistencia humana:  
el Rey tiene supremo señorío,  
que la mayor dificultad allana.  
Pues si él lo muestra, como yo confío,  
no gozará de Enrique doña Juana;  
que ya me dice amor que Enrique es mío.

Doña Inés se muestra audaz y animosa. En la medida en que sus maliciosos consejos han dado su fruto provocando la inestabilidad de los amantes, su corazón recobra el aliento, su *flaca esperanza* alivia su pena amorosa y en su *desesperado pensamiento* renace la confianza. Como, además, existe un poderoso competidor cuya fuerza es irresistible, ya saborea las mieles del amor con su deseado Enrique.

En el soneto se mencionan las dos fuerzas que se oponen a los amantes: doña Inés y el rey. Recoge los motivos de la *flaca esperanza*, el *sufrimiento* y el *desesperado pensamiento* tan característicos de los competidores. Pero en este momento de la acción dramática, se siente atrevida, valerosa, con la energía suficiente para resolver las situaciones a su conveniencia durante la siguiente jornada.

Sin embargo, comete una grave imprudencia. De nuevo, incita a doña Juana a inclinarse por el rey. La enamorada reconoce que su deseo se templó con la desesperanza de volver a ver a su amado y además ha advertido que el rey es «entendido, fuerte, hermoso / y a pie y a caballo airoso»<sup>216</sup>, por lo que, «desde hoy más, prima mía / ¡Viva el rey!»<sup>217</sup>. Entonces, un arrebató pasional se apodera de doña Inés y le pide a su prima que interceda ante el rey para casarla con Enrique. Tremenda insensatez la de la competidora

---

<sup>215</sup> *Lo cierto por lo dudoso*, p. 461b.

<sup>216</sup> *Lo cierto por lo dudoso*, p. 463b.

<sup>217</sup> *Lo cierto por lo dudoso*, p. 463b.

fue espolear el aguijón de los celos. Doña Juana cambia de opinión: «si algún intento tenía / de amar al rey, le he perdido / con saber que tú has querido / gozar lo que yo quería». Entonces, doña Inés queda lamentándose de su insensatez en su segundo soneto<sup>218</sup>.

**DOÑA INÉS** Saca en el marzo agricultor moderno  
verde naranjo en apacible día,  
viendo que de los peces se desvía  
el sol, que vuelve a su principio eterno.  
Mas vuelve al fin el riguroso invierno,  
y así la primavera desafía,  
que toda aquella verde fantasía,  
rinde a las ramas, desmayado y tierno.  
¡Ay, débil esperanza, que así fuiste!  
pues cuando te saqué (que no debiera)  
al sol de la mudanza que tuviste,  
En vez de la esperada primavera,  
volvió el invierno riguroso y triste,  
para que yo sin esperanza muera.

El tono de desengaño y escarmiento contrasta con el confiado y esperanzado de su primer soneto. Aquí, adquiere la forma de anécdota que aplica a su situación personal. El agricultor saca florecido el naranjo en el comienzo de la primavera, que coincide con el último día en que el sol está en el signo de Piscis<sup>219</sup>. Pero, el regreso inesperado del invierno desafía a la primavera y a toda su naciente verdura. Así fue su esperanza, asociada a un amor retoñado, cuyos brotes fueron ajados por la vuelta súbita del invierno, metáfora del frío del desamor que mata a la verde esperanza. En este caso, la pobre doña Inés se reprende por su atrevimiento *te saqué (que no debiera)*. La excesiva confianza de que hacía gala en el anterior soneto la condujo a actuar con precipitación, y ya sabemos que en el amor y la guerra la prisa es mala consejera.

---

<sup>218</sup> *Lo cierto por lo dudoso*, p. 463c.

<sup>219</sup> Los «peces» de los que el sol «se desvía» son los que representan en Astrología el signo de Piscis, último del Zodiaco. La actividad solar se manifiesta en este signo del 19 de febrero hasta el 21 de marzo, momento en que el sol regresa «a su principio eterno», es decir, al primer signo de Zodiaco, Aries.

No obstante, la competidora no desfallece en sus intentos, quedándose ahora con el papel amoroso que trae Ramiro para su prima de parte de su amo. Despertada la curiosidad en el rey, le pregunta por el papel y ella finge ser la destinataria. A continuación, se sucede en el personaje del rey una situación paralela a la que culminaba el anterior soneto de doña Inés. Lleno de esperanzas renovadas, pregunta maliciosamente a doña Juana con quién casaría al conde, a lo que responde que con ella misma. La respuesta de su adorada prenda deja helado su amor, por lo que en un soneto de contenido similar al de la competidora enjuga su desengaño<sup>220</sup>.

**REY**     ¡Con qué justa razón a la esperanza  
dieron de nombre de flor, pues que la imita  
en que tan brevemente se marchita,  
que tiene entre las hojas la mudanza!  
Lustrosas perlas a la aurora alcanza,  
de matizados círculos escrita;  
belleza que la noche solicita  
para perder su ardor en su templanza.  
Sembraba yo, porque la tierra nueva  
me prometió de amor ricos favores:  
¡Ay loco engaño, de mis celos prueba!  
¿De qué me sirve sembrar locos amores,  
si viene un desengaño que se lleva  
árboles, ramas, hojas, fruto y flores?

Repitiendo también mismo esquema, parte de una anécdota en los cuartetos para aplicarla a su situación particular en los tercetos. Comienza atestiguando que la *esperanza* tiene nombre de *flor* porque sus hojas se mudan y prontamente se *marchitan*. Con aire gongorino, insiste en la misma idea describiendo la cálida belleza de la flor cubierta de rocío al amanecer que se desvanece con el frío de la noche. Finalmente, aplica esa imagen a su historia personal. Transformado en labrador para la ocasión, sembró *locos amores* esperando que dieran su fruto, pero el súbito viento del *desengaño* marchitó todo lo verde florecido que compone la recolección final sin previa diseminación.

En sendos sonetos de los competidores los sentimientos van asociados a los elementos de la naturaleza: en el del rey, la *esperanza* con una *flor* y el *desengaño* con los *árboles, ramas, hojas, fruto y flores* marchitos; en el de la dama, la *esperanza* con

---

<sup>220</sup> *Lo cierto por lo dudoso*, p. 465c.

*primavera-verde naranjo* y la muerte de su esperanza con el *invierno*. Definitivamente, los caracterizan como competidores en la medida en que adoptan el acostumbrado discurso sobre la esperanza, el desengaño, el desesperado pensamiento y el atrevimiento que anticipa el fracaso de sus imposibles pretensiones y el triunfo de los amores de la pareja protagonista.

#### 1.2.1.9. *Laura perseguida: Otavio*

En relación con la formación imaginaria de la esperanza como árbol<sup>221</sup> que, a causa del frío de la noche, de la llegada del invierno o de un repentino viento, ha perdido sus hojas o ha visto sus ramas secas, aparece también el soneto de Octavio, el competidor de *Laura perseguida*. Esta comedia tiene un argumento y un repertorio de papeles que nos es conocido, pues más o menos se repiten en *Lucinda perseguida* y *Nadie se conoce*. El rey se opone a la relación de su hijo Oranteo con su amada Laura porque quiere casarlo con la princesa Porcia. A su vez, la inocente dama sufre la persecución amorosa de Octavio, el secretario. Al principio de la comedia, el rey ordena prender a los dos amantes, pero gracias al aviso del competidor, Laura consigue huir en traje de hombre al castillo de su padre. Para conseguir que su hijo olvide a su amada, el rey quiere convencerlo de que ella le es infiel planeando un engaño<sup>222</sup>: Octavio y Leonarda, disfrazada de Laura, representarán una escena amorosa delante del príncipe. La dama acepta porque es convencida falsamente de que el objetivo es ayudar a los amantes haciendo creer al rey que Laura ama a otro hombre.

La farsa es todo un éxito. El príncipe intenta matar a quien cree Laura, pero es contenido por el rey. Convencido de la falta de castidad de su amada, acepta casarse con la princesa. No obstante, va a buscar a Octavio, a quien amenaza con una daga para que

---

<sup>221</sup> En la literatura clásica, desde Virgilio, se asocia el estado del amor al estado de un árbol. «Crecerán aquellos [los tiernos árboles], vosotros, mis amores, creceréis» (*Bucólicas*, p. 219, vv. 53-54).

<sup>222</sup> Este mismo truco aparece en las comedias mencionadas, pero con algunas diferencias. En *Lucinda perseguida*, el competidor, el conde Rogerio es quien inventa el engaño y convence a la protagonista de que representarán la escena amorosa delante del rey para hacerle creer que ella olvidó al príncipe. Sin embargo, el conde ha tramado esta argucia para que el príncipe los vea y piense que Lucinda le es infiel. En *Nadie se conoce*, el rey pide al duque Arnaldo que corteje a la dama del príncipe para que la repudie por infiel. Sin embargo, la dama a la que sirve el duque no es la amada del príncipe sino una amiga a la que han dejado en su lugar. En todos los casos, esta pantomima termina con la ira del príncipe que, en el primer caso, duda sobre a cuál de los dos traidores matar, y en el segundo, intenta matar al duque.

le diga la verdad. El competidor aprovecha la ocasión para enfurecerlo aún más diciéndole que no lo persigue solo a él, sino que con otros «menos casta fue»<sup>223</sup>. Transcurrido un año desde que el príncipe dejó a Laura e iniciados los festejos de la boda de Oranteo y Porcia, el secretario pide permiso al príncipe para casarse con Laura. Discuten agriamente, el príncipe se lo niega y lo echa de palacio. Como es frecuente en los competidores que son castigados por su atrevimiento, Octavio se siente agraviado y proyecta actuar implacablemente: «casarme tengo con ella / y atropellar cuanto hubiere»<sup>224</sup>.

A continuación, visita a Laura y la obliga a darle un sí fingiendo que el príncipe le dio licencia, pero la dama le responde con contundencia que nunca será su mujer. Resentido por las agrias palabras de su amada, su venganza llega a su punto máximo: hace llamar a los guardias para que se la lleven con las mujeres infames por falsa orden de la infanta. Sin embargo, la inocente dama consigue que los guardias la liberen. Finalmente, Laura y Oranteo podrán hablar y aclarar que fueron engañados por Octavio. En medio de la discusión, aparece el competidor que, viendo cómo el príncipe mete mano a su espada, decide contar toda la verdad.

Reparado el honor de Laura, los amantes deciden huir al castillo para casarse esa misma noche. Fracasados todos los intentos del secretario por conseguir a su querida Laura, queda reflexionando sobre su desengaño en un soneto<sup>225</sup>. En este caso, quiere que el fin de su historia de amor sirva de ejemplo de cómo la verdad recompensa a los amantes virtuosos, a pesar de que existan envidiosos como él que quieran deslustrarla con sus embustes. Es la típica palinodia del amante aborrecido. Identifica su esperanza con el árbol que se marchita, no porque transitoriamente se hiele a causa del frío invierno hasta que vuelva a brotar, sino porque se secará definitivamente debido a que la tierra y el sol —que representan simbólicamente a su amada— le negarán su sustento —su amor—. A través de un ingenioso juego antitético de palabras, concluye que son los *efectos del amor*, al que se le atribuye la ceguera<sup>226</sup> por las indecorosas acciones que cometen los hombres

---

<sup>223</sup> *Laura perseguida*, p. 104, v. 1551.

<sup>224</sup> *Laura perseguida*, p. 135, vv. 2523-2524.

<sup>225</sup> *Laura perseguida*, pp. 148-149, vv. 2979-2992.

<sup>226</sup> Según Ruiz de Elvira (1982, p. 98), Teócrito es quien le atribuye la ceguera a Eros.

bajo su influencia. De la misma manera que el amor *ciega*, aniquila su razón, cuando deja de someter al individuo, este recobra su *vista*, su sentido para contemplar su desengaño.

**OTAVIO**           Gentil ha sido el fin con que remata  
mi historia el duro amor, porque me acuerde  
que a la virtud, a quien la envidia muerde,  
no puede la verdad mostrarse ingrata.  
Ya mi esperanza hasta morir dilata,  
no como el árbol que las hojas pierde,  
pues espera que presto será verde  
lo que en invierno cubre escarcha y plata;  
ya como planta seca estoy desnudo:  
niégame humor la tierra o el sol me niega  
la vida, el cielo su rocío dorado;  
efectos son de amor, amor lo pudo:  
un ciego que da vista a cuantos ciega  
para que vean que los ha engañado.

Como hemos podido ver, también en este soneto la naturaleza participa de los sentimientos humanos, cambia conforme al estado del mundo interior del sujeto: la *esperanza* es un *árbol* frondoso, al que se le caen las hojas y se seca definitivamente cuando se sufren los rigores del desengaño.

#### **1.2.1.10. *El juez en su causa*: Rosardo**

Retomando esa actitud más atrevida, en *El juez en su causa*, nos encontramos con el capitán Rosardo, un competidor similar al criado Claudio de *La cortesía de España*, en la medida en que ambos aman a su señora que está casada. La ocasión que aprovecha nuestro competidor viene dada por el viaje del rey Albano con su hermano Octavio a Escocia para casarlo con Teodora, hermana de su esposa Leonida. En el trayecto, una tormenta les hace naufragar en las costas de la bella infanta Arminda, de la que ambos hermanos se enamoran. Entretanto, Rosardo comenta con Fineo el profundo amor que siente por la reina. Por un lado, justifica su amor desigual en la imagen emblemática<sup>227</sup>

---

<sup>227</sup> Corresponde al emblema CLIX de Alciato (*Emblemas*, pp. 201-202), en el que se representa a un olmo seco y desnudo de hojas al que se ha abrazado una vid de espeso follaje bajo el lema «La amistad que aún dura después de la muerte». Esta imagen normalmente aparece en las comedias como símbolo del amor desigual.



de la humilde vid que se enlaza al robusto olmo, y por otro, disculpa la infamia de que le advierte su amigo cuando es cometida por amor: «No hay mal por grande bien, ni amor cobarde»<sup>228</sup>. A continuación, se reúnen con la reina Leonida. Anunciada la noticia de que únicamente la nave del rey no llegó a Escocia, marchan todos en su búsqueda, excepto Rosardo, encargado del reino. El competidor aprovecha la confusión para sugerir a Leonida que busque nuevos amores, máxime cuando su esposo no le guardó fidelidad y seguramente esté muerto. La reina se niega a dar crédito a tales insinuaciones y amenaza de muerte a quien las sugiera.

Derribadas sus altas pretensiones por la violenta respuesta de su amada, queda Rosardo reflexionando en un soneto sobre lo sucedido<sup>229</sup>. El competidor se reprende por haberse precipitado en insinuar su amor. Con un juego antitético de palabras explica que el *fin* de su imprudente arrojó ha supuesto el *principio* del amargo desengaño. Mientras ocultó su amor, la *esperanza* se dejó guiar por un *falso engaño*, pero en la medida en que habló, descubrió los sentimientos de la reina y sus ilusiones se desvanecieron. Identifica el dolor que siente con la tópica metáfora de la *herida*<sup>230</sup> que aumenta con el desamor. Asimismo, su atrevida *lengua* queda personificada como asesina de su *vida y amor* en el caso de que la reina haya comprendido su *pensamiento* no declarado explícitamente. Esta

**ROSARDO**      Este es el fin de un loco atrevimiento,  
principio en la tragedia de mi vida;  
mientras callaba, mi esperanza asida  
de un falso engaño, dilatose al viento.  
Habló mi amor para mayor tormento,  
el desengaño acrecentó la herida,  
mi propia lengua ha sido mi homicida  
y aun no se declaró mi pensamiento.  
Si me entendió, si sabe mi cuidado,  
y a muerte por decirle me condena  
y mi vida y amor se han acabado...  
¿Mas qué me aflige lo que amor condena?  
Que más quiero morir habiendo hablado  
que no vivir sin declarar mi pena.

---

<sup>228</sup> *El juez en su causa*, p. 653b.

<sup>229</sup> *El juez en su causa*, p. 655b.

<sup>230</sup> Dentro de los daños que puede provocar el amor, es tópico recurrente en la poesía de Petrarca y en el petrarquismo la metáfora de la herida. Según Alonso y Bousoño, 1970, p. 87, «las metáforas de la herida, incendio o prisión para designar los daños o armas del Amor son uno de los rasgos que inmediatamente descubren hasta el siglo XVII (y más allá) la huella petrarquista».

situación establece un paralelismo con el mito del cuervo, del que dice Ovidio que su lengua fue su perdición<sup>231</sup>. No obstante, en el último terceto, deja de lamentarse por haber caído en el desengaño amoroso porque prefiere ser castigado por atrevido que alimentar un delirio por cobarde.

En síntesis, comprobamos que el discurso de Rosardo se mueve entre la condena de su audacia, las falsas esperanzas y el dolor por el desengaño, motivos recurrentes en todos los «sonetos de competidores», pero, a diferencia de los demás, concluye *a contrario* con la aprobación de su atrevimiento, tal y como lo hiciera Leonora en *Amor secreto hasta los celos*.

Al final, las insinuaciones de Rosardo se cumplirán: Albano está perdido por Arminda y quiere casarse con ella. Entonces, el competidor tendrá que debatirse entre obedecer a su rey, que le pide que mate a Leonida sin explicar sus razones, y su amor por la reina, que se diluirá por la sospecha de que sea amante de su amigo Fineo cuando el rey le pide que mate a ambos en el aposento de su esposa. En esta comedia, el competidor no es el responsable directo de la separación de los esposos gracias a sus engaños y malentendidos, aunque el hecho de haberle declarado sus sentimientos disimuladamente a la reina le hace sospechar que Rosardo se vengó de ella inventando alguna calumnia.

#### 1.2.1.11. *Guardar y guardarse: Hipólita*

En *Guardar y guardarse*, el soneto de la competidora Hipólita aparece en una situación dramática especular a la que da lugar al segundo soneto de doña Inés en *Lo cierto por lo dudoso* y al de Rosardo en *El juez en su causa*. La comedia comienza con la llegada de don Félix, noble castellano, a la raya de Aragón, donde conoce a las damas Elvira e Hipólita, disfrazadas de labradoras porque el hermano de la primera, don Juan, la ha confinado en el campo para separarla de un rey que la corteja sin pretensiones de casarse. En este primer encuentro, Elvira y Félix se enamoran, pero Hipólita también.

---

<sup>231</sup> Ver el v. 540 del Libro segundo de las *Metamorfosis*, I, p. 67. El cuervo sintió que Corónide fue infiel a Apolo con el joven Isquis y avisó al laureado dios. Por haber sido portador de tan malas noticias, Apolo lo castigó a él y toda su descendencia a ennegrecer sus níveas alas (vv. 532-547).

No se trata de una competidora manipuladora, que promueve el enredo y los malentendidos con sus engaños, sino que, únicamente se limita a aprovechar las ocasiones que se le presentan. Al principio, en un momento en que se encuentra con don Félix, se da a entender regalándole unas joyas e invitándolo a verse despacio. Y en la segunda jornada, como corren rumores de que el rey se casa con Elvira, Hipólita le pide directamente que interceda con el rey para poder casarse con Félix, demanda que Elvira niega celosa porque considera que «Basta que él me quiera a mí / para que tú no le quisieras»<sup>232</sup>. Es la típica escena en que la competidora se precipita en reclamar un amor que se le es negado porque todavía está encendido. El abatimiento por ver frustradas las confiadas esperanzas de conseguir a su amado da lugar a la reflexión sobre tamaña imprudencia y sus consecuencias en un soneto<sup>233</sup>.

**HIPÓLITA**      Si hablé, para mi mal, inadvertida,  
de tu esperanza, amor, precipitada,  
yo quedo justamente castigada,  
y más que castigada arrepentida.  
Cantaba el pajarillo en la florida  
selva, ocasión que la ballesta armada,  
por la garganta en dulce voz bañada,  
fuese cuchillo de su corta vida.  
Así, de mi engañada confianza  
lo fue quien castigó mi atrevimiento.  
Premio que siempre por hablar se alcanza.  
Pero con una cosa me contento:  
que aunque puede quitarme la esperanza,  
no me puede quitar el pensamiento.

En este caso, en ningún momento considera que su comportamiento haya sido audaz, sino todo lo contrario. En los cuartetos se reprende por su negligencia. Cada verso del primer cuarteto termina en un adjetivo que valora negativamente su acción: *inadvertida* y *precipitada*, porque no evaluó correctamente la situación; *castigada* y *arrepentida*, porque sus pretensiones fracasaron. En el siguiente cuarteto y el primer terceto cuenta una anécdota que aplica a su situación personal. Se compara con el

---

<sup>232</sup> *Guardar y guardarse*, p. 220b.

<sup>233</sup> *Guardar y guardarse*, pp. 220b-221a.

*pajarillo*<sup>234</sup> —indefenso y confiado como ella— que, entretenido en la belleza de la naturaleza, canta con su *dulce voz* —declara su amor—, cuando una flecha cruel acaba con su vida —castiga su temeridad—. No obstante, en los versos finales, se complace con la idea de que podrá perder su esperanza, pero nunca su pensamiento.

Situación, conceptos y contenido que aparecen en el último soneto de doña Inés de *Lo cierto por lo dudoso* se reiteran en esta comedia. Como su homóloga, tampoco conseguirá dar fin a sus amores, porque el *premio que siempre por hablar alcanza* el competidor es el desengaño.

### 1.2.1.12. *La Arcadia: Anarda*

Otros de los motivos habituales en los sonetos de los competidores es la invocación al amor tirano y a sus delirantes esperanzas para que cesen de mortificarlos con sus terribles celos. A veces, se concibe la venganza como el único remedio capaz de templar su fuego abrasador. Es el caso de *La Arcadia*, donde existe una peligrosa competidora que hará todo lo que esté en sus manos para conseguir la separación de la pareja protagonista sembrando la desconfianza y los celos entre ellos.

La comedia comienza con la tristeza de la pastora Belisarda que, a pesar de llevar seis años de amores con Anfriso, su padre la quiere casar con Salicio. Anarda será su paño de lágrimas, la persona a quien confiar sus sentimientos, su consejera en los problemas amorosos, la intermediaria entre los amantes, aunque en verdad sus intenciones disten mucho del papel de fiel amiga. Como doña Inés en *Lo cierto por lo dudoso*, aprovechará su cercanía y amistad con los protagonistas para intentar manejar la situación a su conveniencia, pues como bien sabe: «son en estos desvelos / los ríos vueltos en celos / ganancia de aborrecidos»<sup>235</sup>.

Belisarda le pide a su amiga que informe a su amado Anfriso de la desafortunada decisión de su padre. Entonces, Anarda cumple su recado con diligencia, pero con el

---

<sup>234</sup> El motivo del pajarillo es muy del gusto del Lope. Aparece en los sonetos CLXI y CLXXIV de las *Rimas* y en varios sonetos de las comedias estudiadas: el de Ricarda de *Amar como se ha de amar*, en el de Finea de *La prueba de los ingenios*, en el de Marcelo de *La cortesía de España* y en el de Galerio de *Leal criado*. Normalmente viene a significar que cuando más ilusión amorosa tenía el personaje, le llegó el desengaño. Es evidente la relación de este cuentecillo con el famoso *Romance del prisionero*.

<sup>235</sup> *La Arcadia*, p. 130, vv. 1124-1126.

ladino aderezo de que lo hace gustosamente: «Belisarda me pidió, de casarse consolada, / que te diese la embajada»<sup>236</sup>. Con este primer engaño, la competidora despierta en el pastor «los primeros indicios de desconfianza hacia su amada»<sup>237</sup>. Alentada por este avance, plantea a Anfriso y a Silvio un acertijo en forma de acróstico<sup>238</sup> con el nombre de quien ama.

Al final de la primera jornada, gracias a un ardid de Cardenio, que finge ser la diosa Venus y maldecir a quien se case con Belisarda, Salicio renuncia a casarse con la pastora. Sin embargo, Olimpo se ha enamorado de ella y quiere conquistarla. Para ello, pide a Anarda que le lleve un papel amoroso a la bella pastora. La competidora ve la ocasión de enriquecer con esta nueva circunstancia: «(¡Oh, qué bien se va trazando / dar estos celos a Anfriso!)»<sup>239</sup> y le pide a Belisarda que conteste al papel. Entretanto, visita a Anfriso y Silvio. Los pastores quieren entretenerse con ella tergiversando el acertijo que les propuso y fingiendo que la solución es «Silvio». Anarda se siente despechada: «bien sé que el ingrato / pastor a quien he querido / no se da por entendido»<sup>240</sup>, y se marcha jurándoles venganza, no sin antes inquietar a Anfriso con la noticia de que Olimpo está interesado en su amada pastora. Apenada por la desconsiderada burla de los pastores, nos expresa sus sentimientos y anticipa sus propósitos en un soneto<sup>241</sup>.

Son dos ideas principalmente las que trata en el soneto, que a su vez están relacionadas: quiere acabar con esa esperanza sin fundamento que alienta un amor que no conduce a ningún fin y que, además, la tortura con unos celos que la impelen a vengarse. En los cuartetos, expresa los resultados improductivos o contradicciones que se derivan de sus insensatos pensamientos y esperanzas: *locas esperanzas dan inútiles intentos; plumas dan alas de los vientos*, símbolo de lo insustancial; *necias confianzas* provocan *locos pensamientos, mudanzas parecen cuerdas*.

---

<sup>236</sup> *La Arcadia*, p. 87, vv. 153-155.

<sup>237</sup> Ver Porteiro Chouciño, 2014, p. 83.

<sup>238</sup> Los enigmas y acertijos son habituales en el género pastoril. El propio Lope de Vega en *La pastoral de Jacinto* (1997, p. 125, v. 1736) resume este mundo arcádico en «celos, hechizos, amores».

<sup>239</sup> *La Arcadia*, p. 132, vv. 1175-1176.

<sup>240</sup> *La Arcadia*, p. 140, vv. 1363-1365.

<sup>241</sup> *La Arcadia*, p. 142, vv. 1399-1412.

ANARDA

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.

Parécense 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.

En realidad, todo esto caos emocional es provocado por los celos, a los que compara tópicamente<sup>242</sup> con el infierno por el fuego con que abrasan su tierna juventud. Si existe amor, existen celos; por tanto, del amor nacen los celos, caracterizados como sus *hijos*<sup>243</sup>. Los celos funcionan como el motor de la acción de esta comedia. Como hemos visto por ejemplo en *Los embustes de Celauro*, los competidores quieren que los amantes prueben el martirio de los celos para que sientan en sus propias carnes el furor que domina su voluntad y condiciona su comportamiento hacia el engaño y la venganza. De esa tortura constante de la razón por los celos innecesarios derivará la locura de amor<sup>244</sup> que padecerán Anarda y Anfriso. Para ella, el amor es «un sentimiento fiero y poderoso que le arrebató el juicio, la incita a tramar engaños y a traicionar la amistad»<sup>245</sup>.

---

<sup>242</sup> Esta identificación de los celos con el infierno aparece en esta misma comedia en boca de Belisarda: «¡Qué bien un sabio, celos, os pintaba / en la forma de un hombre que corría / sobre llamas de fuego, [...] este rigor, castigo de los cielos» (*La Arcadia*, p. 162, vv. 1854-1855 y v. 1863) y en el cuarto soneto de *Servir a buenos*: «Como infiernos de amor, en que amor pena, / son los celos, que salen a los labios / del fuego de que el alma vive llena. / Pues si infiernos de amor los llaman sabios» (p. 595b).

<sup>243</sup> «Los efectos que provocan los celos son descritos como los provocados por una divinidad: son hijos de Amor y son definidos como un furor, que, a modo del furor báquico, posee al individuo y le induce a la venganza» (ver Cano Navarro, 2003, p. 266).

<sup>244</sup> Los celos subyugan a la razón, al entendimiento de la persona que los padece, sumiéndolos en un estado de enajenación o locura de amor. Lope de Vega introduce este motivo en la mayoría de las comedias pastoriles enloqueciendo de celos a sus protagonistas: a Jacinto en *La pastoral de Jacinto* y a Belardo en *Belardo el furioso*, vinculado directamente con el *Orlando furioso* de Ariosto; y en muchas ocasiones en que traslada la acción a la aldea: a Roldán en *Angélica en el Catay* y al conde Floraberto en *La locura de la honra*. De la misma manera que el personaje de su fuente, se despojan de sus vestidos y se retiran a la montaña.

<sup>245</sup> Ver Porteiro Chouciño, 2014, p. 84.

Así que el soneto de la competidora anticipa los engaños y la venganza que seguirá poniendo en práctica. A continuación, Belisarda le entrega el papel para Olimpo donde lo rechaza por amor a Anfriso. Como el amor agudiza el ingenio, Anarda lee maliciosamente la carta a Anfriso cambiando la puntuación y manipulando el contenido de manera que parezca que diga todo lo contrario. Con este malentendido, Anarda consigue que Anfriso se consuma de celos y decida cortejarla para matar de celos a Belisarda. La astucia de la competidora ha triunfado. A partir de este momento, los amantes se darán mutuamente celos e incluso el pastor enloquecerá. Pero al igual que los efectos de un hechizo, pronto se desvanecerán. Las victorias por artificios de los competidores siempre son efímeras, duran hasta que llega el momento en que los amantes pueden hablar sin intermediarios y aclarar todos los malentendidos que surgieron entre ellos.

#### **1.2.1.13. *Amar como se ha de amar: Clarinda y Rugero***

En *Amar como se ha de amar*, la princesa Clarinda, la competidora que inventa los malentendidos entre los amantes usa su poder contra ellos e incluso intenta matar a la dama, también se quejará a Amor de los celos que sufre y de los desatinos que la incitan a cometer. En esta comedia, la pareja protagonista está formada por don Pedro, conde de Barcelona, y Ricardo, la hija del conde Roberto, de los que, a su vez, están enamorados Clarinda y Rugero. Sus personalidades son muy distintas. Mientras Rugero, es un competidor inofensivo y galante, la princesa es la tracista de todos los engaños y traiciones.

Al principio de la comedia, el padre de Ricarda la ha llevado a una quinta porque sospecha que su hija anda en amores con alguien de la corte. Sin embargo, don Pedro no puede soportar su ausencia y su hermano le sugiere entrar en el jardín de la dama con el pretexto de buscar un azor extraviado. Al mismo lugar, acude el competidor Rugero, que comparte con su amigo Lucindo el contenido de un soneto amoroso que Ricarda perdió en el arroyo dirigido a don Pedro. Asimismo, le lee la respuesta sonetil<sup>246</sup> que le escribió por los «injustos celos» que le provocó conocer ese amor.

---

<sup>246</sup> *Amar como se ha de amar*, p. 187b. Este soneto aparece también *El vellocino de oro*, comedia de Lope de Vega que contiene dos sonetos.

**RUGERO (Lee)** «Dejaste, ingrata, divertida, en vano  
caer de un arroyuelo en la corriente  
este blanco papel, que el diligente  
cristal pensó que era tu blanca mano.  
A ruego de mis celos, más humano,  
me dio el papel, que de mi pecho ardiente  
secó el calor, porque tu sol ausente  
huyó al ocaso de su luz tirano.  
Entre espumas hallé lo que tu pluma  
a su pájaro escribe, y mis desvelos  
quieren que celos de tu amor presuma.  
Ya es fuego el agua, y no es milagro ¡oh, Cielos!  
si la madre de Amor nació de espuma,  
que de ella salgan tan ardientes celos».

Es una dialogía a su amada Ricarda, a la que se dirige con el tópico apelativo de *ingrata* por la crueldad y el desdén que de ella recibe en pago de su amor. Reconstruye el momento en que la espiaba y recogió el papel amoroso que se le cayó. El agua del río, como *diligente cristal*, fue más humana que ella porque le dio el papel atendiendo a los *ruegos* que le provocaban sus *celos*. Lo puso en su *pecho* y con el fuego de su amor<sup>247</sup> se *secó*, a pesar de que su amada se había marchado, a la cual identifica con el *sol*<sup>248</sup> que se oculta en el atardecer porque le hurta su *luz*. Al igual que Ricarda identificaba en su soneto amoroso a su amado con un «pajarillo», el competidor continúa la metáfora para decir que sintió celos al conocer las palabras de amor que surgieron de la espuma del río escritas por su *pluma* a su *pájaro*. Situación que compara con los *ardientes celos* que suscitó la belleza de Venus<sup>249</sup>, diosa que *nació* de la *espuma* del mar.

El papel de competidor de Rugero en la comedia es limitado, le envía este soneto carta a su amada Ricarda y cuando vuelve a palacio informa a Clarinda de los amores de

---

<sup>247</sup> El calor que produce en el alma el amor se ha identificado desde antiguo con el fuego y ha dado origen a toda una isotopía ígnea. Para Sánchez, en su edición de *La fortuna merecida*, p. 697, es «imagen bíblica, como puede apreciarse en *Cantar de los cantares*»; aparece también «en la literatura clásica -desde la *Metamorfosis* de Ovidio hasta *La Eneida* de Virgilio- y, más cerca ya, en Petrarca o en Fernando de Rojas».

<sup>248</sup> «La identificación o relación de la persona amada con el sol hunde sus raíces en las tradiciones platónica y petrarquista» (ver Chouciño Porteiro, 2014, p. 283).

<sup>249</sup> Según la tradición, Venus es hija de Urano, cuyos órganos sexuales cayeron al mar y engendraron a la diosa. En el Libro cuarto de *Metamorfosis*, I (p. 145, vv. 537-538), Ovidio recoge las siguientes palabras de Afrodita: «si es verdad que un tiempo fui una masa de espuma en medio del abismo y el nombre griego que conservo me viene de ella». En efecto, *αφρός* significa «espuma».



don Pedro con ella. A pesar de conocer esta relación, cuando hereda el trono a la muerte del rey, la princesa elige a don Pedro como esposo, justo cuando el conde estaba a punto de casarse con Ricarda. Este es el primer desatino de una serie que provocan la persecución *in crescendo* de Ricarda. Primero, porque viendo que el rey dilata el casamiento y suspira por los rincones, Clarinda intenta casar a Ricarda con Rugero. El caballero acepta de buen grado, pero Ricarda no quiere casarse: «cuando venga a ser / quiero yo el dueño escoger»<sup>250</sup>. Segundo, porque espoleada por los celos y deseosa de conocer los sentimientos de Ricarda, Clarinda le anuncia falsamente la muerte del rey. La dama se desmaya y Clarinda confirma sus temores. Entonces, envía a Lucindo a por un vaso donde anteriormente acordaron que el caballero echaría veneno. Cuando Ricarda está a punto de beber, el criado Turín, que escuchó la conspiración, se lo impide y descubre el plan. Y finalmente, porque indignada por el desarrollo de los acontecimientos: «(No tuvo mi engaño efecto)»<sup>251</sup>, descubre que Turín es un criado de Ricarda y lo amenaza de muerte. En este momento de máxima tensión, aparece el soneto de Clarinda<sup>252</sup>.

**CLARINDA**

Amor, ya que ha de haber celos tiranos  
de la esperanza que al engaño ofreces,  
¿por qué dificultades apetece  
si puedes irte por caminos llanos?

Déjame, Amor, los desatinos vanos  
con que mis pensamientos desvaneces,  
que averiguar los celos muchas veces  
es tocar los agravios con las manos.

No más celos; no más necios desvelos;  
no quiero saber más; cerrad mis labios,  
si tanto bien merezco de los Cielos.

Que no inquirirlos es de amantes sabios,  
si detrás del amor están los celos,  
y detrás de los celos los agravios.

Es una dialogía al *Amor*, a quien dirige su queja de entretener su esperanza con engaños que terminan siempre en *celos tiranos*, en la medida en que todos sus ardides no han servido para conseguir a su amado y separarlo de Ricarda, sino para aumentar aún

---

<sup>250</sup> *Amar como se ha de amar*, p. 203b.

<sup>251</sup> *Amar como se ha de amar*, p. 206b.

<sup>252</sup> *Amar como se ha de amar*, p. 207b.

más sus celos. Ordena a Amor que no importune más con sus desafueros que atormentan su razón y la impelen a descubrir sus *agravios*. Con la anáfora de *no* que encabeza una tripartición paralelística en el primer terceto, insiste en que desea superar ese estado conflictivo porque siempre que los celos la impulsan a descubrir los sentimientos de otros supone su perdición y su perjuicio.

El discurso de Clarinda se articula en torno a los habituales motivos de los sonetos de los competidores — *celos, esperanza, engaño, desatinos vanos, necios desvelos*, queja al amor por castigar con los celos— y, además, incluye el propósito de enmienda que ya vimos en el soneto de Anarda de *La Arcadia*. Como es de imaginar, tampoco lo cumplirá. Inmediatamente después, repite con el rey la artimaña de informarle falsamente de la muerte de Ricarda para ver su reacción. Don Pedro consigue disimular, pero después expresa sus sentimientos de dolor y venganza: «Yo vengaré su muerte. / No quiero reino yo, ni quiero vida»<sup>253</sup>. De nuevo, Clarinda ha descubierto los agravios tratando de averiguar sus celos. Al final de la comedia, se arrepentirá de su conducta y querrá igualar en grandeza a los amantes permitiendo que se casen y concediéndoles el reino de Nápoles.

#### 1.2.1.14. *El amigo hasta la muerte: Federico*

Finalmente, terminamos este apartado con Federico, el competidor de *El amigo hasta la muerte*, un individuo sin escrúpulos, cuyo objetivo principal es seducir a toda costa a la dama de su propio hermano. Lope tiene especial interés en caracterizar a este personaje deshonesto, codicioso e intrigante desde la primera escena, donde Federico insiste de manera tosca y grosera en que Julia le descubra su rostro y le dé una mano. La dama le reprende por su falta de cortesía: «id a aprender [...] a la Corte»<sup>254</sup>, y de respeto a su hermano Bernardo, que la quiere y le corresponde: «Guardad mejor el decoro / a un hermano que tenéis»<sup>255</sup>, sin despertar en él aprensión alguna, sino todo lo contrario: «Donde hay competencia igual, / que venza el que más pudiere»<sup>256</sup>. Viéndose rechazado por la dama y consciente de sus nulas posibilidades, piensa buscarle a su hermano la

---

<sup>253</sup> *Amar como se ha de amar*, p. 211a.

<sup>254</sup> *El amigo hasta la muerte*, p. 25, vv. 3-5.

<sup>255</sup> *El amigo hasta la muerte*, p. 27, vv. 51-52.

<sup>256</sup> *El amigo hasta la muerte*, p. 27, vv. 55-56

desgracia con su padre Felisardo para que lo envíe a Italia y aprovechar su ausencia para conquistar a Julia. Con esta maquinación, el retrato del competidor queda completado.

Sin embargo, la mezquina personalidad de Federico contrasta con el comportamiento virtuoso y liberal de sus hermanos, Bernardo y Ángela, para con Sancho, joven noble pero pobre, al que ofrecen una amistad sin límites y un amor desinteresado. Paradójicamente, el exceso de generosidad entre los protagonistas provoca el conflicto y ofrece al competidor una oportunidad para persuadir a su amada. Sancho se siente turbado ante la proposición de Ángela de que la pida en matrimonio. Aunque cuenta con el permiso de su hermano, decide marcharse para no traicionar a su amigo si impidiera que su hermana se casara con un hombre más rico y poderoso. Al final de la primera jornada, Federico acude con la noticia de que Sancho ha sido hecho cautivo en Argel. Pese a que Bernardo había acordado casarse en secreto con su querida Julia esa misma noche, parte de inmediato en busca de su amigo íntimo, comprometiendo seriamente la relación con su amada.

Sabedor de la separación de los amantes y del despecho de Julia, Federico aprovecha la ocasión que tanto ansiaba para conquistar a su amada. Justo antes de hablar con ella, el competidor nos muestra el estado de sus sentimientos en un soneto<sup>257</sup>.

**FEDERICO**      ¿Qué puedo ya esperar, desesperado  
de un bien de quien jamás tuve esperanza?  
Si la esperanza lo que sigue alcanza,  
quien no la tiene alcanzará cuidado.  
Mas bien puede quien ama desamado  
esperar de los tiempos la mudanza.  
Nace de la tormenta la bonanza  
y sale claro el sol por el nublado.  
Mas ¿qué es lo que mis penas entretuvo  
o cómo tanto amor sin fin se adquiere,  
pues en alguno el pensamiento estuvo?  
Que no es posible que ame y que no espere,  
porque quien niega que esperanza tuvo  
confiesa que el amor sin ella muere.

Federico realiza una argumentación sobre cómo el amor no puede sobrevivir sin esperanzas, por lo que, si siente amor es porque lo alienta su esperanza de conseguir el

---

<sup>257</sup> *El amigo hasta la muerte*, pp. 92-93, vv. 1595-1608.

bien. Sin embargo, lo contradictorio de su sentimiento amoroso, es decir, que ame siendo desdeñado, le hace construir su reflexión sobre juegos de contrarios: *esperar desesperado; ama desamado; tormenta-bonanza; sol-nublado*, para llegar a la conclusión de que su amor espera que cambie su fortuna, comparando su situación con la mudanza que experimentan los elementos de la naturaleza. Al igual que tras la *t tormenta* viene la *bonanza* y del *nublado* luce claro el *sol*, de sus penas, infiere que saldrá victorioso su amor. En definitiva, nos transmite la idea de que la pasión que Federico experimenta no es natural, sino paradójica, irracional, fruto de una obsesión que ha concebido por su amada y que será motivo de su propia desgracia. Sin embargo, prefiere engañar a su propio pensamiento con razonamientos basados en juegos anfibológicos que justifiquen su insistencia. De ahí que, reforzado en su lógica, intente persuadir a Julia de que se vengue de Bernardo por haberla abandonado aceptando su amor, aun cuando ella vuelva a rechazarlo.

Y como no hay dos sin tres, en el tercer acto, cuando Julia se presenta en su casa para hablar con Ángela, Federico la asedia de nuevo a su modo bruto y directo, queriendo tocarla en dos ocasiones, hasta que la dama termina rechazándolo bruscamente. Pero como es habitual en los competidores, la arrogancia de Federico, su orgullo herido, su incapacidad para comprender que no hay engaño ni riqueza que pueda vencer al amor verdadero y el tirano amor que no le permite guardar respeto al amor fraterno, lo conminan a buscar su destino trágico. El terco amante persigue a Julia hasta su casa y finge ser su hermano para hablar con ella en el balcón porque «Hame muerto su desdén / no me deja sosegar»<sup>258</sup>. Bernardo ve a un hombre en la reja de su amada y se muere de celos, así que Sancho se adelanta, se enfrenta con Federico, que se niega a descubrir su identidad, y lo mata. Este trágico hecho supondrá la confirmación definitiva de la amistad de los dos amigos, en la medida en que Bernardo se imputa el crimen para cubrir a su amigo y Sancho prácticamente se volverá loco reivindicando a voces ser el autor del delito.

Esta es la única comedia en que el comportamiento malintencionado del competidor es severamente castigado con la muerte. Por muchos que hayan sido sus engaños, por muchas que hayan sido las desdichas que hayan causado, finalmente, nuestro dramaturgo siempre les ha concedido la posibilidad de arrepentirse y ser

---

<sup>258</sup> *El amigo hasta la muerte*, p. 141, vv. 2751-2752.

perdonados, excepto a Federico. Por consiguiente, compartimos la opinión de Badía Herrera<sup>259</sup> de que su muerte supone la condena implícita de que «aquellos que carecen de valores están abocados al más absoluto fracaso». De este modo, Lope de Vega estaría criticando el modelo social que representa Federico y reivindicando virtudes como la generosidad, sinceridad, fidelidad, amistad y discreción, personificadas tanto en Bernardo como en Sancho, que funcionarían como máscaras del propio autor.

### **1.2.2. Sonetos de competidores por el ascenso social**

No solo existen competidores por amor sino también por el acceso a la privanza y la lucha por mantenerla. Los competidores por el ascenso social son capaces de tramar las intrigas necesarias para conseguir el favor de un rey o para hacer caer en desgracia a quienes por sus propios méritos, nobleza, sinceridad y lealtad gozaban del privilegio de un monarca que, saturado de halagos vacuos y adulaciones interesadas, admiraba semejantes virtudes. Son dos las comedias donde encontramos sonetos de competidores por el ascenso social: *Nadie se conoce* y *La fortuna merecida*.

#### **1.2.2.1. *Nadie se conoce*: Albano**

En *Nadie se conoce*, Lope caracteriza a Albano como personaje intrigante en los dos primeros versos de la comedia: «Vuestra majestad intente / dividirlos a los dos»<sup>260</sup>, consejo halagador que da al rey sin remordimiento alguno por el daño que pueda hacer a los amantes. Recordemos que el rey Roberto quería que su hijo Lisardo abandonara a Celia por su origen extranjero, por lo que consulta su preocupación con Albano para que lo ayude a encontrar a una solución. Como era de imaginar, la mente del competidor solo es capaz de tramar un engaño. El «agravio mentiroso»<sup>261</sup> consistirá en provocar los celos de Lisardo haciendo que el duque Arnaldo finja seducir a Celia. Una vez que el rey queda

---

<sup>259</sup> Ver su ed. de *El amigo hasta la muerte*, p. 11.

<sup>260</sup> *Nadie se conoce*, p. 681a.

<sup>261</sup> *Nadie se conoce*, p. 682a.

convencido de poner en marcha en plan, el astuto oportunista nos informa de sus verdaderas intenciones y justifica su actitud maquiavélica en un soneto<sup>262</sup>.

**ALBANO**           Deseos de subir adonde pueda  
tener lugar que a todos me adelante  
me incitan a inquietar un noble amante,  
aunque de serlo yo la culpa exceda.  
A la fortuna le pusieron rueda,  
no sólo por ser fácil y inconstante,  
mas porque un hombre en ella se levante,  
pues si no la provoca, se está queda.  
Tan presto es liberal como es avara;  
ya los que estaban llenos se ven faltos,  
ya los que eran cobardes atrevidos.  
Ella, en efeto, es rueda, y nunca para,  
y así, por fuerza, donde caen los altos  
vienen a levantarse los caídos.

Albano explica que su interés en provocar un daño a su propio príncipe viene motivado por sus altas pretensiones de ascender socialmente hasta conseguir un lugar destacado. En realidad, se trata de una visión desencantada de la corte, donde la posición social del noble depende de las maniobras que astutamente sea capaz de realizar para conseguir el favor real y medrar en la corte<sup>263</sup>. En esta ambición por obtener un lugar preferente en la corte juega un papel fundamental la *fortuna*, puesto que la capacidad de un hombre de progresar socialmente depende de la caridad del monarca, de la generosidad con que desee tratar a un individuo en detrimento de otros, práctica que, por un lado, provoca recelos en el resto de los nobles, y por otro, instaura un sistema de suma fragilidad. Por eso, el competidor recurre a la tópica imagen de la inestabilidad de la fortuna representada con una *rueda* bajo sus pies<sup>264</sup>. Considera que debe provocar el

---

<sup>262</sup> *Nadie se conoce*, p. 682b.

<sup>263</sup> Teresa Ferrer (2004, p. 176) observa que: «De la proximidad, o de la accesibilidad al monarca, dependía la existencia social del noble, [...] configuración social que marcaba una clara discriminación entre quienes se movían en la órbita del monarca y quienes estaban alejados de su favor. Los individuos que no formaban parte de esta sociedad cortesana o no tenían acceso a ella gozaban de pocas oportunidades para influir en la marcha política de los acontecimientos o beneficiarse del patronazgo regio».

<sup>264</sup> Los poetas siempre representan a la Fortuna sobre una rueda, por lo que constantemente cambia de lugar. Según Conti, (*Mitología*, 2006, p. 259), tal configuración aparece recogida en el Libro I (5, 70) de las *Elegías* de Tibulo: «La Fortuna gira en la rápida órbita de una ligera rueda», y en las *Cartas desde el Ponto* de Ovidio, II (3, 55-56): «sin duda, extraordinaria joven, consideras indigno convertirte en cortejo de la diosa que está en la rueda».

movimiento de esta rueda con sus diversas maniobras porque igual que da puede quitar: a los que no tienen, los puede colmar, a los que eran *cobardes*, los puede convertir en *atrevidos*, y, por consiguiente, a los que gozaban de buena posición —*los altos*— los puede hacer *caer* en desgracia del rey y poner en su lugar a otros menos favorecidos —*levantarse los caídos*—.

Con este soneto, Albano queda destacado en la comedia y caracterizado como una figura clave en el devenir dramático. Su interés por ascender socialmente, sus ansias de medrar lo empujarán en todo modo momento a sembrar la discordia entre los amantes por acomodar sus consejos a los gustos de un rey cuyo comportamiento se rige paradójicamente por lo que reprende en otros. Cuando al principio del tercer acto, el competidor cambia las adulaciones por un consejo sincero para advertir al monarca de su conducta equivocada, el rey lo desdeña y lo llama necio, a lo que el caballero responde: «Siempre es necio el que es honrado»<sup>265</sup>. Así que, Albano, como proyección de los propios pensamientos de nuestro dramaturgo, reflexiona críticamente sobre el estado de privanza basado en el favor en un aparte: «Mal me va después que dejo / lisonjas y adulaciones / que no se puede medrar / sin mentir y sin tratar / deslealtades y traiciones»<sup>266</sup>.

#### 1.2.2.2. *La fortuna merecida: Tello*

En *La fortuna merecida*, la situación es diferente porque la acción se centra en el vertiginoso ascenso de don Álvaro Núñez de Osorio, un humilde hidalgo gallego que, por su comportamiento ejemplar, llega a convertirse en maestro de la Orden de Santiago. Este fulminante progreso social generará envidias del resto de caballeros de la corte y, en concreto, de don Tello, caracterizado como claro antagonista en un soneto en que el competidor le jurará venganza. En este apartado, vamos a centrarnos en los problemas que se generan en torno a estos dos personajes.

---

<sup>265</sup> *Nadie se conoce*, p. 706b.

<sup>266</sup> *Nadie se conoce*, p. 706b.

Una vez que Álvaro goza del favor del rey por salvarle la vida en una emboscada, llega a la corte Sancho Núñez, un primo suyo de la orden de San Juan, que le pide que interceda en su pretensión de ser Gran Prior de dicha orden. En ese mismo momento, entra don Tello intentando convencer al rey de todas las cualidades que lo hacen merecedor del mismo priorato. Sin embargo, el monarca accede a la petición de don Álvaro, a pesar de que el competidor es superior a su primo tanto por obras como por nombre. Este trato de favor injustificado hacia el caballero gallego es considerado por don Tello como un agravio personal que exige una reparación en duelo. Durante la pendencia, don Álvaro perdona dos veces la vida a don Tello, quien termina por retirarse deshonorado. Mortificado por la superioridad y bondad del gallego, que incluso le ofrece su amistad, en un soneto<sup>267</sup>, el competidor jura vengarse por medio del engaño para que su enemigo caiga en desgracia del rey.

**TELLO**            ¿A quién pudiera suceder la afrenta  
que con Álvaro Núñez me ha pasado,  
sino a quien es y ha sido desdichado  
desde que tiene ser en cuanto intenta?  
¿Cómo podrá vengarme? Que a esta cuenta  
por armas el camino se ha cerrado,  
mas por la industria quedaré vengado,  
porque el dolor y no la mano sienta.  
Quiero emprender que el Rey por mil caminos  
de su favor y gracia le derribe  
de que fueron sus méritos tan dignos;  
y bien podré, que el agraviado escribe  
su afrenta en letras de diamantes finos  
y el que pudo agraviar seguro vive.

A través de una pregunta retórica, Tello se lamenta de que solo a alguien que ha sido y es tan *desdichado* como él le puede suceder una *afrenta* de tal magnitud, principalmente, por la condición de quien ha procedido la ofensa: «¿Qué tanto daño recibo / de un hombre que ayer pudiera / servirme?»<sup>268</sup>. Como con las armas no puede vencer a su enemigo, decide vengarse con su ingenio, tramando maquinaciones que pongan en evidencia la deslealtad y traición del advenedizo. De este modo, conseguirá

---

<sup>267</sup> *La fortuna merecida*, p. 728, vv. 1949-1962.

<sup>268</sup> *La fortuna merecida*, p. 716, vv. 1648-1650.



que sea el propio rey quien despoje a su oponente de las mercedes con que premió sus virtudes.

Como podemos observar, el contenido de los competidores por el ascenso social es semejante al de los competidores por amor. Cuando han sido ofendidos, ya sea por la persona amada, ya por su oponente en la privanza, la única solución posible es la venganza, y siempre a través de métodos pérfidos, como Ricardo en *La firmeza en la desdicha*, Octavio en *Laura perseguida* o Anarda en *La Arcadia*, que normalmente surten el efecto contrario al que desea el competidor. Así, don Tello planea dos engaños. Primero, se servirá de Gutierre para avisar al rey de que don Álvaro está construyendo una fortaleza y reuniendo a un ejército para atacarlo. Cuando el monarca acude a la fortaleza con su privado, este le revela que la estaba guardando para entregársela como regalo. Entonces, el rey se da cuenta de que ha sido víctima de la envidia de sus detractores y recompensa su inocencia nombrándolo maestro de la orden de Santiago.

Esto es, la conspiración contra don Álvaro lo ha ayudado a este último a promocionar. Don Tello se retuerce en su envidia: «¡Más desventuras, / más afrentas, más penas, más rigores!»<sup>269</sup> y se reafirma en sus ansias de venganza con un segundo plan: extender el rumor de que don Álvaro pretende casarse con la infanta. Sin embargo, esta calumnia también fracasa cuando la propia infanta lo desmiente justamente en el momento en que iba a proponerle a su hermano que casase a don Álvaro con su dama para honrarlo. Por consiguiente, tanto los competidores por el amor como por el ascenso social se estrellan en sus intentos de derribar a su oponente. En la última intervención de la comedia, vemos a don Tello consumido por el rencor: «¡De envidia pierdo la vida!»<sup>270</sup> y amenazando con seguir calumniando a don Álvaro para acabar definitivamente con su fortuna: «Pero el suceso de todo / y la fuerza de la envidia»<sup>271</sup> «para la segunda parte / el autor se lo permita»<sup>272</sup>.

---

<sup>269</sup> *La fortuna merecida*, p. 756, vv. 2642-2643.

<sup>270</sup> *La fortuna merecida*, p. 783, v. 3275.

<sup>271</sup> *La fortuna merecida*, p. 783, vv. 3276-3277.

<sup>272</sup> *La fortuna merecida*, p. 783, vv. 3283-84. En las observaciones sobre la comedia en la base de datos de: <http://artelope.uv.es/basededatos/browserecord.php?-action=browse&-recid=142#observaciones>, se piensa que la segunda parte bien pudo llamarse según los últimos versos *La fuerza de la envidia* y se dice que «entre las comedias citadas en las listas de *El peregrino en su patria* (I y II) y hoy perdidas se encuentra una titulada *La envidia y la privanza*, que Restori piensa que podría ser la misma (CR, 463)».

### 1.2.3. Sonetos de pretendientes

«El soneto está bien en los que aguardan»<sup>273</sup>, es decir, en los que se detienen a cavilar sobre su situación anhelando que los acontecimientos que están por suceder se resuelvan a su favor, en los que esperan el codiciado momento de estar con su amada, en los que son atraídos a la casa de su amada en busca de curación de una herida que aún sangra y en los que albergan la ilusión de cautivar el corazón de la dama que tantos desean. En definitiva, el soneto está bien en los que pretenden conseguir a su amada.

En este sentido, he considerado llamar «sonetos de pretendientes» a aquellos grupos sonetiles en los que varios personajes se disputan el amor de una misma mujer que los desdeña, aparecen seguidos —la mayoría de las veces contiguos—, presentan semejanzas de carácter estructural y conceptual, tienen lugar en escenas de ronda o de encuentros nocturnos y constituyen acciones paralelas entre varios personajes. Los he distinguido de los sonetos de competidores por amor porque mientras el competidor actúa solo, como claro antagonista, los pretendientes forman un cortejo amoroso que concurre en la casa de su amada. La situación dramática también afecta al contenido de estos sonetos, que gira normalmente en torno a la crueldad de la dama. No obstante, también considero que son «sonetos de pretendientes» aquellos que recitan los galanes remedados por sus criados mientras se dirigen al encuentro nocturno con sus respectivas enamoradas ansiando que se cumplan sus expectativas, y que presentan el resto de las características mencionadas.

Las comedias en las que pienso que existen sonetos de pretendientes son: *Los tres diamantes*, *La viuda valenciana*, *La noche toledana* y *Los comendadores de Córdoba*.

#### 1.2.3.1. *Los tres diamantes: Enrique, Duarte y Oliveros*

*Los tres diamantes* es una de las comedias más tempranas, donde nos encontramos al Lope más primitivo, pero donde ya se perfilan los rasgos del estilo que asentarán su fórmula de éxito: acciones paralelas, disfraces, reconocimientos, un gracioso en ciernes,

---

<sup>273</sup> Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (p. 523, v. 308). Según *Autoridades*, «aguardar» significa: «Esperar por haber visto o considerado alguna cosa que le ha hecho reparar al que aguarda [...], mirar y considerar» y también «detenerse, no pasar adelante o no ir adelante».

polimetría, registros diversos, máscaras metateatrales... Entre todas estas características, me interesa llamar la atención sobre el hecho de que Lope sigue el precepto consignado en el *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo* sobre el soneto, ya que, los tres primeros sonetos de la comedia son recitados sucesivamente por los tres pretendientes que «aguardan» en el jardín de su amada.

Desde que se abre el telón, nuestro dramaturgo nos presenta a los personajes en liza por el amor de la infanta Lucinda. Don Duarte, don Oliveros y don Enrique arremeten contra Lisardo, un caballero de identidad desconocida, del que piensan que ha triunfado con traición en las justas celebradas para conseguir a la princesa. Tal es el valor que demuestra el extranjero, que don Enrique se pone de su lado. En plena lucha, irrumpe el rey para poner orden entre los caballeros exigiendo que se obedezca su decisión de dar a la infanta a don Enrique porque Lisardo, el Caballero de los Lirios de Oro, no quiso desvelar su identidad. Tras la marcha de todos, quedan don Enrique y Lisardo, entre los que se origina tal súbito amor que ambos se sienten determinados a protegerse hasta la muerte y a ceder a su amada Lucinda. De este modo, cuando don Enrique habla como marido con la princesa, se da cuenta de que ella también está ya enamorada del enigmático caballero, por lo que decide favorecer sus amores acompañando a Lisardo en su amorosa cita nocturna.

Sin embargo, los pretendientes que han sido rechazados, disconformes con la decisión real, se presentan también en el jardín de palacio para galantear a la princesa. Antes de que Lisardo entre a visitar a su amada, le pide a don Enrique que vigile el paso de sus enemigos. Así, en situación de espera, queda el leal amigo pronunciando el primer soneto<sup>274</sup> del trío sonetil que compone el grupo de pretendientes que no conseguirán a su dama.

En los testimonios conservados, este soneto era inidentificable, le faltaban versos y se añadieron otros, hasta el punto de que Menéndez Pelayo<sup>275</sup> lo recoge como una canción de diez versos. Tampoco Jörder, ni Delano<sup>276</sup> se dieron cuenta del hecho porque no aparece en sus listas de sonetos de las comedias de Lope de Vega. Tenemos que esperar

---

<sup>274</sup> *Los tres diamantes*, 1998, pp. 1436-1437, vv. 383-396.

<sup>275</sup> Menéndez Pelayo, *Obras*, XXIX, p. 534b.

<sup>276</sup> Me refiero a los dos estudios más importantes que contienen listas sobre las comedias de Lope de Vega: Jörder, 1936 y Delano, 1935.

a que Homero Arjona<sup>277</sup> se percate de que estos versos son restos de un soneto que nuestro dramaturgo incluyó también en sus *Rimas*<sup>278</sup>, destacando que la intención original de Lope fue «presenting three successive sonnets» recitados «by a lover who comes to his beloved's window and directly followed by two sonnets»<sup>279</sup> en boca de los otros dos pretendientes en las mismas circunstancias. Por otro lado, el reconocimiento de que estemos ante un soneto que posteriormente fue incluido en su conocido poemario, implica que, en contra de lo habitual<sup>280</sup>, un soneto nos permita fechar o al menos establecer el *terminus ad quem* de una comedia, situado en este caso en 1602.

ENRIQUE            Cuando Júpiter fiero, en el diluvio,  
                          tiempla de Etna y volcán la ardiente fragua,  
                          y el mar, pasando el límite, desagua,  
                          encarcelando al sol, dorado y rubio;  
                          cuando cuelgan del Cáucaso y Vesubio  
                          mil cuerpos entre verdes ovas y agua;  
                          cuando balas de nieve y rayos fragua,  
                          y el Gange se juntó con el Danubio;  
                          cuando el tiempo mudó su mismo estilo  
                          y el infierno pensó tener sosiego,  
                          y excedió sus pirámides el Nilo;  
                          cuando el mundo quedó turbado y ciego,  
                          ¿dónde estabas, Amor? ¿Cuál fue tu asilo,  
                          que en tantas aguas se escapó tu fuego?

En su soneto se describe cómo las aguas del diluvio universal sofocaron todo elemento ígneo, alteraron el curso de la naturaleza y provocaron una inmensa destrucción, para preguntarse en cambio cómo no pudieron extinguir la llama de su amor. Presenta una estructura manierista: los doce primeros versos contienen la anécdota, en los que se refuerza el carácter temporal de los elementos acumulados con el anafórico *cuando*, para aplicarla a su caso personal en los dos últimos versos, pero en sentido contrario, ya que

---

<sup>277</sup> Ver Arjona, 1952, pp. 313-315.

<sup>278</sup> Nos referimos al soneto CII de las *Rimas* de Lope de Vega. En la edición de Pedraza Jiménez (pp. 108-112), tampoco aparece el soneto de don Enrique como uno de los «textos procedentes de comedias».

<sup>279</sup> Arjona, 1952, p. 314.

<sup>280</sup> Morley y Bruerton (1968, p. 209) declaran que «La experiencia nos ha demostrado que los porcentajes de los sonetos, versos asonantes, canciones, etc., no dan ninguna prueba concluyente cronológica».

su amor por Lucinda ha sido capaz de sobrevivir a esta inmensa catástrofe. De este modo, en el primer cuarteto, vemos cómo se origina el cataclismo. *Júpiter* desata el gran *diluvio* para poner fin a la existencia humana<sup>281</sup>. Con sus aguas enfría el *Etna* y la *fragua* de Vulcano<sup>282</sup>, situada en la bóveda del volcán, donde se fabricaba su rayo según la mitología clásica, y el *mar*, como un ser colosal, embebe al *sol*, que queda cubierto por las nubes.

En el segundo cuarteto observamos las primeras consecuencias del desastre natural: en la cordillera del *Cáucaso* y del volcán *Vesubio*<sup>283</sup>, brotan *mil cuerpos* entre las hierbas que el agua arranca del mar y de los ríos; y cómo la tormenta se intensifica: son arrojados *rayos*, el viento feroz levanta trozos de *nieve* y las aguas del *Ganges* y del *Danubio*, ríos representativos por su longitud y su caudal, se juntan. Por tanto, en el primer terceto, las abundantes aguas terminan por extinguir hasta el fuego del *infierno*, el *Nilo*<sup>284</sup> sobrepasa la altura de las *pirámides*, y el *mundo*, al completo, queda profundamente afectado y anegado. Todo ha sido alterado o destruido, su oportunidad de convertir a la princesa en su esposa ha desaparecido, pero su amor, a quien pregunta dónde pudo refugiarse, sigue encendido.

A continuación, Duarte imagina que su amada escucha sus ruegos, a quien dirige su soneto<sup>285</sup>. Como el nombre de la princesa es Lucinda, es identificada tópicamente con el *sol*<sup>286</sup> que ilumina la *noche* del amante, metáfora del desamor que padece por la ausencia de la luz de su amada. Los *rayos* son los ojos, que con su solo mirar transmiten el fuego del amor<sup>287</sup>. Siguiendo en la línea retórica petrarquista, en el segundo cuarteto,

---

<sup>281</sup> Júpiter quiso destruir a todos los hombres por considerarlos una raza viciosa con un gran diluvio, excepto a Deucalión, hijo de Prometeo, y a su esposa Pirra. Tras el diluvio, les ordenó que tirasen «los huesos de sus madres», es decir, las rocas de la madre Tierra, por encima de sus hombros. De las que tiró Deucalión, nacieron hombres, y de las de Pirra, mujeres (Grimal, 1994, p. 135).

<sup>282</sup> En Conti (2006, p. 139), se indica que «creyeron los antiguos que las cavernas del monte Etna, en las que se agitaba la fuerza del fuego subterráneo, eran la fragua de Vulcano, donde se fabricaban los rayos para Júpiter». Más adelante, (p. 606) recoge que se pensaba que la fragua de Vulcano estaba en Lípari.

<sup>283</sup> El monte Vesubio es un volcán que entró en erupción el 24 de agosto del año 79 d. C. dejando sepultados varios núcleos urbanos, entre ellos las ciudades de Pompeya y Herculano.

<sup>284</sup> Indica Pedraza Jiménez en su edición de las *Rimas*, I (p. 408), que el río Ganges (o Gange) y el Danubio «no faltan en ninguna de las listas de ríos tópicos del petrarquismo». Si consultamos el soneto CXLVIII del *Canzoniere* de Petrarca, podremos ver mencionados el *Gange*, el *Histro* (o Istro, nombre que le dan las fuentes clásicas al Danubio) y el *Nilo* entre una larga lista de ríos.

<sup>285</sup> *Los tres diamantes*, 1998, p. 1437, vv. 397-410.

<sup>286</sup> Es imagen petrarquista la configuración de la amada como sol y de la luz de sus ojos con los rayos. Ver Manero Sorolla, 1990, pp. 527-528.

<sup>287</sup> Sobre la relación entre el amor y el fuego, ver notas 92 y 247.

DUARTE

A verte vengo, si por dicha puedo  
merecer en la noche de tu olvido  
el sol más riguroso y encendido,  
de cuyos rayos abrasado quedo.

Mas la tiniebla, donde el alma enredo,  
laberinto del amor y del sentido,  
así me tiene ciego y oprimido,  
que al fin se rinde la esperanza al miedo.

Sal, mi divino sol, y tu belleza  
abrasede este laurel; que otras crüeles  
entrañas ha cubierto su corteza.

Mas no salgas, señora, a estos laureles,  
que tomarás ejemplo en su dureza,  
y serás fugitiva, como sueles.

introduce la tónica imagen del *laberinto del amor*<sup>288</sup>. El *laberinto* es símbolo de la angustia del alma humana, de la circularidad de su sentimiento sin perspectiva de salida. Representa la obsesión del amante que persiste en el error, *ciego* a la evidencia de que la persona a quien ama no le corresponde. En los tercetos, realizando un juego paronomástico —*sal, sol*—, le pide a la dama que salga para que pueda contemplar su belleza. En realidad, recrea el mito de Apolo y Dafne, aunque con una interpretación libre y con los papeles invertidos, puesto que Dafne fue convertida en laurel para huir del acoso de Apolo, dios del sol<sup>289</sup>. En este caso, es Duarte quien, convertido en laurel<sup>290</sup>, símbolo del triunfo y la victoria, desea ser abrasado por el sol de Lucinda. Pero, de pronto, recuerda que las *entrañas* de la ninfa, *crueles* porque rechazó al dios, fueron cubiertas por la corteza de este árbol glorioso y se retracta: no quiere que siga el ejemplo de Dafne para no tener que sufrir la crueldad de su desdén.

---

<sup>288</sup> El laberinto es una de las imágenes tónicas del petrarquismo. Se trata siempre de un laberinto amoroso. Según Manero Sorolla (1990, p. 198), es una imagen entre el camino y el cautiverio, «vía circular sin posible salida y sin capacidad de retorno al punto inicial de partida» (1990, p. 197), representa «la obstrucción y el confusionismo en el camino del pensamiento».

<sup>289</sup> La huida, persecución y transformación de Dafne son relatadas por Ovidio en el Libro I de *Metamorfosis*, I, pp. 28-30, vv. 525-567.

<sup>290</sup> Covarrubias, en la entrada *laurel* del Tesoro, explica que «entre otros privilegios que dio la naturaleza al laurel, es uno (según la común opinión) que jamás ha sido tocado por el rayo». Si el laurel no puede ser abrasado por el rayo, el amor de Lucinda no puede llegar a Duarte.

En tercer lugar, y cerrando el grupo de los pretendientes, Oliveros dice su soneto<sup>291</sup>. En él, reitera los temas de la amarga desesperanza amorosa y la crueldad de la amada, pero con un tono mucho más lúgubre y sombrío, que nos evoca el de los malogrados amantes románticos que se liberan del sufrimiento amoroso con el suicidio. Se trata de una palinodia al modo petrarquista, en tanto en cuanto retoma el motivo de los *pasos temerosos*<sup>292</sup> que son guiados por un *amor sin esperanza*, por un pensamiento equivocado hacia un lugar sin salida y sin retorno. Cuanto *más seguros, más peligrosos*, pues en ese camino del error sin meta, el alma humana se pierde a sí misma en tanto sufrimiento, y la caída amorosa es extremada. De ahí que, al mirar hacia el *jardín* de su amada, espacio amoroso por excelencia, al contrario, contemple el lugar idóneo donde acabar su vida porque lo habita su *homicida*<sup>293</sup>, la que desde dentro de su alma lo mata con su desprecio, lo desalma. Así, emulando al joven Ifis<sup>294</sup>, el enamorado desearía

**OLIVEROS**

Parece que estos pasos temerosos  
me llevan siempre a ver mi incierta vida,  
porque en una esperanza tan perdida,  
los más seguros son más peligrosos.  
¡Ay! ¡Si dese jardín en los frondosos  
árboles, que hacen sombra a mi homicida,  
dejase yo, con la esperanza asida,  
la causa de mis males amorosos!,  
enmudecieran mis amargas quejas  
y saliera este amor de lo profundo  
de mis locas entrañas abrasadas.  
Y en estos troncos, en lugar de rejas,  
dos Anaxartes contemplara el mundo;  
y el infierno, dos piedras castigadas.

---

<sup>291</sup> *Los tres diamantes*, 1998, p. 1437, vv. 411-424.

<sup>292</sup> El motivo de los pasos vitales aparece en el soneto CLXI de Petrarca que comienza: «*O passi sparsi, o pensier' vaghi et pronti*», donde el poeta se lamenta del mal hacia el que sus pasos han precipitado su alma. El mismo motivo con la misma intención aparece en el primer soneto de Garcilaso de la Vega: «Cuando me paro a contemplar mi estado / y a ver los pasos por dó me ha traído». Es muy del gusto de Lope, por eso lo repite en varios sonetos: en el XL de las *Rimas*, en el cuarto soneto de *El anzueto de Fenisa*, en el tercero de *Los embustes de Celauro*, en el tercero de *La gran columna fogosa, San Basilio Magno*, en el segundo de *Obras son amores* y en el noveno de *El perro del hortelano*, entre otros.

<sup>293</sup> Es tónica la imagen de la dama desdeñosa como homicida del amante que mata con su rechazo. Según la nota 416 de la edición de Toro Pascua (*Los tres diamantes*, 1998, p. 1531), «no es extraña en la literatura amorosa medieval y del Siglo de Oro».

<sup>294</sup> Ifis se enamoró perdidamente de Anaxarte, pero ella no le correspondía. Desconsolado, se ahorcó en la puerta de la casa de la amada. Ella ni se inmutó y además se asomó a la ventana para ver el entierro, que llamó su atención por la gran afluencia de público que tuvo. Indignada por la indiferencia de la joven, Afrodita la convirtió en una piedra, en concreto, en una estatua que se llamó *Venus Prospiciens* y

colgarse de uno de esos *frondosos árboles* para expirar ese amor irracional y poner fin a sus penas amorosas. Por tanto, al igual que Anaxarte, Lucinda también sería convertida en piedra por los dioses a causa de la crueldad de su corazón.

Los tres sonetos nos muestran las penas amorosas de los tres pretendientes, pero los de Duarte y Oliveros son más parecidos entre sí. Ambos hacen referencia a la situación dramática en que se encuentran, acercándose al jardín de su amada; describen su estado amoroso como un laberinto o un camino incierto que los conduce al sufrimiento y contradicción amorosa; aluden a las vanas esperanzas de conseguir a su amada; recogen el tópico de la crueldad de la dama desdeñosa; sugieren o mencionan expresamente mitos de amores desafortunados, y hacen uso de elementos de la retórica petrarquista. En cambio, el de Enrique se centra en la paradoja de que el amor sobreviva aun cuando su fin es cierto. Estas diferencias vienen determinadas por la situación dramática en que se encuentran los personajes. Mientras Enrique está en la puerta del jardín para proteger a Lisardo de posibles altercados, no aguardando para ver a su amada, ya que se la ha cedido a su nuevo amigo, los otros dos pretendientes están acercándose al jardín ansiando que Lucinda les cure su herida amorosa.

Tras decir los sonetos, cada uno de los pretendientes advierte la presencia del otro. Duarte y Oliverio desafían a Enrique, que insiste en que es «dueño del puesto»<sup>295</sup>, y les pide que se marchen de allí. Sin embargo, echan mano a las armas. Tanto alboroto provoca la confusión en los amantes, que huyen al monte creyendo que el rey los ha descubierto. De hecho, el rey acude al rumor de las espadas. Entonces, Duarte y Oliverio se comprometen a volver pacíficamente a sus reinos si Lucinda elige libremente a quien desee que sea su esposo. Cuando acuden a buscarla, no la encuentran. El rey deduce que el enigmático caballero la ha raptado. Los tres pretendientes que, indirectamente han provocado la huida de la princesa y el inicio de sus desventuras hasta el feliz desenlace, se dispersan iniciando su búsqueda por tierra Duarte, por mar Oliverio, y por el monte Enrique.

---

se guardó en el templo de Salamina de Chipre. El mito aparece en Ovidio, en el Libro decimocuarto de sus *Metamorfosis*, III, pp. 156-159, vv. 699-764.

<sup>295</sup> *Los tres diamantes*, 1998, p. 1438, v. 432.



### 1.2.3.2. *La viuda valenciana*: Lisandro, Valerio y Otón

En *La viuda valenciana*, el ambiente lúdico y festivo de la comedia alcanza al trío de pretendientes de la protagonista, quienes están caracterizados como galanes risibles que insisten en rondar la casa de su esquivada dama guiados por su engreimiento y arrogancia a pesar de que la viuda los despache con cajas destempladas y en el intento se encuentren envueltos en situaciones grotescas y bochornosas. En realidad, Leonarda, aunque viuda, joven y bella, no quiere volver a casarse por temor a caer en las garras de «un mancebo / de estos de ahora»<sup>296</sup> que, atraído por sus tres mil ducados de renta, le dé mala vida. Y aunque su tío le advierte de las maledicciones de la gente, la viuda, que es mujer decidida y de carácter, le dice que hizo propósito de «ser varonil mujer»<sup>297</sup>.

Entre tanto, los tres pretendientes se encaminan hacia la casa de Leonarda al tiempo que se quejan de la crueldad de su amada en sendos sonetos. Este cortejo de galanes está destinado a actuar en grupo viéndose siempre involucrados en acciones paralelas. Como bien dice Ferrer Valls<sup>298</sup>, «su falta de individualidad subraya su carácter cómico de pequeña comparsa cómica que componen». El hecho de que cada soneto se caracterice por el uso de alguna extravagancia o peculiaridad retórica destaca la personalidad pretenciosa, afectada y pomposa de estos personajes que contribuyen de manera sustancial a la comicidad de la comedia.

El primero de los pretendientes en aparecer en escena es Lisandro. En su soneto<sup>299</sup>, acumula ejemplos característicos por su dureza, fiereza o monumentalidad que con el tiempo y la porfía se ablandan, se someten o se humillan, para concluir que, por el contrario, su dama no se rinde a su amor, puesto que los sobrepaja a todos en rigurosidad. El asunto es tópico, con una tradición que se remonta a la antigüedad clásica<sup>300</sup>. En concreto, en el *Ars Amandi* de Ovidio aparecen dos de los motivos: el toro que se somete

---

<sup>296</sup> *La viuda valenciana*, 2015, p. 875, vv. 253-254.

<sup>297</sup> *La viuda valenciana*, 2015, p. 878, v. 302.

<sup>298</sup> Ferrer Valls en su edición de *La viuda valenciana*, 2001, p. 51.

<sup>299</sup> *La viuda valenciana*, 2015, p. 879, vv. 325-338.

<sup>300</sup> En su edición de las *Rimas* (1993, p. 254), señala Pedraza Jiménez que podemos ver ejemplos en Ovidio, Propertio y Tibulo. Navarro Durán (1981, pp. 391-409), advierte que el soneto de Lisandro deriva del modelo del soneto de Sasso, como ya lo indicó Fucilla, pues presenta algunos de sus elementos y el tema de la dureza y crueldad de la dama. Además, rastrea este modelo hasta en seis sonetos (p. 407).

al yugo y las aguas que menguan la dura piedra<sup>301</sup>. Los modelos más cercanos a Lope los encontramos en Pamphilo Sasso<sup>302</sup>, que repite el ejemplo del toro, del agua que rompe la piedra y añade el del robusto árbol, y en Serafino Aquilano<sup>303</sup>, que, además, incluye el de la serpiente. Por otro lado, este tema también está presente en las *Rimas*: en el soneto XXXII, donde se reiteran los motivos del mar que gasta la roca y el áspid que apoca su fiereza.

**LISANDRO** Rompe una peña el agua cuando estriba  
 por largo curso en ella su corriente,  
 y a la segur del labrador valiente  
 se humilla el pino y la arrugada oliva.  
 De su fruto oriental la palma altiva  
 rinde, aunque tarde, a la africana gente;  
 viene el novillo al yugo, y la serpiente  
 a la voz del encanto se derriba.  
 Fabrica un escultor una figura  
 de un mármol duro, de una piedra helada,  
 y viene a tener ser lo que no era.  
 Y por más que mi amor vencer procura  
 una mujer hermosa y delicada,  
 con ser mujer, está rebelde y fiera.

El comienzo del soneto es prácticamente una traducción del verso octavo del de Sasso: «rompe il dur sasso». Según Pedraza Jiménez<sup>304</sup>, a propósito del soneto XCIII de las *Rimas*, este «arranque enfático» es una «fórmula repetitiva en los sonetos de Lope»<sup>305</sup>. Las imágenes que acumula son: la *peña* (variante de la piedra) abatida por el *agua*, como ejemplo de dureza; el *pino* y la *oliva* doblegados por el *labrador*, así como la *palma*

---

<sup>301</sup>«Con el tiempo los novillos acaban por soportar el arado, por más que sean bravos; [...] ¿Qué hay más duro que una roca, qué más blando que el agua? y sin embargo a las duras rocas las agujerea el blando agua» (*Arte de amar*, p. 373, vv. 470-480).

<sup>302</sup> Nos referimos al famoso soneto «*Col tempo el villanel al giogo mena / el tor sì fiero e sì crudo animale*». Reproduzco sus versos 7-9: «*col tempo l'acqua, che è sì mole e frale, / rompe el dur sasso, come el fosse arena; col tempo ogni robusto arbor cade*».

<sup>303</sup> Tomamos nota de los versos de sus *Strambotti III*, 1516, p. 124b: «*Soglion li canti umiliar serpenti, / [...] ed io con gli aspri e gravi miei lamenti / a far umil costei non ho vigore; Suole una goccia d'acqua a colpi lenti / cavare il marmo in lungo tempo ed ore, [...]*; p. 125a: «*Ogni fiero animal posa il furore*»; p. 128a: «*Fra ripe, sassi, tronchi, arbori e sterpi, / orsi, lupi, leoni, aquile e serpi*».

<sup>304</sup> Ver la ed. de las *Rimas*, I, p. 388.

<sup>305</sup> Cita otros ejemplos con el mismo comienzo del soneto de Lisandro, el soneto *A Leandro*: «Rompe las olas con el tierno pecho...», y el soneto de *El saber puede dañar*: «Rompe el tridente azul rota barquilla...».

rendida al *africano*, como ejemplos de plantas monumentales; y el *novillo* y la *serpiente* domesticados, como ejemplos de animales fieros.

En el primer terceto, sorprende la referencia al mito de Pígalión, por ser una historia excepcional y extraordinaria que no parece encajar bien dentro de esa enumeración de «fenómenos cotidianos y sujetos al paso del tiempo»<sup>306</sup>. No obstante, a través de esa fábula, Lope quiere demostrarnos que su *belle dame sans merci* sobrepasa la frialdad e insensibilidad del mármol helado, capaz de ser convertido por los dioses en una cálida y amorosa mujer. Así, en el último terceto concentra el asunto del soneto: su dama aventaja en resistencia, en arrogancia, en hostilidad y en indolencia a todos los sujetos porque, aunque tiene una apariencia agradable, con solo ser mujer es ingrata e indomable.

**VALERIO**      Baja del monte el agua despeñándose  
y va de piedra en piedra entremetiéndose  
y con venir como el cristal, riéndose,  
va por la tierra con el tiempo entrándose.  
Mi mal, con beneficios aumentándose,  
hace que vaya el alma consumiéndose,  
y luego la esperanza, entreteniéndose,  
sin verle florecer está alegrándose.  
Amor me ve morir y satisfácese  
donde con tiempo y obras desmerécese,  
que es ola que en la mar se rompe y hácese.  
El bien y el mal para mi mal ofrécese,  
pero en un punto el bien muérese y nácese,  
y luego la esperanza desparécese.

El tema de la paradoja del amor que crece sin esperanza del soneto de Valerio<sup>307</sup> recuerda el discurso de los sonetos de los competidores por amor. Con el mismo arranque enfático que el de su predecesor, nos refiere cómo el *agua* se precipita, se introduce entre las *piedras* y, con el tiempo, distraídamente se infiltra en la *tierra*. En realidad, esa corriente apresurada es metáfora de la pasión amorosa, que, de manera accidental traspasa los pechos más duros, hasta que con el paso del tiempo divertidamente se enclava en las almas de los sujetos. De este modo, en el siguiente cuarteto, el personaje aplica la

---

<sup>306</sup> Tal y como se expresa Alatorre (2011, p. 37), quien entiende que «no es cosa de todos los días que los dioses conviertan una estatua en mujer de carne y hueso».

<sup>307</sup> *La viuda valenciana*, 2015, pp. 879-880, vv. 339-352.

anécdota a su situación personal. Se considera un enfermo de amor<sup>308</sup>, porque, aunque su amor aumenta guiado por la *esperanza*, *consumiendo* su *alma* con su fuego, nunca existe correspondencia, en la medida en que esa corriente no es capaz de rendir a una mujer esquiva. Así, en los tercetos nos refleja los efectos contradictorios que padece. Su amor se complace de verlo *morir*, quizás porque sea la única forma de liberarse de esa enfermedad que, como no es curada, conduce a la muerte<sup>309</sup>. El tiempo y las obras con las que pretende conquistar el amor de su dama, paradójicamente lo están menguando, puesto que es tan frágil y efímero que se *rompe* y vuelve a renacer como la *ola de mar*. Y, en definitiva, todos sus intentos de vencer su pertinaz desdén son inútiles. Únicamente, someten a su alma a un constante vaivén de sentimientos encontrados.

En cuanto a la forma del soneto, consideramos que el uso repetitivo de los gerundios pronominales como palabra en rima de cada verso dota al soneto de un movimiento oscilante que es reflejo de la divergencia de sentimientos que experimenta su alma enamorada al estar sometida al zarandeo de la atracción de los polos opuestos de la esperanza y el desengaño. Asimismo, esos artificiosos esdrújulos crean un efecto ampuloso y recargado, que junto a los juegos complicados y sin mucha sustancia sobre el bien y el mal, vendrían subrayar la personalidad ridícula y rimbombante de este pretendiente.

En el soneto que cierra la comitiva de pretendientes<sup>310</sup>, Otón sobrepuja la indolencia de su amada a la de *bárbaros*, caníbales y otros seres humanos violentos, y su rigor a la de los terribles sufrimientos que se padecen en los lugares más inhóspitos y agrestes. El amante se retrata como un *peregrino* de amor<sup>311</sup>, predestinado a sufrir todo

---

<sup>308</sup> La concepción del amor como enfermedad forma parte de todo un acervo literario formado por influencias neoplatónicas, de los místicos medievales, de la lírica provenzal, de la poesía cancioneril, etc. En última instancia, siguiendo la teoría hipocrática de los humores, el *mal de amor* se produce cuando se origina un desequilibrio entre los humores, sobre todo, por el aumento de la bilis negra, que genera alteraciones en el organismo del individuo que pueden devenir en locura.

<sup>309</sup> Recrea la convención literaria *morir de amor* que se consolidó en la lírica provenzal. Podemos ver este tópico presente ya en Ovidio, en la fábula de Píramo y Tisbe. Poco a poco fue adquiriendo forma para convertirse en una de las características propias del amor cortés. En la poesía cancioneril es omnipresente la relación entre el amor y la muerte. Pongamos como ejemplo la canción de Nicolás Núñez (*Poesía cancioneril castellana*, p. 255): «Oh, qué dicha si viniese / para matar el morir / pues que no quedar vivir / que con la muerte muriese!»; o la de Pedro de Cartagena (*Poesía de Cancionero*, p. 365): «Todo el tiempo que viviere / tendré muy justa querella / de la muerte, pues no quiere / a mí, queriendo yo a ella».

<sup>310</sup> *La viuda valenciana*, 2015, pp. 880-881, vv. 353-366.

<sup>311</sup> Entronca con el tópico del *homo viator*, en que el camino simboliza la vida del hombre en la tierra. La imagen del peregrino suele aparecer en referencia al amor, donde el paisaje refleja el estado del alma enamorada conforme a la tradición trovadoresca y petrarquista. Como dice Manero Sorolla (1990, p.

## OTÓN

Halla, con lengua, lágrimas y ruego,  
entre bárbaros paso el peregrino,  
guía por las montañas de Apenino,  
agua en la Libia y en la Citia fuego.

El abarimo, en sus crueldades ciego,  
por sus tierras le da franco camino,  
halla en Arabia pan, en Persia vino  
y en los alarbes de África sosiego.

Corren el llanto y la alegría parejas,  
y el cautivo en el moro de Marruecos  
halla piedad entre cadena y rejas.

¡Y un áspid, hecho de peñascos secos,  
de mis cansadas lágrimas y quejas  
aun no se precia de escuchar los ecos!

tipo de calamidades y desdichas que no son sino reflejo de las tribulaciones de su alma. Al modo de la enumeración de *adynata*, gracias a la compasión que despiertan sus *palabras, lágrimas* y súplicas, encuentra: *paso* entre *bárbaros*; *guía* en los escarpados *Apeninos*: *agua* en la seca *Libia*; *fuego* en la helada *Scitia*<sup>312</sup>; el cruel *abarimo*<sup>313</sup> le deja pasar; halla *pan* en la calurosa y desértica *Arabia*; *vino* en *Persia*<sup>314</sup>; *sosiego* en los árabes de *África*, y *piedad* en el *moro de Marruecos* que lo tiene *cautivo*. Por el contrario, su amada, configurada por su ingratitud y crueldad como un *áspid*<sup>315</sup> hecho de piedras secas, no es capaz de sucumbir a sus lamentos, quejas y ruegos. Esta misma queja aparece en

---

183), el amante que no es correspondido inicia un viaje por «parajes varios, tristes, desolados-*qual peregrino*», símbolos de su estado de búsqueda, huida o desolación, «privado de la presencia de su amada».

<sup>312</sup> Libia es por antonomasia tierra árida y seca. Ferrer Valls, (2001, p. 127) recoge que Cicerón «dice de ella que lleva el viento áfrico las culebras a Egipto». En el mundo clásico, la Scitia es muy fría. Para más información, ver nota 117.

<sup>313</sup> «Sin embargo, más allá de los demás escitas antropófagos, en un gran valle del monte Ímavo, hay una región que se llama Abarimo, en la que viven unos hombres salvajes con las plantas de los pies vueltas detrás de las piernas, de extraordinaria velocidad, que vagan de un lado para otro en compañía de las fieras [...] no pueden respirar bajo otro cielo, y por eso ni son arrastrados ante los reyes vecinos ni lo fueron ante Alejandro Magno» (Plinio el Viejo, *Historia naturalis*, p. 12).

<sup>314</sup> Los persas son musulmanes desde el siglo VIII, cuya ley les impide beber alcohol, por lo que es bastante improbable encontrar vino. Sin embargo, existe una leyenda persa sobre el origen del vino. En el 4000 a. C. el rey y semidiós Djemchid sembró unas semillas que cayeron un día a sus pies y después recogió y guardó su fruto (las uvas) en unas tinajas. Una noche, en un ataque de celos, su esposa se bebió el contenido para suicidarse pensando que se trataría de un veneno. Sin embargo, una felicidad inusual invadió todo su ser. Entonces, el rey llamó a esta bebida «Darou é Shah», que significa «el remedio del rey», palabra que derivó en Syrah, cepaje que consideramos procedente de la antigua Persia.

<sup>315</sup> La amada cruel e ingrata a las quejas del amante es habitualmente caracterizada como un áspid o serpiente (ver Manero Sorolla, 1990, pp. 279-290).

Aquilano<sup>316</sup> cuando dice: «ed io con gli aspri e gravi miei lamenti / a far unmil costei non ho vigore / [...] e quel suo freddo cor turbato e oscuro / al mio gran lacrimar sempre è più duro». En estos casos, las recomendaciones de Ovidio<sup>317</sup> sobre que «son útiles las lágrimas: con lágrimas conmooverás el diamante» no sirven cuando se trata de una *donna spietata*.

En conclusión, los tres «sonetos de pretendientes» presentan similitudes conceptuales y estructurales que nos permiten hablar de un tipo. Comienzan todos con un arranque enfático: *Rompe, Baja, Halla*. Tratan el tema de la falta de humanidad de la bella inflexible que no se conmueve por nada: ni palabras, ni obras, ni lágrimas, ni ruegos de amor. Los dos primeros sonetos siguen la tradición literaria de que con la insistencia se puede vencer al corazón más inclemente y comparten los motivos del *agua* y la *peña-piedra*; y en el segundo, observamos que se traduce literalmente el inicio de su fuente — el soneto de Sasso — con la expresión «con el tiempo». Además, compartimos la idea de Ferrer<sup>318</sup> de que cada soneto presenta una característica excéntrica: el último verso del soneto de Lisandro es «chocante por su expresión vulgar frente a las pretensiones elevadas de todos los anteriores»; los esdrújulos del soneto de Valerio dan un «tono ripioso a la composición»; y el de Otón «está preñado de rebuscadas alusiones geográficas». En realidad, estos rasgos tienen una intención cómica, pues contribuyen a reforzar la caracterización de los pretendientes como personajes ridículos, encargados de buena parte de las acciones jocosas de la comedia. Por tanto, la aparición de los tres pretendientes supone una parodia de las tópicas escenas de ronda nocturna de las comedias urbanas.

Por otro lado, estos tres personajes, cuyas acciones serán conjuntas, provocan el devenir dramático. Representan a esa parte de la sociedad que tanto teme Leoncio: una nobleza ociosa y arrogante que entretiene su vida con los caprichos amorosos, pues cuando se sienten aborrecidos, comienzan la murmuración contra Leonarda. Por ellos, la viuda, que de repente se ha enamorado de un joven a la salida de la iglesia, trama un engaño que le permita gozar de su amado conservando su fama, e incluso llega a poner en peligro la vida de su criado, mediador entre la pareja, porque los pretendientes lo intentan acuchillar pensando que es amante de la viuda. Finalmente, como siempre están

---

<sup>316</sup> Aquilano, *Strambotti III*, 1516, p. 124b.

<sup>317</sup> Ovidio, *Arte de amar*, p. 389, vv. 659-665.

<sup>318</sup> Ferrer Valls, 2001, p. 126.

merodeando la casa de su amada, cuando Lucencio descubre a Leonarda con un hombre, serán testigos de la unión de los dos amantes.

### 1.2.3.3. *La noche toledana: Fineo, Carrillo, Acevedo, Lucindo y Riselo*

En *La noche toledana*, un grupo de personajes coincide en un mismo mesón de Toledo para dejarse enredar por la pasión amorosa, amparados por las tinieblas de la noche. La acción es dominada por la ingeniosa protagonista Lisena, una dama granadina que, siguiendo a su amado Florencio, en traje de labradora y bajo el nombre de Inés, ha conseguido trabajo en la posada a la que acuden todos los personajes. Allí, están hospedados su amante huido y su criado Beltrán que ya han conocido a dos bellas mujeres madrileñas Gerarda y Lucrecia, y las han convencido de que se alojen en la misma posada para conquistarlas. El capitán Acevedo y el alférez Carrillo también toman aposentos, y ambos se enamoran repentinamente de Inés. Dos caballeros que han seguido hasta la posada a Gerarda y Lucrecia, saludan a su amigo Acevedo y se acomodan en el mesón para cenar todos juntos. En último lugar, llega Fineo tras el rastro de Gerarda, aunque en cuanto ve a Inés, ya no tiene ojos para otra mujer.

Todos los personajes ansían tener una noche de amor y se ponen en manos de la habilidosa tracista, cuyo único objetivo es evitar que su amado y Gerarda tengan un encuentro amoroso. A sus pretendientes, Fineo, Carrillo y Acevedo les asegura falsamente que al abrigo de la noche podrán verse; a Lucindo y a Riselo, les confirma fingidamente que las damas madrileñas los esperarán en su estancia. Inés se siente desesperada: «Mil cosas he prometido, / y para esta noche todas»<sup>319</sup> por lo que se encomienda a la noche para que la ayude: «Noche, remedialdo vos, / tended, noche, el negro velo»<sup>320</sup>.

Con todos los personajes desorientados, el enredo está servido. Los pretendientes de Inés están esperando a que llegue el momento en que el silencio y la oscuridad les permita rondar el aposento de su amada. Mientras tanto, como el devoto que se encomienda a Dios con sus rezos para que lo ilumine en su camino, cada uno de los

---

<sup>319</sup> *La noche toledana*, p. 157, vv. 2124-2125.

<sup>320</sup> *La noche toledana*, p. 157, vv. 2134-2135.

pretendientes conjura a la noche con el fin de que se haga cómplice de sus amores, cubriéndolos con su velo negro para que puedan satisfacer clandestinamente sus deseos.

En su soneto<sup>321</sup>, Fineo apostrofa a la noche, a quien, convertida metafóricamente en una *oscura y negra máscara* que oculta el *día*, le pide que lo envuelva hasta que descubra la luz del sol. Dice que *los poetas* utilizaron esa metáfora. En particular, nuestro dramaturgo la utilizó en dos sonetos más apelativos a la noche<sup>322</sup>. Como la noche es comparada con un velo negro que cubre el cielo, le ofrecerá *bayetas*, telas negras que traerá de Flandes por ser de la mejor calidad, en el caso de que le conceda gozar de la *bella Inés*. Los ojos de la amada son la luz<sup>323</sup> de la simbólica noche en que vive el amado en su ausencia, y también *tu luz*, es decir, las estrellas y la luna que neutralizan su negrura. En la medida en que compara el mesón toledano con el lujoso palacio del titán, lleno de atractivos que lo han seducido y a los que desea sucumbir, ruega de nuevo a la noche que convierta sus negros *mantos* en las *sábanas* y mantas que encubrirán el erótico encuentro,

#### FINEO

Noche, pues te llamaron los poetas  
oscura y negra máscara del día,  
cúbreme a mí con la tiniebla fría  
hasta el planeta de oro que respetas.

A tus aras ofrezco las bayetas  
más negras que el flamenco suelo envía,  
si de la bella Inés, tu luz y mía,  
dejas que goce en horas tan secretas.

El mesón de Atalante y sus encantos  
están en este, donde me han traído  
para que en él sucedan otros tantos.

Haz, noche, como a Psiques y Cupido,  
sábanas y frazadas de tus mantos,  
y dormirán mis celos en tu olvido.

#### CARRILLO

Noche que das descanso a cuanto vive  
y al son de arroyos y de fuentes duermes,  
tú que madres solícitas aduermes  
cuando sus ojos Argos apercibe,  
tú cuyo manto azul el cielo escribe  
de figuras y imágenes inermes,  
así jamás de tu humedad enfermes,  
ni el tiempo de tus céfiros te prive.

Porque goce, primero que te huyas,  
de Inés, corona de tus luces bellas,  
haz que me miren con piedad las tuyas,  
que en ti las tuyas gozaré por ellas,  
si no es que por envidia de las tuyas  
contrarias se me vuelvan tus estrellas.

---

<sup>321</sup> *La noche toledana*, pp. 173-174, vv. 2546-2559.

<sup>322</sup> En el tercer soneto de *La gran columna fogosa, San Basilio Magno* (p. 269b), Patricio invoca a la noche para que se convierta en aliada de su pecado: pactar con el diablo para lograr el amor de Antonia, a la que caracteriza, entre otros epítetos, como: «Oscura noche, capa de traidores / máscara de la luz del claro día». En el segundo soneto de *Los peligros de la ausencia*, reproducción digital a partir de *Ventiquatro parte perfeta de las Comedias del fenix de España frey Lope Felix de Vega Carpio* en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-peligros-de-la-ausencia--0/>, pp. 206-207, don Félix le pide a la noche que esconda sus estrellas para que pueda ver las de su amada, porque «hoy, con tu negra máscara pretende / la hermosura encubrir».

<sup>323</sup> Dice Lefebvre (1963, p. 258), que la comparación de los ojos de la amada con la luz de las estrellas es antigua. Las luces de la amada son lo que le falta al ámbito nocturno para que sea pleno.



como hizo con Cupido y Psique<sup>324</sup>. En ese lecho amoroso, se aplacarán los *celos* que tenía de Gerarda.

Contiguo al de Fineo, aparece el soneto del alférez Carrillo<sup>325</sup>. Apostrofa a la noche, cuya función es dar descanso y adormecer a todos los seres vivos, incluidas las madres, que, como el gigante Argos<sup>326</sup>, vigilan a las muchachas para que no huyan por la noche a arrojararse en los brazos de su amado. Estos versos evocan los motivos tradicionales de los centinelas que se le ponían a las doncellas para vigilarlas y que astutamente burlaban, así como la necesidad del encuentro secreto de los amantes a refugio de las murmuraciones de los demás. Cuando todos duermen, el alférez quisiera contemplar la luz de los ojos de su amada. Por eso, si le permite gozar de Inés hasta que retire su *manto azul*, le desea que jamás se *enferme* a causa de su *humedad* y sus fríos vientos, cualidades propias de la noche. De acuerdo con la iconología de la luminosidad tan del gusto petrarquista<sup>327</sup>, se establece un juego de pronombres en torno a las estrellas —las luces de la noche— y los ojos de Inés —la lumbre de su mirada—. Aunque hiperbólicamente considere que las luces de su amada sobrepujen en intensidad a las estrellas, les pide que lo favorezcan permitiéndole *gozar* a su labradora, a no ser que se vuelvan contra él por *envidia* de su amada.

Estos dos primeros sonetos tienen muchos puntos en común, están unidos tanto por forma como por contenido. Ambos comienzan haciendo un apóstrofe a la noche, personificada en un ser femenino que porta un manto con el que cubre el cielo. Desde la intimidad, se dirigen a ella empleando el tú, a quien pretenden complacer para pedirle explícitamente que sea cómplice de su encuentro amoroso, merced que agradecerán con ofrendas en sus altares y buenos deseos. En ambos sonetos, aparece la isotopía de la luz, donde los ojos de la amada se identifican y compiten con las estrellas de la noche, existen referencias a personajes mitológicos y el tono general es de ruego, de solicitud, dentro de un estilo culto y galante. Este estilo es acorde a la personalidad del alférez, que se describe

---

<sup>324</sup> Psique y Cupido se amaban cada noche amparados por la más profunda oscuridad, ya que, su esposo le advirtió de que lo perdería para siempre si intentaba verlo (Grimal, 1994, p. 458).

<sup>325</sup> *La noche toledana*, pp. 174-175, vv. 2560-2573.

<sup>326</sup> Según la mitología clásica, Argos era un gigante que tenía cien ojos, cuando dormía, únicamente cerraba cincuenta para poder seguir vigilante con el resto. Hera le encargó que guardara a la vaca Ío para evitar que Zeus se uniera amorosamente con ella (Grimal, 1994, p. 46).

<sup>327</sup> Es imagen petrarquista la configuración de la amada como luz y, por ende, la identificación de sus ojos con las estrellas. Está al servicio de la habitual descripción suntuaria de la mujer de descendencia petrarquista (ver Manero Sorolla, 1990, pp. 202 y 547-549).

a sí mismo como: «un hombre muy tierno, / gran regalador, llorón / tan fácil de condición / que sin freno me gobierno»<sup>328</sup>.

Después de decir su soneto, los dos pretendientes salen de ronda embozados. Se ven, pero Fineo se retira. Es el turno del capitán Acevedo, personaje heredero del *miles gloriosus* de la comedia grecolatina y predecesor del figurón. Es fanfarrón: «el mayor fanfarrón / que hay desde Flandes aquí»<sup>329</sup>, pues gusta de exhibir un ridículo orgullo; mujeriego, se enamora caprichosamente de Inés y cuando le pregunta Carrillo por su Marcela, responde: «¡No hay Marcela!»<sup>330</sup>; superficial y cómico, porque cuando descubre que está en un aposento con su alférez en vez de con su labradora, dice: «De risa me caigo en veros.»<sup>331</sup>; y galán suelto, que como se queda sin formar pareja al final de la comedia, jura entre bromas amar a Carrillo.

**ACEVEDO**      Negra, desaseada, descompuesta,  
desafeitada noche, deslucida  
de manto y de cabellos esparcida,  
envidiosa del sol, con sombra opuesta,  
    remisa en bienes y en traiciones presta,  
adúltera, ladrona y homicida,  
disfrazada, cobarde y atrevida,  
del ganado terror, del lobo fiesta,  
    por tus mismas traiciones te conjuro  
—miedos, engaños, laberintos, celos—  
que me dejes gozar lo que procuro.  
    Así te canten búhos y mochuelos,  
y igualen con el sol hermoso y puro  
tu negro curso los piadosos cielos.

El tono de su soneto<sup>332</sup> se acomoda a su personalidad y contrasta con el de los anteriores pretendientes al modo en que algunos sonetos de criados remedan paródicamente los sonetos de sus amos. Acevedo apostrofa a la noche para exigirle que le deje gozar de su amada, ya que bajo su *manto* y su negrura quedan encubiertos todos los delitos. En los cuartetos, hace una descripción de la noche a través de una enumeración

---

<sup>328</sup> *La noche toledana*, p. 110, vv. 848-851.

<sup>329</sup> *La noche toledana*, p. 110, vv. 840-841.

<sup>330</sup> *La noche toledana*, p. 109, v. 807.

<sup>331</sup> *La noche toledana*, p. 192, v. 2977.

<sup>332</sup> *La noche toledana*, pp. 175-176, vv. 2586-2599.

en gradación ascendente de atributos negativos. La noche no disimula sus defectos con afeites u otros aderezos —*desaseada, descompuesta, desafeitada*—; su manto es negro, carece de luz —*deslucida*— y por eso, envidia al *sol*, al que oculta con su *sombra*, como en los otros dos sonetos lo encubría con su máscara. Encarna a un ser corrompido por los crímenes y traiciones al que invoca para que satisfaga sus deseos, favor que recompensará paródicamente con los cantos de animales nocturnos —*búhos y mochuelos*— de la misma manera que los pájaros diurnos reciben el amanecer, para que la noche pueda igualarse con el día. En realidad, parece que Acevedo, convertido en hechicero, estuviera formulando un encantamiento amoroso para el que necesita conjurar a un ser que habita en las profundidades más oscuras y tenebrosas —la noche—, a quien obliga a satisfacer sus peticiones bajo la amenaza de castigarla con esos cánticos que perturbarán el silencio nocturno<sup>333</sup>.

A pesar de que el tono es muy diferente al de los otros dos pretendientes, por ser «cómicamente hiperbólico y chulesco», en palabras de Sánchez Jiménez<sup>334</sup>, reitera rasgos como el apóstrofe a la noche, la enumeración de epítetos para halagarla —incluso en este, ya que para un ser perverso son halagadores todos esos apelativos despectivos—, el motivo del «manto» con que la noche cubre el cielo, la petición en aquellos y la exigencia en este de que la noche le deje gozar de su amada y la ofrenda con que la recompensará, que también puede aparecer en forma de buenos deseos o de maldición.

Después de recitar su soneto, Acevedo y Carrillo se reconocen, que, a su vez, son vistos por Fineo. Es una escena paralela a la anterior con los dos pretendientes. El capitán parece darse cuenta de lo que está sucediendo: «Muchas piezas de ajedrez / comienza Inés a entablar»<sup>335</sup>, «que, si no es mi fantasía, / a toda la compañía / Inés ha desafiado»<sup>336</sup>. Advierte que salen otros dos, Lucindo y Riselo, los últimos pretendientes, en este caso, de Gerarda y Lucrecia respectivamente. Este último soneto<sup>337</sup> aparece recitado

---

<sup>333</sup> Comparamos el contenido de este soneto con la realización de un conjuro por las similitudes que presenta, por ejemplo, con el de Celestina: invoca a Plutón, ser maligno, para que obedezca su voluntad: que Melibea compre el hilado impregnado de filtro amoroso y se enamore perdidamente de Calisto; si no lo hace, lo maldice con una serie de torturas.

<sup>334</sup> Sánchez Jiménez, 2012, p. 365.

<sup>335</sup> *La noche toledana*, p. 176, vv. 2618-2619.

<sup>336</sup> *La noche toledana*, pp. 176-177, vv. 2625-2627.

<sup>337</sup> *La noche toledana*, p. 177, vv. 2632-2645.

## LUCINDO Y RISELO

LUCINDO        Noche serena, dulce, hermosa y clara...  
RISELO        Noche oscura, crüel, fiera, enojosa...  
LUCINDO        Encúbreme en tus alas amorosa.  
RISELO        Cúbreme, noche, a sombra de tu cara.  
LUCINDO        Mi pensamiento con tu mano ampara.  
RISELO        Hazme Tarquino de Lucrecia hermosa.  
LUCINDO        Dame a Gerarda, noche venturosa.  
RISELO        Tu curso, noche, en mis venturas para.  
LUCINDO        Noche, tú sola amores satisfacés.  
RISELO        Noche, tú eres de amor cifra sucinta.  
LUCINDO        Tú la vergüenza y el desdén deshaces.  
RISELO        Danos el bien que tu silencio pinta...  
LUCINDO        Y en tus aras pondremos, si lo haces...  
RISELO        Carbón.  
LUCINDO                Ébano.  
RISELO                    Mirra.  
LUCINDO                            Lápiz.  
RISELO                                    Tinta.

alternativamente por los dos pretendientes, repitiendo el mismo asunto prácticamente cada dos versos, en que contrastan dos estilos y concepciones diferentes que son reflejo de sus personalidades. Para Lucindo, es una noche amable, apacible y paradójicamente *clara*, suponemos que, porque es una noche estrellada tan del gusto de la lírica renacentista. En contraposición, Riselo retoma los epítetos despectivos del capitán Acevedo que pintan una noche temible de corte romántico. La mayoría de los adjetivos establecen parejas de contrarios: *serena-enojosa*, *dulce-fiera*, *clara-negra* y quedaría *hermosa-cruel*. Con suave delicadeza, subrayada por la aliteración de la *s*, el exquisito caballero le pide a la noche que lo envuelva en sus alas —como si la identificara con el mismo Amor<sup>338</sup>— y ampare su pensamiento dándole a Gerarda. En cambio, Riselo es más desabrido y, en un ademán bronco, como encubridora de vilezas, le pide que lo convierta en Tarquino, esto es, en violador de su Lucrecia<sup>339</sup>. De nuevo, interpelan a la noche, a

---

<sup>338</sup> En *Las aves* de Aristófanes (p. 393, vv. 690-700), la Noche está representada con unas negras alas, poniendo un huevo de donde nacerá el Amor: «La Noche de negras alas engendró antes que nada en los infinitos recovecos del Érebo un huevo huero del que nació con el curso de las estaciones Eros, el deseado, cuya espalda refulgía con dos alas de oro, semejante a los rápidos remolinos del viento»,

<sup>339</sup> El nombre de Lucrecia era utilizado irónicamente para designar a las mujeres que no guardaban su castidad. Recordemos que Tarquino el Soberbio, aprovechando la oscuridad de la noche, entró en el aposento de Lucrecia y la violó. Esto es justamente lo que Riselo desea que le permita la noche. A la mañana siguiente, al descubrir Lucrecia que el hombre con quien había yacido no era su marido se hundió un puñal en el pecho, quedando entre las mujeres como ejemplo de castidad. Ver *La noche toledana*, nota al v. 2637, p. 236, que remite a la nota de los vv. 605-606 de la p. 212).

quien tutean, caracterizada por ambos como el momento idóneo para amar, entregarse a las pasiones y liberarse de inhibiciones, para prometerle que, si les permite gozar de sus amadas, le ofrecerán todo tipo de sustancias negras. Con las palabras *lápiz* y *tinta* podría entenderse que se identifica la noche con la creación poética<sup>340</sup>, sin embargo, según las notas de la edición<sup>341</sup>, «*lápiz* era una palabra poco conocida a principio del siglo XVII, solo usada por los pintores y dibujantes».

En este soneto se mantiene la misma estructura que en los anteriores —apóstrofe a la noche, epítetos, petición y ofrenda— y se repite la ofrenda en los altares de la noche de elementos negros del soneto de Fineo: en aquel eran telas, en este son sustancias diversas. Los versos de Lucindo están en consonancia con el estilo galante propio de los dos primeros caballeros, mientras que los de Riselo emulan el lenguaje irónico, crudo y casi desagradable de Acevedo. En síntesis, este soneto es la culminación de la serie de sonetos, una buena demostración de virtuosismo, habilidad y destreza, ya por su recitado al modo del canto amebio y el contraste de concepciones, ya porque prácticamente ha conseguido que se produzca el fenómeno métrico de la esticomitia.

La noche ha sido viejo motivo de inspiración de los poetas, seducidos por su belleza cautivadora, su silencio inquietante y el embrujo de su misterio. Para la poesía tradicional, es cómplice de los amantes, que con su oscuridad ampara el encuentro nocturno hasta las luces del alba para que nadie se percate de su relación secreta. Mismos motivos serán retomados por los místicos. El alma huirá de su casa en una noche oscura, símbolo del pecado, para unirse con su Amado en una noche dichosa, «amable más que la alborada»<sup>342</sup>. Nuestro poeta se aparta de la tradición de la alborada para cantar a la noche como encubridora de los amantes y espacio para el amor. No en vano, en una genealogía, Eros es hijo de la Noche<sup>343</sup>. La mayoría de los galanes de su teatro y alguna dama le piden que propicie el encuentro amoroso, pero desde dos concepciones distintas, con connotaciones positivas o negativas.

Aduladoras son las descripciones de la noche del último soneto en boca de Lisardo de *El mayor imposible*, el de Fineo, Carrillo y los versos de Lucindo en *La noche*

---

<sup>340</sup> Ver Sánchez Jiménez, 2012, p. 367.

<sup>341</sup> *La noche toledana*, p. 236.

<sup>342</sup> Verso 22 de *Noche oscura del alma* de San Juan de la Cruz (*Poesía*, p. 262).

<sup>343</sup> «Eros nace del huevo original, el huevo engendrado por la Noche, cuyas dos mitades, al separarse, forman la tierra y su cobertura, el cielo» (Grimal, 1994, p. 171).

*toledana*. Todos contienen la metáfora de la oscuridad de la noche como manto o velo— en su versión más sutil—<sup>344</sup>, conciben a la noche como encubridora del amor, capa que tomó el amor en palabras de Lisardo, a quien piden que les permita ver o gozar de su amada, y, excepto Lucindo, recogen el juego lumínico entre los ojos de la amada y las estrellas, casi siempre en competición. En cambio, son descripciones críticas y severas las de del tercer soneto de *La gran columna fogosa*, *San Basilio Magno*, en boca de Patricio, el último de *Los peligros de la ausencia*, en boca de Félix, el de Acevedo y la parte de Riselo de *La noche toledana*. Son noches oscuras y tenebrosas que encierran las acciones humanas más viles porque la noche es «capa de traidores» y «cueva de pensamientos», según Patricio. El tono de los personajes es áspero, prácticamente exigiendo a la noche que le dé a su amada. En el caso de *Los peligros de la ausencia* incluso le recrimina que con su máscara pretenda ocultar la hermosura de sus ojos.

Finalmente, podríamos decir que en el soneto de Leonarda en *La prueba de los amigos* y en el soneto CXXXVII de las *Rimas* se presenta una concepción mixta. En el de Leonarda, el personaje comienza describiendo una noche *oscura, triste y enlutada*, pero en el resto del soneto, es una noche *estupenda, callada*, cómplice: «secretaria de Amor» y espacio para el amor por excelencia. En su versión lírica, la noche es cantada en sí misma, como una «vida en sombra» que comprende la mitad de nuestra existencia<sup>345</sup>. Por un lado, es *fabricadora de embelecados*, que no hay mal que no se le atribuya, pero por otro, es *poeta*, favorece la imaginación y la invención. En realidad, las distintas concepciones de la noche en los sonetos dramáticos se ajustan a la personalidad del personaje que los dice y a la situación dramática en que se encuentran.

En conclusión, los «sonetos de pretendientes» están puestos en boca de personajes que desean a una dama que no les corresponde —todos terminan en un habitáculo donde hay otra dama o incluso otros hombres—; aparecen en situación de espera, antes de realizar la ronda nocturna en el aposento de su amada; presentan semejanzas conceptuales y estructurales, —son un apóstrofe a la noche descrita a través de epítetos para pedirle gozar a su amada a cambio de ofrendas—, de hecho, podríamos decir que estos cuatro sonetos sucesivos son muestra de un ejercicio artificioso, de un gran virtuosismo, al modo

---

<sup>344</sup> En el soneto de don Luis de *La noche de San Juan*, vv. 357-370, se describe la noche en los cuartetos, donde aparece la metáfora del velo que cubre el día: «Echando al mayor mundo todo el velo».

<sup>345</sup> Ver la ed. de las *Rimas* de Pedraza Jiménez, p. 486.

de las *Variaciones sobre un mismo tema* de la música barroca; y además, el tono, la expresión y el registro que cada personaje utiliza en su soneto permite caracterizarlos trazando sus distintas personalidades.

#### **1.2.3.4. Caso especial de *Los comendadores de Córdoba*: Jorge, Fernando y Galindo**

Dentro de los «sonetos de pretendientes», dedico un epígrafe en particular a este drama de la honra conyugal porque pienso que, aunque contiene «sonetos de pretendientes», presentan peculiaridades respecto del tipo. Por ejemplo, no se trata de un trío de galanes, sino que el grupo de pretendientes está formado por dos galanes y la réplica burlesca del criado, que es el gracioso de la pieza. Concebido este cortejo amoroso, no es posible que los tres personajes estén enamorados de la misma dama; por el contrario, cada galán pretende conquistar a su dama, y el criado, según la técnica barroca de las acciones paralelas, remedará a su amo cortejando a la esclava de las damas. Si no existe conflicto por cautivar a una misma mujer, no aporta ningún material dramático a la acción que los amantes no sean correspondidos, sino todo lo contrario, las escenas amorosas que protagonizan este trío de pretendientes permiten relajar el tenso clímax que desemboca en tragedia.

Entonces, ¿por qué pienso que son «sonetos de pretendientes»? La característica fundamental de este tipo de sonetos es que los personajes actúen conjuntamente. Jorge, Fernando y su criado Galindo siempre aparecen juntos cuando se trata de asuntos amorosos llevando a cabo acciones paralelas. Tan reseñable es esta circunstancia en este drama que Lope ha duplicado los «sonetos de pretendientes». Además, aparecen en situación de espera, cuando se preparan para el encuentro amoroso, son recitados sucesivamente, tienen como receptor a la persona amada que, a pesar de que es un amor correspondido, no podrán gozar de ella, están puestos en boca de los galanes rivales y su criado, y son similares tanto por forma como por contenido. Por todas estas razones, juzgo los sonetos de este grupo de personajes como «sonetos de pretendientes».

La pieza comienza con el regreso a Córdoba de Jorge y Fernando con sus flamantes cruces de comendadores obtenidas por sus campañas en Granada. Lo primero que deciden hacer es visitar a su bellísima prima Beatriz, aunque temen que los reciba

con recato por la ausencia de su marido Fernando, el Veinticuatro de Córdoba. Sin embargo, en casa de su prima, Beatriz y Ana, sobrina del Veinticuatro, hablan de los atractivos de varios caballeros, así que cuando aparecen los comendadores, son recibidos de mil amores. Las cordiales palabras de bienvenida son combinadas con apasionados apartes enamorados. Los galanes se desesperan porque el otro habla con la dama que desean, de modo que cambian sillas y lugares hasta que, emparejados Jorge con Beatriz, Fernando con Ana y Galindo con Esperanza, les declaran su amor y conciertan una cita nocturna. Pero la llegada inesperada del Veinticuatro trunca el encuentro.

**JORGE**            Deseando estar dentro de vos propia,  
                                 señora, por saber si soy querido,  
                                 miré ese rostro, que del cielo ha sido  
                                 con estrellas y sol, retrato y copia;  
                                 y siendo cosa a mi humildad impropia,  
                                 vime de luz y resplandor vestido  
                                 con vuestros ojos, cual Faetón rendido  
                                 cuando abrasa los campos de Etiopia.  
                                 Pues viéndose en el cielo y paraíso  
                                 y cargado de sol, dije: «teneos,  
                                 deseos locos, que me habéis burlado».  
                                 Vos quitastes los ojos de improviso,  
                                 y cayendo conmigo mis deseos,  
                                 fue mayor el castigo que el pecado;  
                                 pero tan obstinado,  
                                 que otro Luzbel he sido  
                                 en no ver luz ni estar arrepentido.

Cae la noche y los pretendientes se dirigen a la casa de sus amadas. El primero en aparecer es Jorge. El tema de su soneto<sup>346</sup> es la ascensión del amante al sol de la amada y la caída en el desengaño amoroso. El amante *desea estar dentro* de la amada para comprobar si es *querido*, pues según el tópico *anima verius est ubi amat, quam ubi animat*, el alma vive en la persona amada, aunque también pudiera referirse a la unión física. Identifica a la amada con un perfecto microcosmos, en el que el rostro es el *sol* y los *ojos* las estrellas, conforme a las tópicas metáforas petrarquistas<sup>347</sup>. Entonces, cuando ella lo miró, como la luz de sus ojos sobrepuja en intensidad a la del sol, quedó vestido

---

<sup>346</sup> *Los comendadores de Córdoba*, p. 1077, vv. 889-905. Este soneto se corresponde con el CLXXV de las *Rimas*. Sobre las diferencias y semejanzas que existen entre ellos, número de versiones y antigüedad de cada una de ellas, ver la edición de Pedraza Jiménez, 1993, pp. 564-567.

<sup>347</sup> Sobre la identificación de la amada con la luz y el sol, ver notas 100, 286, 323 y 327.



de luz y resplandor, sintiéndose como Faetón<sup>348</sup> cuando descendió demasiado bajo con el carro del Sol y abrasó la mayor parte de África. Viéndose en ese éxtasis amoroso, en ese raptó o ascenso del alma propiciado por el amor<sup>349</sup>, la amada *quitó los ojos* de repente, y cayó en el tormento amoroso. Como Faetón, pagó su osadía con la muerte, en este caso simbólica, en el sentido de que el amado fue arrojado del alma de la amada. A pesar de haber recibido tal castigo, sin luz y precipitado a las tinieblas, no se arrepiente de su atrevimiento, sino que se identifica con *Luzbel*, el ángel portador de la luz, que por su soberbia descendió a los infiernos, con quien se crea una perfecta alegoría.

En general, pensamos que el soneto utiliza conceptos y expresiones propios de la poesía mística. La aspiración por vivir en la persona amada, ampliamente difundida por los místicos medievales<sup>350</sup>; la configuración imaginaria de la amada como luz que viste al amado, que se correspondería con la vía iluminativa, en una formulación similar a los versos de San Juan de la Cruz: «e yéndolos mirando, / con sola su figura, / vestidos los dejó de fermosura»<sup>351</sup>; la descripción del momento de arrobamiento del amante, *en el cielo y paraíso*, que remitiría a la unión extática, donde el alma asciende a Dios y se une amorosamente con él; la ausencia de la luz de los ojos de la amada y el descenso del amante en la noche simbólica del desengaño, que representaría al alma sin Dios y su caída en el pecado. Del mismo modo que la poesía mística se expresa en términos amorosos, la poesía amorosa se expresa en términos místicos. De hecho, en la posible fuente de la comedia, un romance que Juan Rufo sacó de una canción anónima y editó junto con *Las seiscientas apotegmas*, se menciona que, cuando Jorge y Beatriz se miraron, «ella en Jorge se transforma, / y él en ella es convertido»<sup>352</sup>, es decir, el amante queda transformado en quien ama, que en la mística será «amada en el Amado transformada»<sup>353</sup>.

---

<sup>348</sup> Cuenta el mito que Faetón rogó a su padre, el Sol, que le dejase conducir su carro. Con mucha desconfianza, finalmente accedió. Cuando Faetón inició el camino que le había sido trazado en la bóveda celeste, los signos del Zodiaco lo aterraron, así que lo abandonó. Primero giró demasiado alto, de forma que la tierra se enfrió. Luego bajó demasiado, y la vegetación se secó y ardió. Para evitar una conflagración universal, Zeus lo fulminó y se precipitó en el río Erídano. Los dioses lo convirtieron en cisne, y a sus hermanas, las Helíades, que tanto lo lloraron, en álamos (Grimal, 1994, p. 191).

<sup>349</sup> Recoge Serés que, en Platón, el amor propicia «la salida de sí o éxtasis (*ascensus*)», también denominado «raptó» (1996, p. 26).

<sup>350</sup> Es recreación del tópico del *anima animat ubi amat*. Ver notas 61 y 1406.

<sup>351</sup> *Poesía*, p. 250, vv. 23-25.

<sup>352</sup> Ver Serés, 1996, p. 307.

<sup>353</sup> Verso 22 de *Noche oscura del alma* de San Juan de la Cruz (*Poesía*, p. 262).

Por otro lado, el contraejemplo de Luzbel tiene un carácter premonitorio, pues el pecado de amar a una mujer casada y la falta de arrepentimiento serán rigurosamente sancionados, en esta vida con la muerte y, en la otra, con el castigo eterno en el infierno, ya que el comendador muere sin confesión: «Dios castiga mis pecados»<sup>354</sup>.

En cuanto al uso del estrambote, según hace constar Díez Echávarri<sup>355</sup>, la opinión generalizada de los preceptistas del Siglo de Oro era que «tan solo se utilizaba en materia burlesca». Tras estudiar un número considerable de sonetos con estrambote, Erasmo Buceta llega a la conclusión de que el elemento cómico no es una característica intrínseca a este tipo de versificación<sup>356</sup>. Si pensamos que el estrambote es un aditamento, quizá Lope quisiera caracterizar a Jorge como un galán degradado que no exhibe ningún escrúpulo a la hora de traicionar a su primo con la agravante de abuso de confianza.

**FERNANDO** Ya no quiero más bien que sólo amaros,  
ni más vida, señora, que ofreceros  
la que me dais cuando merezco veros,  
ni más gusto que veros y agradaros.  
Para vivir me está bien desearos,  
para ser venturoso, conoceros;  
sólo le pido a Dios para entenderos  
ingenio que ocupar en alabaros.  
La pluma y lengua, respondiendo a coros,  
quieren al cielo espléndido subiros,  
donde están los espíritus más puros;  
que, entre vuestras riquezas y tesoros,  
papel y lengua, versos y suspiros,  
de olvido y muerte vivirán seguros.

Seguidamente, aparece el segundo galán. Los temas de su soneto<sup>357</sup> son la entrega plena amorosa y la gloria literaria que la elevarán a ella al cielo de la fama e inmortalidad junto con sus versos. El arranque del soneto es de máxima intensidad emocional con su

---

<sup>354</sup> *Los comendadores de Córdoba*, p. 1132, v. 2783.

<sup>355</sup> Díez Echávarri, 1970, 247.

<sup>356</sup> Ver Matas Caballero, 1990, p. 21.

<sup>357</sup> *Los comendadores de Córdoba*, pp. 1077-1078, vv. 906-919. Es el soneto CXXXIII de las *Rimas* con variantes. Para la consulta de las versiones que existen y su fecha de composición, ver la edición de Pedraza Jiménez, 1993, pp. 476-479.

formulación en negativo. Al modo del *fin' amor*, somete todo su ser a la dueña de su alma. Su *vida*, su *bien* y su *voluntad* están rendidas a amarla y complacer sus deseos, pues ella misma alienta su ser con su sola visión. Se trata de la pervivencia del motivo platónico de la alienación del amante en la literatura medieval, que comporta vivir en y por el amado<sup>358</sup>. Su parecido con el primer verso del soneto V de Garcilaso: «Yo no nací sino para quereros» es asombroso. En el siguiente cuarteto, acontecemos a la progresiva divinización de la dama, conforme al tópico de la *religio amoris* o a la configuración de la *donna angelicata* del *dolce stil novo*. Con su abnegación amorosa, en la medida en que la amada es reflejo de la esencia divina, el amante participará del amor divino que perfeccionará su *ingenio* para alabarla. Así, con la agudeza poética precisa y su arte oratorio, metonímicamente expresados en la *pluma* y la *lengua*, arrancarán a su dama de la realidad inmediata para glorificarla, ya que, sus sublimes cualidades, identificadas con materias suntuarias —*riquezas* y *tesoros*—, la elevan por encima de cualquier ser y la convierten en una mujer celestial. De este modo, estos *suspiros* amorosos y esa belleza angelical que han engendrado estos inspirados *versos* alcanzarán la inmortalidad y la gloria poética.

En cuanto a la forma, Lope utiliza el efecto acústico del *homoioleuton*, propio de su primera época según Jörder, aunque Goyri considere que «no fue tan frecuente en el soneto como supone Jörder» y nos llama la atención sobre el hecho de que «difícilmente se hallará otro en que alcance a los catorce versos»<sup>359</sup>.

A continuación, tiene lugar la habitual escena en que los galanes se previenen, y finalmente se reconocen en la oscuridad, hasta que advierten la llegada de un tercer hombre, que no es otro que Galindo, quien dirá su soneto<sup>360</sup> *a lo gracioso*, tal y como predica la acotación. Dentro del dualismo complementario entre amo y criado, el realismo del soneto de Galindo contrasta con el idealismo de los dos galanes. Se trata de una parodia del amor cortés y de una ridiculización de los tópicos literarios de la poesía amorosa. Como los criados se mueven en el ámbito doméstico, Galindo encuentra a su amada durmiendo en el *poyo* de su *cocina*, envuelta en fuertes olores, desde aromas hasta peste, en vez de ansiosa por ver a su amado. Esta versión paródica de la *belle dame sans*

---

<sup>358</sup> Ver Serés, 1996, p. 86.

<sup>359</sup> Ver la edición de Pedraza Jiménez, 1993, p. 476.

<sup>360</sup> *Los comendadores de Córdoba*, pp. 1078-1079, vv. 932-945.

**GALINDO** Si en el poyo más limpio o más pestífero  
de tu cocina fresca y aromática  
duermes por no escuchar la dulce plática  
deste cautivo pobre lacaífero,  
despierta de mi pena al son mortífero,  
Medea pucheril, Circe fregática,  
pues eres la picina y la probática  
que me ha de dar remedio salutífero.  
Vuelve los pernizarcos ojos rígidos  
a este ojizambo amante en mil recámaras,  
el alma lleno de éticas y tísicas.  
Mira que de tener los pies tan frígidos  
podrá, señora, ser que me den cámaras  
que para ti serán crueldades físicas.

*merci* está empachada de escuchar la retahíla de quejas amorosas del que dice ser prisionero de su amor. Remedando burlescamente a los enfermos de amor, le pide que despierte y, como otra hechicera mitológica, prepare una pócima que remedie su mal al son metálico de pucheros y cucharas. En los tercetos, el criado realiza la descripción de la amada que aparece en toda conquista amorosa. Conforme al tópico de la *descriptio puellae*, los ojos de la fregatriz son claros, pero bizcos y rígidos, espejo de los de su amante, que con su solo mirar, enfebrecen su alma con la tisis. Por último, el criado espera que no tenga los pies fríos porque le provocarían tal flujo de vientre que sería una crueldad para ella.

Recapitulemos cuáles son los recursos que Galindo utiliza para provocar la comicidad. En primer lugar, existe una ruptura con el modelo literario que impone la lírica galante y la retórica petrarquista. En cuanto al amante, no parece muy cortés hablar a su amada con imperativos: *despierta*, *vuelve*, *mira*, y su supuesta *dulce plática* no despierta interés en ella. En la descripción de los amantes, se acude al realismo grotesco, basado en «la concepción de lo cómico como *turpitud et deformitas*»<sup>361</sup>, con los insólitos neologismos creados por composición *pernizarco* y *ojizambo*. La comparación de la amada con las brujas por antonomasia de la mitología clásica—*Medea* y *Circe*— tampoco es muy delicada. Es propio de la deformación burlesca, degradar a los personajes mitológicos en seres de andar por casa: en una cocinera y en una fregona respectivamente.

---

<sup>361</sup> Ver Arellano, 2006a, p. 344.

Si, además, tenemos en cuenta que Circe convirtió a los hombres de Ulises en cerdos<sup>362</sup> y que, según el *DRAE*, en la *piscina probática* se purificaba a las reses destinadas a los sacrificios<sup>363</sup>, el brebaje que cocinará la esclava, concebido en principio como remedio de amor, posiblemente convierta en bestia al criado. Otra alusión culta con intención cómica, en este caso religiosa. La vieja concepción del amor como fuego y enfermedad es socarronamente sustituida por una vulgar fiebre que provoca la tisis. Asimismo, los ojos de la amada, camino natural por donde entra el amor al alma según la concepción platónica, están rígidos. Tampoco es apasionado el detalle conyugal de los pies fríos y ni qué decir de los efectos que podría producir en el amante. Las alusiones escatológicas nunca pueden faltar en el discurso burlesco.

En segundo lugar, ciertos aspectos lingüísticos y métricos también contribuyen a la parodia del poema amoroso. La rima en esdrújulos, que marca de manera extravagante el ritmo y provoca un efecto mecánico y ridículo, junto a la metálica sonoridad de *-ática*, las referencias despectivas de *-ífero*, y ruido desengrasado de *-ígido*, están alejados claramente de toda intencionalidad lírica. Elementos lingüísticos como la derivación de palabras con el sufijo *-ífero* con connotaciones negativas: *pestífero*, *salutífero*...; el uso de cultismos, en ocasiones, descontextualizados, como *pies tan frígidos*, y con preferencia de esdrújulos «nos lleva a pensar el intento de parodiar el culteranismo»<sup>364</sup>; incorrecciones como *picina*, e invención de nuevas palabras para adaptarlas a la rima como *lacaífero*.

Como vemos, todos los recursos son pocos para despojar al amor de sus deliciosos y sublimes aderezos, y vestirlo con los ropajes más puramente cotidianos, comunes y vulgares. Mientras que, en los «sonetos de pretendientes» de los galanes, las damas son

---

<sup>362</sup> Circe convierte a los compañeros de Ulises en cerdos. En la *Odisea* (1993, p. 252, vv. 235-245), se cuenta que cuando llegaron al palacio de Circe, «les dio con aquellos manjares un perverso licor que olvidar les hiciera la patria. Una vez se lo dio, lo bebieron de un sorbo y, al punto, les pegó con su vara y llevo Manerocelos allá a las zahúrdas: ya tenían la cabeza y la voz y los pelos de cerdos y aun la entera figura, guardando su mente de hombres. Al mirarse en su encierro lloraban y dábales Circe de alimento bellotas y hayucos y bayas de corno, cuales comen los cerdos que tienen por lecho la tierra»

<sup>363</sup> En *DRAE*, se define *piscina probática* como «piscina que había en Jerusalén, inmediata al templo de Salomón, y servía para lavar y purificar las reses destinadas a los sacrificios.». En *San Juan* 5, 2-9, se cuenta que en los soportales de la piscina había muchos enfermos recostados esperando a que el agua se moviese para introducirse y ser curado.

<sup>364</sup> Ver Arellano, 2003, p. 241.

una obra maestra de Dios<sup>365</sup>, un pequeño mundo digno de contemplación, la serenata del criado sujeta a la esclava a la más vulgar realidad. Por todas estas razones, el soneto de Galindo funciona como contrapunto cómico de los sonetos de sus amos en contraste con sus respectivas actitudes.

Así pues, estos tres sonetos forman un trío de «sonetos de pretendientes» porque son recitados sucesivamente mientras aguardan el deseado encuentro con sus respectivas amadas, alaban a la amada, expresan sus sentimientos amorosos y están dotados de una peculiaridad formal que los une: el uso del estrambote, del *homoiooteleuton* y de la rima en esdrújulos, respectivamente.

Repitiendo la misma acción, se encuentran los dos galanes con Galindo. Todas las esperanzas amorosas que habían puesto en esta cita nocturna se desvanecen cuando Ana los avisa de la presencia del Veinticuatro en la casa. Al día siguiente, los comendadores visitan de nuevo la casa de sus primos. Ante la noticia de la repentina marcha a Toledo del Veinticuatro, se ofrecen a acompañarlo, pero este rehúsa el ofrecimiento alegando que es secreto. Todos se regocijan de nuevo de la ausencia del esposo y planean próximos encuentros. Sin embargo, la felicidad es efímera, cuando por orden del Obispo debe marchar Jorge a Toledo, acompañado de Galindo, y Fernando a Sevilla. Entretanto, las damas se encienden imaginando las dulces noches de pasión que vivirán: «En ausencia de mi tío / lo que le quiero verás»<sup>366</sup> —dirá Ana a Beatriz. Cuando ven a sus amantes con las espuelas y las botas, se quedan estupefactas.

En una escena formada por acciones paralelas de los seis personajes, las damas preguntan con desilusión por la ocasión de tal atuendo y los galanes se despiden con tristeza en sendos sonetos, que tienen su contrapunto cómico en el del criado. Como sucede en cada encuentro, los primeros en hablar son Beatriz y Jorge. El tema del soneto<sup>367</sup> es el tópico del *anima animat ubi amat*, es decir, que el alma del amante vive en el alma de quien ama, motivo que también glosó en su anterior soneto. En los cuartetos, realiza una argumentación sobre el tópico, de ahí, el estilo conceptuoso sobre las palabras *alma*, *partida*, *vida* y *desalma*. Como Jorge se ausenta de Beatriz, su *alma* queda con su

---

<sup>365</sup> Bajo los dictados de la *religio amoris*, se concibe a la dama como «obra maestra de Dios», como trasfiguración divina (Serés, 1996, p. 112), es decir una forma interpuesta de amar a Dios.

<sup>366</sup> *Los comendadores de Córdoba*, p. 1097, vv. 1576-1577.

<sup>367</sup> *Los comendadores de Córdoba*, pp. 1099-1100, vv. 1632-1645.

amada. Aunque el alma es inmortal y no tiene vida, le parece que lejos de su amada, su alma no vive, porque el alma está más donde ama que donde anima. El culpable de la separación es el obispo, al que, por su decisión unilateral, llama *tirano autor de la partida*. Esta última palabra está puesta estratégicamente en encabalgamiento para que sea anfibológica y se refiera tanto a la acción de marcharse como de dividir *la vida de su alma*, que es el sentido que tiene en este verso. En los tercetos, le anuncia que marcha a Toledo, expresión con que comienza el primer terceto de los tres sonetos de los pretendientes, pero se pregunta si su cuerpo se morirá sin su alma, ya que no puede irse y quedarse, paradoja que nos recuerda el comienzo del soneto LXI de las *Rimas*.

**JORGE**            Responda el alma si de ti partida  
puede decir que tiene vida el alma,  
que mientras su paciencia tiene en calma,  
aun con ser inmortal, no tiene vida.  
Hoy el tirano autor de mi partida  
de la vida del alma me desalma,  
por más que al paso resistió la palma  
de mi firmeza, a tu esperanza asida.  
Voy a Toledo, porque así lo quiere,  
siendo el que quiero yo; voy a Toledo,  
que una hora apenas el partir difiere;  
mas ¿cómo voy, si en Córdoba me quedo  
y cuando parte el alma el cuerpo muere,  
que partir y quedar tampoco puedo?

Es el turno de Ana y Fernando. La dama comprende por la vestimenta y su silencio que su amado también viene a despedirse. En su soneto<sup>368</sup>, el pretendiente sigue prácticamente el mismo esquema que el anterior: encarecimiento de su amor, justificación de su partida, anuncio de ella y contraargumentación final. En el primer cuarteto, hace referencia al amor contemplativo, el que entra por el oído y va directo al alma por sus cualidades intelectivas, no materiales como las que transmite la vista<sup>369</sup>. Aunque quisiera que su queja amorosa fuese entendida sin hablar, comprende que el amor verdadero va al *alma por el oído*, por lo que, le pide a su amada que escuche *la causa de su mal*. En el segundo cuarteto, argumenta que debe *partir* no por su *voluntad*, sino por la del obispo, quien no sería tan inclemente, sino más compasivo, si hubiera conocido el amor, al que

---

<sup>368</sup> *Los comendadores de Córdoba*, pp. 1099-1100, vv. 1658-1671.

<sup>369</sup> Ver Serés, 1996, pp. 107-108.

se identifica con la tónica metáfora de *duro mármol* porque su corazón es frío, duro e insensible al amor, en contraposición, al corazón de quien ama que es *blanda cera* porque se derrite con el fuego amoroso<sup>370</sup>. En el primer terceto anuncia que parte hacia *Sevilla* por el *río* Guadalquivir, donde hiperbólicamente derramará tantas lágrimas que aumentará su caudal<sup>371</sup>. Y finalmente, en el último terceto, adoptando la forma habitual de las promesas de amor que hemos estudiado en los «sonetos de amantes», le asegura que, antes de que el *sol* haga su carrera, este mutuo amor, que muere con la ausencia, renacerá de sus cenizas<sup>372</sup>.

**FERNANDO**

Pluguiera a Dios que sin hablar pudiera  
quejarme y ser de todos entendido,  
pero, si al alma van por el oído,  
oye la causa de mi mal siquiera.

Fuerza es partir, que voluntad no fuera;  
así lo quiso hacer quien no ha querido,  
que, si querido hubiera, hubiera sido  
no duro mármol, sino blanda cera.

Voy a Sevilla, porque un mismo río  
las lágrimas de entrambos lleve y vuelva,  
creciendo el mar, que ensancha el margen frío.

Mas primero que el curso el sol revuelva,  
verás el fénix de tu fuego y mío  
vivir cuando la muerte le resuelva.

A continuación, intervienen Esperanza y Galindo como contrapunto burlesco de sus amos. La esclava parodia el tópico del soneto del primer galán: «¿Vaste o quedaste? Responde, / que en ir o quedar consiste / vida alegre o muerte triste;»<sup>373</sup>. En su réplica

---

<sup>370</sup> No obstante, el contraste entre el mármol u otra materia suntuaria característica por su dureza y la cera también lo encontramos cuando la amada se queja de que, a pesar de haber sido duro su pecho, el amor entró por el oído, cuya puerta es de cera. Por ejemplo, véase el soneto de Florela de *La prueba de los ingenios*, pp. 59-60, vv. 116-129.

<sup>371</sup> La imagen de que los ríos y mares estén hechos de lágrimas que vierte el desconsolado amante está en Petrarca y es habitual en Lope. Aparece en los sonetos VIII y CXXXV de las *Rimas* y también en los sonetos de sus comedias, como en el tercer soneto (vv.1030-1043) de *Los Ponces de Barcelona*, en que las fuentes se convierten en mares, o el último soneto (vv. 2575-2588) de *El mayorazgo dudoso*, donde el personaje dice que «En competencia al Tibre, el Ebro, el Tajo, venzo en llorar».

<sup>372</sup> Como apunté en la nota 148, el ave Fénix renace de sus cenizas. Cuando se aproxima el fin de su existencia, acumula plantas aromáticas para hacer un nido. Algunos mitógrafos creen que prende fuego a la pira y de las cenizas surge un nuevo Fénix (Grimal, 1994, p. 197. Por tanto, los amantes renacerán del fuego de su pasión amorosa.

<sup>373</sup> *Los comendadores de Córdoba*, p. 1100, vv. 1680-1682.



sonetil<sup>374</sup>, Galindo remeda cómicamente el de Fernando. El primer verso es prácticamente idéntico al del galán, pero usa el vulgarismo *pluviera* y transforma el significado en una paradoja burlona: quisiera que ella lo oyera sin hablar con *tácito silencio*. Y de nuevo emplea cultismos puros esdrújulos creando una asociación ilógica y redundante. Para dar sus razones, realiza una enumeración de imposibles tormentos caricaturescos, ya por su excepcionalidad, ya por su cotidianeidad, rusticidad o escatología, que padecerá si se marcha por su *voluntad* y no por la fuerza. Será engullido por *fieros tiburones* que le darán sepultura en *sus panzas*; los *melones* le producirán flojedad de vientre *en invierno*, aunque sea una fruta de verano; y las aguas le provocarán sabañones en verano, aunque salgan por el frío del invierno. En los tercetos, anuncia que se va a *Toledo*, no para ver el célebre artificio de *Juanelo*<sup>375</sup> para subir agua, sino el de *San Martín*<sup>376</sup>, así que soportará la ausencia de su Esperanza bebiendo vino y «echando fuera» el agua de todo lo bebido. Este elogio de la bebida es otro de los rasgos característicos de los criados que faltaba en el anterior soneto.

GALINDO      Pluviera a Dios que sin hablar me oyeras  
con tácito silencio estas razones,  
y antes que hablara, fieros tiburones  
me sepultaran en sus panzas fieras.  
Pero, pues mi silencio vituperas,  
denme en invierno cámaras melones  
y en verano las aguas sabañones,  
si por mi voluntad partir me vieras.  
Voy a Toledo a ver el artificio,  
no digo el de Juanelo, que es aguado,  
—mira cuál voy por ti, sirva de indicio—  
sino el de San Martín, puro y de vino,  
que así siete aguas pasaré cuitado,  
llevando fuera el agua y dentro el vino.

Este trío de sonetos marca de nuevo el paralelismo de esta triple intriga amorosa, por lo que, aunque no estén recitados en situación en espera, ni sean monólogos, pensamos que constituyen otro grupo de «sonetos de pretendientes». En perfectas

---

<sup>374</sup> *Los comendadores de Córdoba*, p. 1100, vv. 1684-1697.

<sup>375</sup> Giovanni Torriani (1501-1575), ingenio italiano, más conocido por Juanelo Turriano, construyó un artificio para subir el agua del Tajo hasta el Alcázar de Toledo.

<sup>376</sup> En la fiesta de San Martín de Tours, el 11 de noviembre, cuando se daba por concluida la cosecha, se brindaba con el vino nuevo.

acciones paralelas, tan características de la fórmula teatral lopesca, en los tres primeros sonetos, los dos galanes con la contrapartida del gracioso manifiestan su amor a sus amadas, y en los siguientes tres sonetos, se despiden de ellas, al ritmo alternativo de pregunta y respuesta sonetil de cada pareja, rematando con el jocoso diálogo de los criados. En este último trío de sonetos, son mucho más evidentes las semejanzas estructurales y conceptuales que existen entre ellos. Expresan su dolor por la partida no deseada y el alejamiento de la amada. Insisten en que marchan en contra de su voluntad. Informan del lugar al que se dirigen en el primer terceto con la fórmula «Voy a...». Realizan una conclusión en sentido contrario introducida por la conjunción adversativa «mas», en los sonetos de los galanes, y «sino», en el soneto del gracioso. Contienen la misma fórmula de inicio los sonetos de Fernando y Galindo, y comparten juegos de palabras, empleando el políptoton en los de los galanes por su carácter más razonador.

A partir del segundo acto, ya no hay más sonetos de contenido amoroso, puesto que en el tercer acto se produce el descubrimiento de la traición, la única cita nocturna de los amantes y la sangrienta venganza del deshonorado.

#### **1.2.4. Sonetos en pleito de amores**

El *Diccionario español jurídico*<sup>377</sup> define *pleito* como «litigio o contienda entre dos partes que se someten al examen de un juez». En dos de las comedias estudiadas, *Angélica en el Catay* y *El labrador venturoso*, encontramos tres sonetos contiguos en los que dos amantes en competencia rivalizan por el amor de una dama, la cual, como juez y parte del pleito amoroso, elige a quien ama o rechaza a los dos contrincantes. En realidad, la función de cada competidor es paradójica, pues cada galán es contragalán del otro hasta que no se dirime el pleito de amores. Por tanto, considero que este tipo de sonetos constituye un tipo específico dentro de los sonetos de contragalanes y contradamas. Como venimos observando, cuando existen sonetos entre personajes relacionados entre sí, los sonetos comparten mecanismos estructurales y contenidos similares. En este caso, aparecen ligados porque utilizan semejantes fórmulas de inicio y cierre, técnicas de estructuración del contenido y temas.

---

<sup>377</sup> *Diccionario español jurídico* online, publicado por la RAE: <http://dej.rae.es/#/entry-id/E183770>

#### 1.2.4.1. Pleito de amores en *Angélica en el Catay*: Mandricardo, Rodamonte y Doralice

En esta comedia, Lope retoma y reelabora el hilo narrativo del *Orlando Furioso* sobre el triángulo amoroso que forman Mandricardo, Rodamonte y Doralice entre otras historias de amor ariostescas. Al personaje de Rodamonte dedica otra comedia, *Los celos de Rodamonte*.

El motivo que desencadena la rivalidad es el rapto de Doralice por Mandricardo cuando se dirigía a Francia para casarse con Rodamonte. Justo cuando se disponía a asaltar la ciudad de París junto a Agramante es informado de la deshonra. Aunque el amante ofendido desea abandonar la guerra para luchar contra su enemigo en el amor, Agramante le pide que primero lo ayude en el asalto. Después de la batalla marcha tras su adversario. Cuando se encuentran, Rodamonte advierte que lleva a su esposa consigo y se acuchillan, pero de nuevo, unos caballeros moros requieren urgentemente su presencia en la batalla y les aseguran que después Agramante les ayudará a solventar su causa pendiente. Perdida la batalla, el caudillo les dice que los reúne para «dar fin a vuestra competencia»<sup>378</sup>, de manera que ellos deberán «informalda cuál quiere de entrambos / y dará en mi presencia la sentencia»<sup>379</sup>. Constituido el pleito de amores, los competidores por turnos reivindican su papel de legítimo esposo de Doralice.

Los sonetos presentan la misma estructura: se dirigen a Doralice, encarecen su valor, su fama y el temor que infunden en el enemigo para reclamar a su amada por esposa por vencer al rival en merecimientos. El primero en tener el turno de palabra es Mandricardo.

En su soneto<sup>380</sup>, le recuerda a su amada que es hijo del *valiente Agracán* y que no quiere ser dilatado en contar sus innumerables *hazañas*, pues las ha *visto* o la *fama* se las ha dicho: manda sobre un ejército de cien mil hombres, ha luchado contra los mejores caballeros franceses, los *doce pares de Francia*, ha vencido al enemigo africano, mató a *Zerbín* y *cansó* a *Roldán*, lo que le permitió arrebatarle la espada *Durindana* que perteneció a su padre.

---

<sup>378</sup> *Angélica en el Catay*, p. 1484, v. 2358.

<sup>379</sup> *Angélica en el Catay*, p. 1484, vv. 2364-2365.

<sup>380</sup> *Angélica en el Catay*, p. 1484, vv. 2367-2380.

## MANDRICARDO

Doralice famosa, yo soy hijo  
del valiente Agricán, rey de Tartaria;  
de mis hazañas y la historia varia  
no quiero en referirla ser prolijo.

Dellas has visto y de otras mil te dijo  
la Fama en esta y la nación contraria,  
ya larga relación y ya sumaria;  
tras ser quien soy, cien mil caballos rijo.

Con los Doce de Francia me he probado  
y de la gente bárbara africana  
sacado siempre fama vitoriosa.

Maté a Zerbín, tuve a Roldán cansado,  
mas, ¿qué me canso? Aquesta es Durindana,  
Mandricardo mi nombre y tú mi esposa.

## RODAMONTE

No es menester, gallarda Doralice,  
que con vana retórica me estreme,  
que a Grecia humille, ni que a Troya queme,  
para ver lo que soy y lo que hice.

Pero, pues este sus hazañas dice,  
aunque en decir las de mi honor blasfeme,  
yo sólo soy a quien el mundo teme,  
y que la fama de Hércules deshice.

Del mundo he sido Júpiter, que sólo  
para mí forjan Estéropes y Bronte  
rayos en Etna y pólvora espantosa.

Mi fama llegará de polo a polo,  
mas, ¿qué me canso? Yo soy Rodamonte,  
esta es mi espada y tú eres mi esposa.

Seguidamente habla Rodamonte a su *gallarda Doralice*. En su soneto<sup>381</sup>, piensa que posiblemente ultraje su *honor* teniendo que enumerar las *hazañas* que ha realizado tal y como ha hecho su rival amoroso. No cree que sea necesario tener que *humillar* en valor y fama a *Grecia* y arrasar a *Troya* con huera proezas grandilocuentes. Pese a ello, sobrepuja a *Hércules* en *fama* y se compara en arrojo y heroísmo al mismo *Júpiter*. Así, dos de los cíclopes<sup>382</sup> que forjan el trueno, el relámpago, el *rayo* en el Etna<sup>383</sup> para el dios de los dioses, también lo hacen para él. En definitiva, su *fama* recorre el mundo entero.

Finalmente, Doralice justifica la elección de esposo en su soneto<sup>384</sup>. En la medida en que realiza una argumentación de su sentencia, recrea conceptos jurídicos de los pleitos: *ley*, *juez*, *proceso*, *fallo*, pero aplicados al amor. El fundamento en que basa su decisión es el amor, palabra en la que insiste anafóricamente en los cuartetos. El amor no es un juez justo, sino que se rige conforme a sus propias leyes que son las del gusto, es

---

<sup>381</sup> *Angélica en el Catay*, pp. 1484-1485, vv. 2381-2394.

<sup>382</sup> Brontes y Esterópes y Arges son tres cíclopes de la primera generación, hijos de Urano y Gea, que le dieron el trueno a Zeus y le forjan el rayo. En la *Teogonía* de Hesiodo (p. 77, vv. 135-145), aparece la historia: «Dio [Gea] a luz además a los Cíclopes de soberbio espíritu, a Brontes, a Estéropes y al violento Arges, que regalaron a Zeus el trueno y le fabricaron el rayo. Éstos en lo demás eran semejantes a los dioses, [pero en medio de su frente había un solo ojo]. Cíclopes eras su nombre por eponimia, ya que, efectivamente, un solo ojo completamente redondo se hallaba en su frente. El vigor, la fuerza y los recursos presidían sus actos.

<sup>383</sup> Los antiguos creían que la fragua de Vulcano estaba situada en el monte Etna (ver nota 282).

<sup>384</sup> *Angélica en el Catay*, p. 1485, vv. 2395-2408.

contrario en sí mismo y ha irrumpido en su vida trastocando el curso de los acontecimientos. Por tanto, prefiere a quien además de amor, le tiene respeto y merece su devoción porque es ejemplo en las guerras y en las paces. Para prolongar el suspense del fallo final, el último verso es dialogado entre los tres implicados. Rodamonte y Mandricardo le piden el nombre del afortunado y ella elige a su raptor. Rodamonte considera la sentencia «cruel y rigurosa»<sup>385</sup> y a su amada, mujer inconstante. Sin embargo, Agramante confirma la sentencia dando el pleito por saldado.

#### DORALICE, RODAMONTE Y MANDRICARDO

DORALICE	Amor, que nunca mira lo que es justo, Amor, que siempre sigue su albedrío, Amor, que es tierna cera y mármol frío, y que tiene por ley su propio gusto; Amor, que suele ser jüez injusto, puesto que de sus yerros me desvío, visto el proceso del suceso mío, testigos de mi gloria y de mi gusto, con acuerdo de todos mis sentidos, fallo que debo ser de un hombre sólo, a quien, teniendo amor, respeto guardo, los méritos del cual son conocidos, que es Marte en guerra y es en paz Apolo.
RODAMONTE	Di el nombre.
DORALICE	¿Eso queréis?
MANDRICARDO	Sí.
DORALICE	Mandricardo.

Por otro lado, en la primera jornada, encontramos dos octavas reales en boca de Roldán y Reinaldos, los dos grandes paladines de Francia, donde rivalizan en valor y fama en un intento de justificar quién sea merecedor del amor de Angélica, la reina mora del Catay. Se trata de otra intriga amorosa paralela en el campo de Carlomagno, aunque en este caso, la amada compartida desdeñe a ambos. La estructura de cada octava es muy parecida a la de los sonetos de los contrincantes en el pleito de amores. Tanto Roldán<sup>386</sup> como Reinaldos<sup>387</sup>, comienzan dirigiéndose a su amada, aunque ella no está presente,

---

<sup>385</sup> *Angélica en el Catay*, p. 1485, v. 2409.

<sup>386</sup> *Angélica en el Catay*, p. 1412, vv. 256-263.

<sup>387</sup> *Angélica en el Catay*, p. 1412, vv. 264-271.

usando fórmulas de inicio muy parecidas: «Angélica, si amor pudiere tanto» y «Angélica, si amor es fuego, hoy»; encarecen su fama identificándose con dioses, héroes o hazañas de la mitología clásica, para finalizar reivindicando su derecho a ser amados en un último verso de construcción muy similar: «rendida de Roldán la fortaleza» y «quien ha dado a Reinaldos fortaleza».

#### 1.2.4.2. Pleito de amores en *El labrador venturoso*: Alfonso, Lauro y Elvira

En esta comedia, Alfonso y Lauro, dos primos hermanos labradores, se enamoran de una bella mujer que sus criados encontraron durmiendo al borde del camino. En realidad, se trata de la infanta Elvira, que, en traje de labradora y con el nombre de Inés, huyó de la corte de Castilla para eludir el matrimonio que su padre había concertado con Zulema, el rey musulmán de Sevilla, con motivo de la pacificación de ambos reinos. Antes de su llegada, los dos primos competían por Leonor, pero en cuanto ven a Elvira, se olvidan de su anterior amor para entregarse al nuevo. La rivalidad entre ellos poco a poco va creciendo. Intentan incluso repartirse a las labradoras, pero, al no ser capaces de llegar a una conclusión, someten el pleito de amores al dictamen de la infanta encubierta.

Esta es la situación dramática que da lugar al trío de sonetos del pleito de amores, en los que cada contrincante encarece el amor que siente por Elvira para que elija a uno de los dos pretendientes como esposo. Para unir o relacionar este grupo de sonetos, tal y como venimos observando, Lope utiliza los mismos procedimientos de estructuración del contenido, así como similares fórmulas de inicio y cierre.

En su soneto<sup>388</sup>, Alfonso expone el tópico de que el enamoramiento, inevitable e irracional, se produce al primer golpe de vista<sup>389</sup>. Con un estilo conceptuoso, se dirige a Inés para decirle que la *amó* en cuanto la *vio*, porque no se *puede amar* sin haber visto antes. Siguiendo las teorías neoplatónicas del amor, le explica que por la vista se transmitieron al alma los espíritus vitales que la sangre distribuyó por todo su ser. Fue la

---

<sup>388</sup> *El labrador venturoso*, 1966, p. 164a.

<sup>389</sup> Según el neoplatonismo, el sentido por el que entra el amor al alma es la vista. Ver Serés, 1996, p. 56.

contemplación de su belleza lo que provocó el entusiasmo o raptó amoroso de su alma<sup>390</sup>, por lo que no debe dudar de que será firme en su amor hasta la muerte. Además, le hace saber que, aunque *labrador*, es *hidalgo*, pues por sus venas corre sangre real de León. Así, en el último terceto, le pide que lo ame.

#### ALFONSO

Inés, cuando te vi, te amé; no pude  
amarte antes de verte; pero al verte,  
quererte se siguió, que fue quererte,  
sangre que al alma por la vista acude.

Que tu beldad, ya salteador, desnude  
al alma de tu amor, fue dulce suerte,  
porque no habrá peligro, hasta la muerte,  
que de aqueste propósito me mude.

Yo soy el labrador destas riberas,  
si bien de hidalgo quiero que me trates,  
que de mayores partes consideras.

Inés, quiéreme a mí, no lo dilates;  
y cuando no merezca que me quieras,  
por lo menos, merezca que me mates.

#### LAURO

Inés, sin verte, el alma te adoraba,  
que quien te vio, por fuerza te quería,  
pues fue animoso, a ver cómo sería  
amor que de otro amor me despojaba.

Creció mi amor en viéndote, que estaba  
declarando su misma profecía  
en esos ojos, donde vi que había  
la luz de la verdad que imaginaba.

Pienso que pagarás haberte amado,  
cuando de tanto amor la verdad pruebes  
en el gusto, en la fe y en el cuidado.

Esto resuelvo en dos palabras breves,  
que cuando no me pagues, me has pagado,  
pues has de conocer lo que me debes.

Lauro aprovecha los mismos argumentos para sobrepujar en amor a su competidor, puesto que su enamoramiento fue *ex auditu*, un amor más puro y contemplativo, no contaminado por los espíritus materiales que transmite la vista. En efecto, el labrador se enamoró cuando Fileno le aconsejó olvidar a Leonor por una labradora «que no ve cosa más bella, / de la una a la otra estrella, / el sol por este horizonte»<sup>391</sup>. Y cuando por fin la vio, su alma se rindió. Por tanto, confía en que ella recompense su entrega a un amor verdadero.

Después de las dos declaraciones amorosas de los rivales, Elvira argumenta su sentencia en su soneto<sup>392</sup>. Rechaza a ambos pretendientes porque desconfía de la *firmeza* y sinceridad de sus sentimientos al *olvidar* súbitamente a Leonor por ella. En un juego de contrarios, explica cómo la *poca firmeza* que ellos exhibieron en ese amor, le dio *firme seguridad* de su personalidad inconstante y veleidosa. Esto es, con estas demostraciones de amor con que intentan *obligarla*, la *pierden*, ya que declaran su mudanza. Por

---

<sup>390</sup> Ver Serés, Guillermo, 1996, pp. 16-18.

<sup>391</sup> *El labrador venturoso*, 1966, p. 150a.

<sup>392</sup> *El labrador venturoso*, 1966, p. 164b.

consiguiente, les pregunta retóricamente cómo una *mujer en tierra extraña* puede llegar a ser tan *atrevida* en confiar en quienes intentan convencerla de que han olvidado a un reciente amor. De ahí que aborrezca a los dos, alegando, mediante un juego conceptuoso de palabras, que queda *desengañada* de sus intenciones, *aunque querida*, y no se va a dejar *engañar* por quien ha engañado antes, ni *querer* por quien tan presto *olvida*. A pesar de estas razones, la infanta está enamorada de Alfonso, pero la duda de si son desiguales, refrena su pasión.

**ELVIRA**            Alfonso y Lauro, si olvidar pudistes,  
con verme a mí, lo que primero amastes,  
de la poca firmeza que mostrastes  
firme seguridad me prometistes.  
Por donde me obligastes, me perdistes;  
pues como entonces a Leonor dejastes,  
me dejasteis también, o cuanto amasteis,  
en la inconstancia que en amar tuvistes.  
¿Qué mujer, y más yo, por tierra extraña,  
puede para querer ser atrevida  
a quien de que olvidó la desengaña?  
Porque desengañada, aunque querida,  
ni se deja engañar de quien engaña,  
ni se deja querer de quien olvida.

En conclusión, estamos ante otro ejemplo de «sonetos en pleito de amores» en la medida en que: aparecen contiguos; los dos rivales declaran su amor para conseguir el amor de una dama, quien remata el grupo sonetil tomando una decisión, y presentan procedimientos similares de estructuración del contenido, pues primero mencionan el nombre de a quien / es se dirigen, después exponen argumentos sobre los mismos conceptos y finalmente concluyen en dos versos de agudeza conceptuosa.

### 1.3. SONETOS DE CRIADOS

El personaje funcional del criado es una de las piezas fundamentales del juego dramático de Lope de Vega gracias a su personalidad poliédrica. Dependiendo del tipo de comicidad del que sea depositario, puede desempeñar distintas funciones en la trama. Si estamos ante un personaje rústico, risible e ignorante, asociado al espacio pastoril, cuyo antecedente está en el «pastor bobo o simple» de las églogas teatrales primitivas de Juan



del Encina que heredaron los *pasos* de Lope Rueda, desempeñará una comicidad pasiva, en tanto en cuanto, es objeto de mofa del resto de personajes. En cambio, si el personaje es quien provoca la risa con sus ocurrencias ingeniosas y participa constructivamente en la acción, al modo de los criados urdidores de las comedias grecolatinas, estaremos ante la figura del gracioso o donaire, que nuestro autor introdujo por primera vez en *La francesilla*<sup>393</sup>.

En una sociedad llena de contrastes, de corrientes culturales opuestas, la presencia del criado en las tablas permite al dramaturgo comunicarse con su público popular, alejado de los melindres del amor cortés, del idealismo y de la rigurosa espiritualidad, y entregado a verse caricaturizado en su más desnuda cotidianeidad. Esa realidad social aparece reflejada en el paralelismo contrapuntístico que se establece entre amos y criados. Es lacayo, es soldado, paje o estudiante conforme a la actividad que desempeñe su señor. Según Jesús Gómez, su voz popular «complementa o acompaña los valores encarnados por las figuras pertenecientes a la nobleza»<sup>394</sup>. De ahí, que se caracterice por su sentido realista y pragmático, la afición por el dinero, la búsqueda de gratificación por sus servicios, la predisposición al disfrute de los pequeños placeres de la vida: beber, comer, dormir y otras necesidades fisiológicas, la concepción carnal del amor, el miedo y la cobardía, la tendencia a simplificar la vida y a guiarse por la propia experiencia; pero también, por la absoluta lealtad a su amo, lo que Montesinos llamó «fidelidad perruna»<sup>395</sup>, del que es confidente y su consejero, quien lo ayuda con sus intrigas y su ingenio a conseguir sus propósitos. Y en ocasiones, sus intervenciones tienen incluso un valor filosófico y doctrinal porque realizan observaciones de carácter moral sobre los asuntos principales de la comedia, sirviendo al dramaturgo de vehículo para la crítica social o para el fomento de ciertos valores que escasean. Esto es, representa el «sentir popular» y adopta el «papel de comentarista que en el teatro griego corresponde al coro»<sup>396</sup>.

---

<sup>393</sup> En la dedicatoria a la comedia, fechada en 1596, dice nuestro autor: «Y repare de paso, en que fue la primera en que se introdujo la figura del donaire, que desde entonces dio tanta ocasión a las presentes», p. 79, edición digital en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-francesilla--0/>, tomada de la *Trezena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*.

<sup>394</sup> Gómez, 2006, p. 23.

<sup>395</sup> Ver Gómez, 2006, p. 26.

<sup>396</sup> Ver Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 1981, p. 83.

Todo esto es debido a que la fórmula dramática creada por Lope es polifónica y pluridiscursiva, donde los plebeyos tienen derecho de palabra<sup>397</sup> e incluso pueden mirarse en el soneto para devolvernos la imagen de su alma, a pesar de que tradicionalmente haya sido una forma métrica reservada al estamento de la nobleza y para la reflexión seria. Por eso, en las comedias estudiadas hay un número considerable de sonetos puestos en boca de los criados, que, teniendo en cuenta la función dramática o el rasgo de la personalidad que queda destacado en el soneto, he clasificado en: contrapunto cómico del galán o remedo de la dama en escenas paralelas, contrapunto realista de la dama, medio para la parodia culterana, comentarista de la acción, receptáculo de la reflexión final, traidor, adulator y villano rústico o pastor bobo.

### **1.3.1. Contrapunto paródico del galán o remedo de la dama en escenas paralelas**

El personaje del criado acompaña al galán en todas sus aventuras y desventuras. En palabras de Montesinos: «El gracioso sigue al galán como su sombra»<sup>398</sup>. Su función principal es emular las acciones y emociones de su amo, pero en sentido paródico, en consonancia con el estereotipo que en la comedia se le atribuye a su condición social. «El lacayo no trate de cosas altas»<sup>399</sup> porque ya lo hace el galán y supondría una duplicidad innecesaria de unos mismos rasgos en distintos personajes. El criado nace como contrafigura del galán, como antítesis de las virtudes que lo caracterizan. Esa es su esencia, esa es la particularidad que lo individualiza, y por eso, nuestro dramaturgo aprovechó las relaciones entre amo y criado como una técnica que estructurara la acción creando situaciones dramáticas, escenas o intrigas paralelas de discurso contrastante en relación con la naturaleza de cada personaje funcional.

Este dualismo complementario entre amo y criado se refleja también en los sonetos, por lo que en varias comedias de Lope he encontrado dúos sonetiles, e incluso tríos o cuartetos, dependiendo del número de galanes de la comedia en cuestión, en los que el soneto del criado funciona como contrapunto paródico del soneto del galán,

---

<sup>397</sup> Ver Profeti, 2001, p. 80.

<sup>398</sup> Gómez, 2006, p. 24.

<sup>399</sup> Vega, Lope de, *Arte nuevo...*, p. 496, v. 286.

reiterando con donaire los temas, motivos, técnicas de estructuración del contenido y / o fórmulas de inicio y cierre. Si el galán invoca tormentos sufridos por héroes de la mitología como castigo si llegara olvidar a su dama, el criado invocará tormentos cotidianos relacionados con sus necesidades fisiológicas. Las comedias en que aparece esta réplica burlesca del criado formando una escena paralela son: *El galán escarmentado*, *El anzuelo de Fenisa*, *Los comendadores de Córdoba*, *El mármol de Felisardo*, *El guante de doña Blanca*, *El alcalde mayor* y *La fortuna merecida*. En esta última comedia, además aparece un soneto recitado alternativamente por la dama y su criada, pero como remedo de sus amores en sentido recto.

### 1.3.1.1. *El galán escarmentado*: Celio y su criado Roberto

En esta comedia, tenemos tres dúos sonetiles puestos en boca de Celio y su criado Roberto acumulados en las dos primeras jornadas, pues es donde Celio realiza un viaje metafórico en busca de una mujer que dé remedio a su desengaño amoroso. Despechado por su amada Ricarda, quien, a causa de su larga ausencia en la armada, decidió casarse con otro a pesar de que había firmado una cédula en que sellaba su amor, Celio muestra su arrepentimiento por amar a una mujer tan inconstante en el primer soneto de la comedia y decide no amar a ninguna doncella nunca más. Entonces, emprende una serie de conquistas que se encadenan con distintos tipos de mujeres —una casada, una cortesana y una labradora—, cuya acción tiene una estructura paralelística consistente en: seducción de un tipo de mujer, escarmiento —pérdida de dinero / baño en harina, pérdida de cadena y palos—, búsqueda de otro tipo de mujer, y vuelta a empezar, hasta que al final de la segunda jornada, rompe la cadena: «No más doncella o casada, / solteras ni labradora [...], «Ya de hoy más me llamaré / *el galán escarmentado*»<sup>400</sup>, para volver a su principio: Ricarda. Con el escarmiento definitivo de Celio, se pone fin a la segunda jornada y a la parte cómica de la comedia. Por eso, los episodios de estas aventuras, o, mejor dicho, desventuras, han sido considerados por algunos autores como un pasaje entremesil o paso<sup>401</sup>.

---

<sup>400</sup> *El galán escarmentado*, p. 141b.

<sup>401</sup> Navarro Durán, 1996, p. 217: «Parece como si Lope hubiese desarrollado en exceso la veta cómica que le proporcionaban las aventuras fallidas del galán, y estas casi se le independizan en un paso o entremés».

La primera pareja de sonetos aparece cuando Celio toma la decisión de «mujer doncella no más» y anuncia su nuevo propósito: «yo busco una casadilla»<sup>402</sup>. Seguidamente, se encuentra con una mujer casada que viene acompañada por su criada. Para concertar el encuentro nocturno, Celio le entrega una cadena, y Roberto, como remedo de las acciones de su amor a lo burlesco, una jáquima a su criada. Felices y contentos con el trato que han hecho, ambos se despiden de las doncellas y emprenden la aventura de conquistar a las casadas en sendos sonetos.

#### CELIO

Adiós, doncellas fáciles y blandas,  
que, en nombrándoos cualquiera casamiento,  
dejáis las esperanzas de otro al viento;  
adiós, cabellos, cartas, cintas, bandas.

Adiós, tejados, rejas y barandas,  
que ya no quiero andar sin fundamento  
hecho, por adorar un aposento,  
majadero cruel de vuestras randas.

Adiós, deseos y esperanzas vanas,  
verdades imposibles, mas doncellas,  
que, por ventura, aquel lugar guardado.

Adiós, aquel mañana, mil mañanas;  
que ya me voy a las casadas bellas,  
que pagan lo que deben de contado.

#### ROBERTO

Adiós, adiós, virgíferas fregantes;  
adiós, cama de ropa o casamiento;  
adiós, cruel murciélago sangriento,  
túnica de otros mil disciplinantes.

Adiós, bolsa de arzón, cuero de guantes,  
remiendo que zurcido engaña a ciento;  
adiós, puerta de carros de convento,  
abierta sólo a tiempos importantes.

Adiós, talludas y ásperas doncellas;  
un necio os busque, sirva y os halague,  
que todos dicen que lo hurtado es bueno.

Adiós, que voy a las casadas bellas,  
donde, entre puertas, como perro, pague  
a puros palos el bocado ajeno.

En el soneto de Celio<sup>403</sup>, el galán se despide de las *doncellas*, a las que critica de *fáciles y blandas*, porque Ricarda, como ejemplo de la inconstancia de todas ellas, olvidó repentinamente su promesa de amor en cuanto otro le habló de matrimonio. Para ello, enumera las tópicos prendas amorosas que se intercambian los enamorados: *cabellos, cartas, cintas, bandas*; los tópicos espacios metonímicamente referidos donde las doncellas conciertan encuentros a refugio de las miradas de los demás: *tejados, rejas y barandas*; y el abnegado cortejo amoroso que exigen a cambio de un incierto placer constantemente postergado: *adorar un aposento por deseos y esperanzas vanas, verdades imposibles, mil mañanas*. Amar a una doncella conlleva todos estos sacrificios de dudosa

<sup>402</sup> *El galán escarmentado*, p. 124a.

<sup>403</sup> *El galán escarmentado*, p. 125b.

recompensa. El aborrecimiento de Ricarda ha sido su primer escarmiento a tanta dedicación. Por eso, desde ahora en adelante, empeñará su amor con las casadas, que pagan en tiempo sus deudas amorosas.

A este soneto le sigue la réplica burlesca de su criado Roberto<sup>404</sup>. Emula la despedida de las doncellas de su amo, pero valiéndose de ingeniosos y acres apodos, injurias, insultos y dobles sentidos. Las doncellas de Celio son convertidas por Roberto en *virgíferas fregantes*, neologismo esdrújulo ofensivo que alude a la disimulada virginidad de esas mujeres que friegan o se restriegan<sup>405</sup>, y en *talludas y ásperas*, por su carácter esquivo, y en contraste con el adjetivo *blandas* que les atribuía su amo. Con ese mismo tono despectivo, continúa enumerando apelativos que hacen referencia a su falsa honestidad y a su carácter interesado, estimuladas únicamente por el dinero y el matrimonio. Aparecen animalizadas en un *cruel murciélago sangriento*, porque consumen la vida e ilusión de los amantes sin entregar nada a cambio, se aprovechan deliberadamente de ellos. También cosificadas en diversos elementos con connotaciones eróticas: en una *túnica de mil disciplinantes*, por su cantidad de amantes; en un *zurcido que engaña a ciento*, porque rehacen su virgo; en una *bolsa de arzón*<sup>406</sup>, pues, sin más detalles, en ella queda fijo; y por su interés, en una *puerta de carros de convento*, único contacto con el exterior de los conventos de clausura, que, igual que la doncella, solo se abría en determinadas ocasiones. Por todas estas razones, es *necio* el que insista en cortejarlas, así que probará con las *casadas bellas*, de donde quizás salga apaleado si es sorprendido *in fraganti*, degradado también en *perro* que hurta *el bocado ajeno*.

Justo cuando termina, Pompilio, amigo de Celio, exclama: «¡Qué bien le sigue el humor!»<sup>407</sup>. En efecto, Roberto es la sombra jocosa de su amo en sus aventuras amorosas. Si Celio busca una «casadilla», Roberto se emparejará con la «moza amorosa» que la acompaña. Si para que la casada les abra la puerta han acordado suspirar como señal, suspirarán a dúo, pero con la apostilla guasona del criado: «por dicha habrán entendido /

---

<sup>404</sup> *El galán escarmentado*, pp. 125a-125b.

<sup>405</sup> El adjetivo *fregante* es anfibológico. Si Celio se enamora de una dama, Roberto de su fregatriz. Pero, además, según el *DRAE*, *fregar* significa «restregar con fuerza una cosa con otra», en alusión al acto sexual.

<sup>406</sup> Según *Autoridades*, ‘arazón’ es «el fuste trasero y delantero de la silla de la caballería, que sirven de afianzar al jinete para que no se vaya adelante ni atrás».

<sup>407</sup> *El galán escarmentado*, p. 125b.

que algún asno ha rebuznado»<sup>408</sup>. En cada lance y desengaño será su *alter ego* donoso y mordaz.

Estos dos sonetos son el comienzo de una serie de seis que podríamos considerar «variaciones sobre un mismo tema»: el escarmiento, y además se concatenan, ya que en cada dúo sonetil se manifiesta la relación amorosa que termina y se anticipa la que está por venir. Por consiguiente, todos tienen la misma estructura: utilizan la fórmula de inicio «¡Adiós...!», que reiteran anafóricamente en algunos de sus versos; en el primer verso, se refieren al tipo de mujer de la que se despiden, enumeran una serie de apelativos sobre ella, reiteran su despedida y finalmente nos informan de la nueva conquista que van a emprender. Aparecen organizados en parejas y siempre los del criado imitan en clave satírico-burlesca a los de su amo.

Como nos podíamos imaginar, esta escena termina con la aparición de un rufián que finge ser marido de la «casada bella», la huida repentina de los furtivos amantes olvidando «mil reales, capa, y espada, y broquel»<sup>409</sup> y la elección accidental de un arca de harina<sup>410</sup> como escondite. Con este segundo desengaño tan ridículo, se despiden de las casadas y continúan sus peripecias buscando mejor suerte con las cortesanas. Antes de decir sendos sonetos, que ponen fin al primer acto, Roberto le dice a Celio: «Despídete, y vámonos»<sup>411</sup>.

Celio<sup>412</sup> se despide de las *casadas*, de aquellas que son traicioneras, porque eligen ponerse *esposas* de un hombre para encubrir sus veleidades. Por fuera son *virtuosas*, relucientes como una *taza dorada*, y por dentro, mentirosas, dañinas por su *veneno*. Alaba al marido que disfruta de su mujer, ignorante de los engaños y embustes de su esposa, y le pide a *Amor* que no insista en que las ame, puesto que su nuevo propósito es encontrar a una *soltera libre* porque no encubre sus defectos.

---

<sup>408</sup> *El galán escarmentado*, p. 127a.

<sup>409</sup> *El galán escarmentado*, p. 130a.

<sup>410</sup> Sobre el recurso del enharinamiento, Salomon (1985, p. 34) explica que es habitual encontrarlo en el entremés y en las comedias de ambiente rústico. Dice que el procedimiento se usa en la farsa y en la *commedia dell'arte* italiana porque se asocia la blancura de la harina al miedo del personaje. También lo relaciona con los payasos del circo de hoy. En este caso, terminan enharinados justamente por temor a la ira del supuesto cornudo.

<sup>411</sup> *El galán escarmentado*, p. 128b.

<sup>412</sup> *El galán escarmentado*, p. 128b.

## CELIO

Adiós, casadas; piélago de engaños;  
adiós, las que no sois tan virtuosas  
que, en siendo esposas, os echáis esposas  
para la libertad de tantos años.

Dichoso el que, con justos desengaños,  
pasa con su mujer horas dichosas;  
y más el que no vio las peligrosas  
fortunas de la mar de tantos daños.

Adiós, taza dorada con veneno.  
Amor, no es bien que más el arco vibres;  
hoy de tu reino al libre me despachas.

Adiós, fruta sabrosa en huerto ajeno;  
que yo me voy a las solteras libres,  
que no engaña quien vende con sus tachas.

## ROBERTO

Adiós, Elvira; adiós, esposa y dueña;  
adiós, capa de raja nueva y fina;  
adiós, espada de quedarse indina,  
pero temieron las espaldas leña.

Adiós, casa de piedra berroqueña,  
donde dejar mi amo determina  
mil reales empleados en harina,  
con que otro duerme y por ventura sueña.

Adiós, peligro cierto y bien prestado;  
que mal trata verdad, por tales modos,  
quien con su dueño tiene tan mal trato,  
que desde aquí me voy a lo guisado:  
que eso, y el paño pardo, dicen todos  
que siempre es lo mejor, lo más barato.

De nuevo, Roberto replicará a su modo popular<sup>413</sup>, poniendo el acento en lo material que han perdido en esta ocasión: *capa, espada y mil reales*, para acabar cubiertos de *harina* conforme a la tradición más carnavalesca. Aunque hubiera podido ser peor y, además, haber probado *leña*, motivo que anticipa su último escarmiento. Si las doncellas eran *ásperas*, las casadas son cosificadas por su dureza en una *casa de piedra berroqueña*, inversión de lenguaje cortesano amoroso sobre la queja de la crueldad de su dama desdeñosa. En realidad, las casadas son un *peligro cierto* porque tomas hurtado lo de otro *dueño* y no son seres de fiar quienes engañan con tanta facilidad. Por tanto, se va a *lo guisado*, metáfora culinaria tan del gusto del gracioso que se refiere a las prostitutas, porque junto con el *pañó pardo*<sup>414</sup> son lo que sale más rentable. En el fondo, el soneto de Roberto es un resumen de los hechos acontecidos con las casadas.

Y así, comienza un nuevo episodio de las andanzas infructuosas de nuestra incauta pareja, sobre todo de Celio, que piensa vengarse de la «casada molesta»<sup>415</sup> en Risela, una cortesana, utilizando como cebo su cadenilla de oro. De nada servirán las advertencias de Roberto: «Si te engañó una doncella / y una casada inhumana / ¿qué hará libre y cortesana / que no hay gitana como ella?»<sup>416</sup>. Y dicho y hecho. Risela toma la cadena fingiendo

---

<sup>413</sup> *El galán escarmentado*, pp. 128b-129a.

<sup>414</sup> Es la típica vestimenta de las clases bajas y, por tanto, es tela barata.

<sup>415</sup> *El galán escarmentado*, p. 129b.

<sup>416</sup> *El galán escarmentado*, pp. 129b-130a.

mirarla y, cuando Celio se la reclama, comienza a dar gritos hasta el punto de que Roberto saca una daga para recuperarla. Se acerca un rufián que andaba compinchado con ella, simula haber sido herido, llaman a voces a la justicia y los dos engañados huyen a la aldea pensando que han matado a un hombre y habiendo perdido la cadena de oro. Roberto le recuerda a su amo que «si las buscas para malas, / no hallarás buena mujer»<sup>417</sup>.

Pasado un mes sin noticias del finado o de la justicia, entienden que el rufián sanó. Entonces, Celio vuelve a poner sus ojos en una labradora, pues no cesa en su intención de encontrar una mujer que no lo traicione. Roberto insiste en que «si para malas las quieres, / no busques buenas mujeres»<sup>418</sup>. De este modo, lleva a Roberto a que vea a su bella panadera, que como buen criado quiere remedar a su amo preguntando por una «labradorcita» de la que enamorarse. Exultantes por su futura conquista, recitan la última pareja de sonetos de la comedia, en que, fieles a la estructura de los anteriores, se despiden de las solteras libres y de todos los tipos de mujeres que han burlado su amor, para confiarse en las labradoras, en un desesperado nuevo intento amoroso.

#### CELIO

¡Adiós, solteras de embelecocos llenas;  
libre, en fin, por tantas libertades,  
que tenéis en querer más variedades  
que el mar pescados y la Libia arenas.

Adoro muchas buenas, que las buenas  
tienen siempre el valor de sus verdades;  
de las que dan y toman voluntades,  
hablan mis desengaños y mis penas.

Labradora del alma, que me labras  
de nuevo a mí con esas manos bellas;  
ya voy a oír tus rústicas palabras.

¡Adiós, casadas, libres y doncellas!;  
que más vale querer quien guarda cabras  
que no imitar los que proceden de ellas.

#### ROBERTO

¡Adiós, atolladeros y honduras  
de la fragilidad del carro humano;  
fríos de invierno, ardientes de verano,  
mulazas de alquiler con mataduras!

Las buenas son angélicas criaturas;  
yo las estimo, y a sus pies me allano;  
hablo de las que son de mala mano,  
que a tantos dan unciones sin ser curas.

Labradora más bella que unas natas,  
sin botana o parchíferos portillos,  
que hueles más que Coca y Alaejos;  
muestra los quince puntos de tus patas;  
que ya voy a cogerte los tomillos,  
y quédense a curar los cueros viejos.

En su soneto, Celio<sup>419</sup> rechaza a las *solteras* libres porque están llenas de engaños y son mudables por naturaleza, para dirigirse a la labradora que con sus seductoras

---

<sup>417</sup> *El galán escarmentado*, p. 132b.

<sup>418</sup> *El galán escarmentado*, p. 135b.

<sup>419</sup> *El galán escarmentado*, p. 135b.



*rústicas palabras* y con sus *bellas manos* curará milagrosamente sus heridas amorosas. A modo de recolección de sus tres desengaños, en el primer terceto se despide de *casadas*, *libres* y *doncellas*, mujeres asociadas a la corte de las que dijo «que hay tantas (buenas), que antes contara / del mar la menuda arena»<sup>420</sup>, para insistir en que es mejor querer a su aldeana, a la que alude perifrásicamente como «quien guarda cabras».

Por su parte, Roberto<sup>421</sup> replica con su habitual tono cáustico y mordaz. Con una clara intención degradante de connotaciones eróticas, identifica a las cortesanas con el lodazal y la concavidad donde se atasca el *carro* del hombre por su debilidad a lo carnal; y las animaliza en sobadas *mulas de alquiler*, por su condición venal, llenas de llagas del roce varonil. En contraste, alaba a su *labradora* asociando su deseo a la comida —*natas*— y a la bebida, en concreto al vino<sup>422</sup>, recurso paródico tan propio del criado, y agradece que no tenga las oquedades *parcheadas* de las cortesanas. Finalmente, continuando con su doble sentido carnal, manifiesta su propósito de *cogerle los tomillos*.

Y la historia se repite. Con un intercambio breve de palabras, la panadera se concierta esa noche con Celio. Roberto no se fía: «de mujer fácil reniego»<sup>423</sup>, pero el galán insiste en probarla hasta saber la verdad. Llega la noche. Roberto continúa temeroso de recibir algún golpe. Y efectivamente, la supuesta «labradorcica» de Roberto, que tiene una voz muy grave, no es sino el marido de la panadera que los muele a palos. Tras el enésimo engaño femenino, Celio decide aborrecer a todas las mujeres: «no más doncella o casada, solteras ni labradoras», que metonímicamente clasifican a todas las mujeres por su estado civil y / o social. Así, como prueba de haber aprendido la lección y como fin a esta peregrinación amorosa fallida, se hará llamar «*el galán escarmentado*»<sup>424</sup>. En paralelismo burlesco, entonces Roberto será «*el mozo aporreado*»<sup>425</sup>. Con estas palabras se pone fin a la búsqueda itinerante de Celio de una buena mujer y a la segunda jornada. En la tercera, no hay más sonetos, porque Celio volverá a su *primus motus*: Ricarda, a

---

<sup>420</sup> *El galán escarmentado*, p. 135a.

<sup>421</sup> *El galán escarmentado*, p. 135b.

<sup>422</sup> En las comedias barrocas, Coca y Alaejos aparecen en las enumeraciones de ciudades que tienen buen vino. Pongamos como ejemplo *La villana de La Sagra* de Tirso de Molina, p. 311a, ed. Juan Eugenio de Hartzenbusch, 1850.

<sup>423</sup> *El galán escarmentado*, p. 137b.

<sup>424</sup> *El galán escarmentado*, p. 140b.

<sup>425</sup> *El galán escarmentado*, p. 140b.

quien «solo a vos / me atreviere a hablar, por Dios» porque «de todas salí muy mal»<sup>426</sup>, con quien finalmente se unirá en matrimonio.

En definitiva, la acción de las dos primeras jornadas está marcada por el ritmo cadencial de los dúos sonetiles en que desemboca cada episodio amoroso malogrado con un paradigma femenino. En ellos, se detienen amo y criado a reflexionar para poner en marcha su futuro remedio amoroso, en una infructuosa búsqueda de una categoría de mujer que no sea traicionera. La repetición de fórmulas, motivos y elementos de los sonetos atrapa en un círculo vicioso a sus protagonistas, condenados a revivir el engaño y el fracaso con cada mujer hasta que el escarmiento, que marcha *in crescendo*, los saca grotescamente a palos. El uso del soneto en esta comedia tiene un carácter vertebrador, por lo que poesía y drama caminan de la mano, ayudándose uno al otro en el avance de la acción, pero, además, el vaivén sistemático sonetil de amo-criado contribuye a crear un efecto mecánico que es característico de la comicidad.

Por otro lado, centrándonos en la figura del criado, hemos podido comprobar que es su doble funcional contrapuntístico. En la medida en que su amo queda caracterizado como galán ridículo, no le sirve solo la broma al criado como contraste, sino que se aproxima a la deformación degradante. Serán representativos del esperpento valleinclanesco la animalización y la cosificación a la que somete a sus personajes con intención infamante. De la misma manera, pasa Lope por el espejo deformante a las doncellas, casadas y prostitutas, convertidas en seres aborrecibles como *murciélagos sangrientos*, *mulazas de alquiler con mataduras* y objetos ajados o maltratados con oquedades como *túnicas de mil disciplinantes*, *bolsa de arzón*, *zurcido*, *atolladero*, *honduras*, etc. Otros recursos propios del lenguaje paródico y burlesco del criado que encontramos en boca de Roberto son: el uso del sufijo culto latino *-ífero* para construir los neologismos despectivos *virgíferas* y *parchíferos* y *-aza* en *mulaza* con la misma intención; asociación del deseo sexual con la comida y la bebida: *bocado ajeno*, *lo guisado*, *unas natas*, *huelas más que Coca y Alaejos*, que curiosamente también aparecen en Celio cuando se refiere a las casadas como *fruta sabrosa en huerto ajeno*; y en síntesis, la inversión del lenguaje amoroso cortesano y la parodia de la dureza de la amada de tradición petrarquista.

---

<sup>426</sup> *El galán escarmentado*, pp. 148a-148b.

Todos estos elementos están destinados a crear una atmósfera caricaturesca y risible cuando no descarnadamente vulgar de la vida. Tengamos en cuenta que, aunque es una comedia urbana, tiene rasgos picarescos, que justificarían estos extremos que tienden a regodearse en los aspectos más puramente prosaicos del amor y del placer. Y en el camino de esa exageración burlesca que abarca a todo el género femenino y a su concepción del matrimonio como coartada de sus apetitos concupiscentes, emerge la máscara de la experiencia de nuestro poeta con su mueca crítica, creando un delicioso juego entre vida, poesía y teatro.

### 1.3.1.2. *El anzuelo de Fenisa: Lucindo y su criado Tristán*

Esta comedia es también una comedia urbana de costumbres relajadas, de ambiente rufianesco, prostibulario y divertido donde las relaciones personales son dominadas por el dinero y por el engaño. En la pieza desfilan pícaros, soldados fanfarrones, busconas, hidalgos, mercaderes y otros personajes de «malas costumbres» que se mueven por el amor, el interés económico y las bajas pasiones, ajenos a las normas de orden moral. Por estas razones, formaría parte del subgénero de las comedias picarescas. La heroína de escasa moralidad que pretende aprovecharse del resto de personajes con sus engaños es Fenisa, una bella meretriz con apariencia de dama rica. Entre otros hombres, cae en sus redes amorosas Lucindo, un mercader valenciano que, acompañado de su criado Tristán, llega a Palermo con la intención de vender paños, medias y rasos. Durante las dos primeras jornadas, Fenisa conquista su confianza y lo engaña, quedándose con todo el dinero que Lucindo consiguió con sus mercancías; por el contrario, en la tercera jornada, la *avara puella* será burlada por todos.

La segunda jornada se cierra con dos sonetos contiguos de amo y criado, momento en que los personajes tienen que volver a su patria con las manos vacías porque han sido escarmentados. Mientras Lucindo se muestra ofendido por haber sido embaucado por una mujer astuta y pide al cielo que haga justicia permitiendo su venganza, Tristán solo muestra preocupación por el dinero que han perdido, aunque también pide a Dios que en el plazo de un mes haga efectivo su desagravio. Por tanto, el soneto del criado, quien se interesa únicamente por lo material conforme a su carácter pragmático, contrasta con el

del galán, que, en cambio, debido a su personalidad idealista, exhibe su dolor por el daño moral recibido.

De hecho, durante las dos primeras jornadas sus puntos de vista son contrapuestos, de acuerdo con la forma de ser romántica, ingenua e impulsiva del galán, y la desconfiada, cautelosa y realista del criado. Lucindo ve en Fenisa a una doncella de finos modales y rica hacienda. No le importa que reciba constantes visitas de otros hombres, a los que solo considera amigos, y se deja enamorar con escenas ensayadas de fingidos celos, lágrimas provocadas, regalos costosos y otros agasajos. Sin embargo, Tristán se desespera ante la actitud del «chapelón»<sup>427</sup> de su amo. Su función es la de consejero fiel, casi como si fuera su propia conciencia, pues es quien le advierte una y otra vez de los peligros a que se exponen si trata a esa mujer<sup>428</sup>. Intenta que comprenda que no puede estar paseando «¡Dama ilustre junto al mar!»<sup>429</sup> que en todo caso «Buscona debe de ser»<sup>430</sup>. Le pide a su amo la bolsa, cadena y las dos sortijas cuando va a casa de su supuesta dama, prevención que advierte Fenisa e interpreta como desconfianza de su criado: «El picarón me desvela, / pero destos pesco yo»<sup>431</sup>. En los momentos de seducción, se escandaliza en apartes de la falsedad de la cortesana: «¡Oh, socarrona!», «¡Hay semejante bellaca?»<sup>432</sup>. Cuando comprueban que siempre la casa está «preñada de armas y hombres», Tristán insiste en su flagrante oficio: «A unos despacha y a otros entretiene / como tienen favor o traen dineros»<sup>433</sup>. Pero todos sus intentos por evitar el fraude económico de su amo son improductivos, porque Lucindo está enganchado en *el anzuelo de Fenisa*: «(Yo presumo que es amor; que amor en obras se ve)»<sup>434</sup>.

---

<sup>427</sup> *El anzuelo de Fenisa*, p. 242, v. 1590.

<sup>428</sup> Para Silverman (en Gómez, 2006, p. 99), «Tristán and Lucindo are a unit from their first appearance. Tristán is Lucindo's adviser and conscience, particularly in matters of love and finances».

<sup>429</sup> *El anzuelo de Fenisa*, p. 202, v. 487.

<sup>430</sup> *El anzuelo de Fenisa*, p. 202, v. 490.

<sup>431</sup> *El anzuelo de Fenisa*, p. 215, vv. 850-851.

<sup>432</sup> *El anzuelo de Fenisa*, pp. 214 y 215, vv. 798 y 825.

<sup>433</sup> *El anzuelo de Fenisa*, p. 241, vv. 1573 y 1581-1582.

<sup>434</sup> *El anzuelo de Fenisa*, p. 220, vv. 972-973.

Ante tal ceguera amorosa, solo queda esperar a que se desarrollen los acontecimientos. Tal y como predice Tristán, «lo que no has dado en un mes / vendrás a darle en un día»<sup>435</sup>, Fenisa le pide dos mil ducados a Lucindo para salvar supuestamente a su hermano de su sentencia de muerte. Aunque sabedor de que su generosidad lo puede conducir a la ruina, el galán envía a Tristán a por un gato donde encontrará las ganancias de todas sus ventas. El criado piensa que se ha vuelto loco, pero Lucindo le pide que le permita «ser noble un poco / y no ingrato a tanto amor»<sup>436</sup>. De su nobleza, de su idealismo, vendrá su perdición, pues cuando el criado le entrega el dinero a Fenisa, esta se niega a atenderlo más fingiendo que nunca lo recibió: «Tras el gato / falsos tratos»<sup>437</sup>. Estafados moral y económicamente, reflexionan sobre lo sucedido y anticipan sus futuras acciones en sendos sonetos.

#### LUCINDO

Con lindo anzuelo, con famoso estilo,  
con ser un pez tan diestro, me ha burlado.  
¡Qué bien que vuelvo a España despachado!  
¡Qué bien me ha herido por el mismo filo!

A llanto del famoso cocodrilo  
mi oído blandamente regalado,  
a tus manos llegué, como engañado  
peregrino de amor que pasa al Nilo.

Dadme, cielos, venganza del anzuelo;  
desta mujer crüel quebrad la caña,  
que es su artificio destrucción del suelo.

Mirad que con sus lágrimas engaña,  
mirad que vuelvo, en tanto desconuelo,  
lleno de amor y sin dinero a España.

#### TRISTÁN

A Dios, Sicilia; a Dios, enredo isleño;  
a Dios, Palermo, puerto y franca puerta  
a las naciones deste mundo abierta,  
en quien tanta codicia rompe el sueño.

A Dios, famoso gato, aunque pequeño,  
vivo os quedáis: nuestra esperanza es muerta,  
pues no volvéis a España. Cosa es cierta  
que no se muda el gato con el dueño.

A Dios, Fenisa; a Dios, gato del gato;  
a Dios, cabo de gato, cuyo espejo  
puede servir de ejemplo y de recato.

Pero permita Dios que tu pellejo  
antes de un mes, por tu bellaco trato,  
sirva de gato a un avariento viejo.

En su soneto<sup>438</sup>, Lucindo se siente *burlado*, *despachado*, *herido* por la astucia y disimulo de Fenisa, una *mujer* tópicamente caracterizada como *cruel*, ingrata e insensible a los sentimientos de un hombre enamorado. Recreando el léxico de la pesca asociado a

<sup>435</sup> *El anzuelo de Fenisa*, p. 224, vv. 1076-1077.

<sup>436</sup> *El anzuelo de Fenisa*, p. 249, vv. 1788-1789.

<sup>437</sup> *El anzuelo de Fenisa*, p. 255, v. 1935.

<sup>438</sup> *El anzuelo de Fenisa*, p. 260, vv. 2082-2095.

la conquista amorosa interesada, Fenisa lanzó su *anzuelo* y picó un *pez*, Lucindo, que ahora reclama *venganza del anzuelo*, pidiendo a los *cielos* que le rompa su *caña* para que no pueda confundir en su red a otros hombres. Asimismo, se identifica con el *peregrino* que cruza el *Nilo*, donde encuentra a un *cocodrilo*<sup>439</sup> cuyas falsas lágrimas lo atraen hacia sí, que es Fenisa llorando afectadamente para atraparle en sus mentiras.

Le sigue Tristán con su soneto<sup>440</sup> a modo de contrapunto cómico de su amo, reiterando la estructura de los sonetos de *El galán escarmentado*. Elige la misma fórmula de inicio «A Dios...» que se repite anafóricamente en varios versos del poema para despedirse de la ciudad, de Fenisa y sus enredos codiciosos, y del *famoso gato*, palabra que se repite hasta seis veces, ya que en torno a ella giran ingeniosos juegos de significados que inundan el soneto. El *gato*, es decir, la bolsa de cuero con el dinero que entregó a la cortesana es personificado, pues queda vivo en Palermo; pero en antítesis, la esperanza de que *vuelva a España* muere porque el gato no regresa con su *dueño*, Lucindo. Por el contrario, Fenisa es animalizada en *gato del gato*, porque ella se quedó con la bolsa, e incluso cosificada en *cabo del gato*, pues es *espejo* y ejemplo de ladrones. Finalmente, en el último terceto, anticipa su propósito futuro, que no es otro que la reparación de la situación y el escarnio de la buscona bajo la maldición de oscuras connotaciones eróticas de que su piel<sup>441</sup> se convierta en cuero que recubra la bolsa de un *avariento viejo*. En síntesis, a través de los procedimientos de cosificación y animalización con intención degradante, el uso de un lenguaje procaz y el acento en lo material, el soneto de Tristán es una inversión del punto de vista noble de su amo, reproduciendo esa alternancia o dualismo contrastante entre señor-criado.

En cuanto a la fórmula anafórica «Adiós...», cabe decir que aparece recurrentemente en las comedias de Lope, bien dentro de un contexto serio, bien al servicio de la comicidad. Como ejemplos de contrapunto cómico, podríamos mencionar el largo romance de despedida de Feliciano en *La francesilla*, al que sigue la breve réplica

---

<sup>439</sup> En la entrada *cocodrilo* del *Tesoro* de Covarrubias, (2006, p. 566b), se dice que «es una especie de lagarto que se cría en el río Nilo [...] tiene un fingido llanto, con que engaña a los pasajeros, que piensan ser persona humana, afligida y puesta en necesidad, y cuando ve que llegan cerca dél, los acomete y mata en la tierra.

<sup>440</sup> *El anzuelo de Fenisa*, p. 261, vv. 2096-2109.

<sup>441</sup> Utilizar el término *pellejo* en lugar de *piel* contribuye a la animalización del personaje, pues *pellejo*, en una primera acepción del *DRAE* es «piel del animal». También podría estar sugiriéndonos que Fenisa es una pelleja, es decir, una prostituta.

paródica de Tristán<sup>442</sup>, o el soneto de *Don Juan de Castro, primera parte*, recitado alternativamente por don Juan y su lacayo Roberto en que se despiden de Galicia, donde el sentimiento de tristeza y la alabanza de las tierras y gentes gallegas que realiza el galán contrasta con el tono cómico del criado que añorará las bebidas y comidas típicas gallegas<sup>443</sup>. Por otro lado, también encontramos escenas semejantes en otros dramaturgos, como Tirso de Molina en *La villana de la Sagra*, donde don Luis y su criado Carrasco se despiden de Galicia en sendos sonetos. El señor<sup>444</sup> ensalza a sus gentes, a su patrón y su naturaleza, mientras que el lacayo<sup>445</sup> encarece la comida, la bebida, las mujeres y el juego. Como ejemplo de soneto en que nuestro dramaturgo use esta fórmula en un contexto serio, podríamos citar el soneto de Mahomed, rey de Granada<sup>446</sup>, cuando se despide de la ciudad de Granada, rendida a los Reyes Católicos en *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*.

### 1.3.1.3. *Los comendadores de Córdoba: Jorge, Fernando y su criado Galindo*

Recordemos que en este drama de la honra conyugal existen dos series de tres sonetos recitados por los dos galanes secundarios, Jorge y Fernando y su criado compartido, Galindo, que en todo momento remeda las acciones de sus amos en torno a la intriga amorosa que protagonizan. Para parodiar el cortejo amoroso y la despedida de la amada de sus amos, los sonetos de Galindo contienen una gran variedad de recursos satírico-burlescos —inversión del modelo amoroso, tratamiento burlesco de la mitología y de la religión, alusiones escatológicas, parodia de los *adynata*, sufijación despectiva, rima en esdrújulos, el elogio de la comida y la bebida asociados al placer, lo bajo corporal cómico, etc.—, por lo que podríamos considerarlo el paradigma de los sonetos de criados como contrapunto cómico del galán<sup>447</sup>.

---

<sup>442</sup> Ver edición digital online: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-francesilla--0/>, pp. 82r-82v.

<sup>443</sup> Ver el soneto en Tejeiro Fuentes, 1996, p. 216.

<sup>444</sup> *La villana de la Sagra*, vv. 361-374.

<sup>445</sup> *La villana de la Sagra*, vv. 375-388.

<sup>446</sup> *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, p. 136b, vv. 875-888.

<sup>447</sup> Para un análisis exhaustivo de estos sonetos, consultar el apartado 1.2.3.1, como caso especial de «sonetos de pretendientes».

#### 1.3.1.4. *El mármol de Felisardo: Felisardo y Elisa con sus criados Tristán y Finea*

Esta comedia palatina tiene cuatro sonetos que aparecen seguidos puestos en boca de la pareja protagonista, Felisardo y Elisa, y en boca de los criados, Tristán y Fineo, que emulan los amores de sus amos de modo paródico conforme a su condición plebeya<sup>448</sup>. Recordemos que como los amantes se declaran su amor invocando una serie de castigos y tormentos imposibles con que encarecen la fuerza de su amor, la pareja de criados, como contrapunto cómico, parodian la técnica de la acumulación de imposibles, enumerando tormentos convertidos en situaciones risibles y hasta desternillantes, ya porque sean excesivamente cotidianos, ya porque sean absolutos dislates. La comicidad proviene principalmente de la inversión de las convenciones de la técnica de los *impossibilia*, donde no faltan alusiones religiosas cómicas —bailar la chacona con Holofernes sin cabeza— alteraciones de las comodidades diarias relacionadas con la ropa, la comida y la bebida —comer frío, beber caliente, vestir paño en verano—, miedo al dolor provocado por el hombre, animales y pequeños insectos —palos, pulgas, chinches, abejas, gatos— y demás contratiempos domésticos. En definitiva, los sonetos de los criados imitan burlescamente el lenguaje amoroso cortesano de sus señores mostrando la dualidad cultural de dos mundos que se complementan.

#### 1.3.1.5. *El guante de doña Blanca: don Juan y su criado Brito*

En esta comedia palatina, aparece un soneto del criado Brito como contrapunto paródico poético de los poemas que recitan los tres pretendientes de doña Blanca en el contexto de una justa poética. La intriga principal de la pieza son los amores de don Juan y doña Blanca estorbados por dos contrincantes, don Nuño y don Dionís, el rey. A su vez, Brito intenta cortejar a Julia, la criada de doña Blanca, como acción paralela a la de sus amos. Un día, el rey recibe en la corte los presentes del rey de Marruecos, entre los que se encuentran dos leones, que no agradan al rey porque en Portugal son más fieros sus caballeros que ellos. Desafortunadamente, los leones se sueltan y un guante de la deseada

---

<sup>448</sup> Todos estos sonetos han sido estudiados en el apartado 1.1.1. dentro de los «sonetos de amantes», al que me remito para su análisis.



dama con una carta de su amado don Juan en su interior cae entre los animales. Los dos galanes se lanzan a por el guante para desazón del rey, al que no se le permite ponerse en ese peligro por imitarlos, así que pone paz entre los caballeros y pide al leonero que le traiga el guante. Entre todos los allí presentes surge la duda de si la dama «dejó cautelosamente»<sup>449</sup> caer el guante para probar a quien ama o simplemente se deslizó en un descuido. Así, como no hay ningún caballero victorioso en el rescate del guante, el rey decide celebrar una academia donde todos puedan competir escribiendo sonetos sobre el motivo del guante de doña Blanca y ella pueda escoger al mejor.

Después de los dos competidores por amor y acceso a la privanza, y justo antes del rey, interviene Brito, que dice haber escrito su soneto<sup>450</sup> «en la propia lengua», es decir, en lengua natural, lejos de los excesos gongorinos<sup>451</sup>. En vez de referirse al guante de doña Blanca, el criado relata que se le cayó un *escarpín*, un zapato, ya que es propio del discurso burlesco centrarse en lo bajo corporal. Continúa con el tratamiento risible de la mitología, mencionando que el dios *Amor*, al que caracteriza de *loco* porque rapta el alma en su pasión, y tópicamente provisto de sus *flechas*, las que disparó sobre los dos pretendientes que se lanzaron a por el objeto por ganarse el favor de su dama. En el

**BRITO** Cayose un escarpín de la derecha  
mano, que de la izquierda importa poco,  
a la señora Blanca, y Amor loco  
a dos fidalgos disparó la flecha.  
Éranse dos leones en la estrecha  
cárcel, que ya lo fue de África el Zoco,  
cuando a sus puertas, que temblando toco,  
bajan los dos el día de la fecha.  
Dijo el Amor que fue ocasión bastante  
para probar amantes corazones,  
estando el Rey de Portugal delante.  
Y yo digo que en tales ocasiones  
oler al ámbar fino pudo el guante,  
mas no de los fidalgos los calzones.

---

<sup>449</sup> *El guante de doña Blanca*, p. 81, v. 778.

<sup>450</sup> *El guante de doña Blanca*, pp. 110-111, vv. 1550-1563.

<sup>451</sup> Añade Profeti en su edición (2006, p. 172) que esta afirmación del gracioso se debe a la polémica de Lope contra la «nueva lengua» o lo que es lo mismo, contra los llamados cultistas y amigos del culteranismo que defendían un arte marginal basado en el virtuosismo vacío de la *exercitia verbalis*.

segundo cuarteto, adoptando el comienzo de los cuentos con la fórmula «Érase...», inicia de nuevo la historia de que había *dos leones* en una pequeña *cárcel*, a cuyas *puertas* aparecieron los dos caballeros. En contraste con su valor, el criado muestra su cobardía y miedo al acercarse a la jaula<sup>452</sup>. En el primer terceto, en una comparación ilógica entre la opinión del dios y la suya, refiere que *Amor* declara que doña Blanca lanzó voluntariamente el guante para poner a *prueba* el amor de sus pretendientes, mientras que él piensa que el guante *olería a ámbar*<sup>453</sup>, pero no los *calzones* de los dos amantes, alusión escatológica de potencial cómico y degradatorio que pone punto final al poema.

El tono cómico-escatológico de Brito contrasta con el serio-galante de los otros pretendientes convertidos en poetas en el contexto de una justa poética. Leído justo antes del soneto del rey, se acentúa la belleza, complejidad y estructuración del poema del monarca, en oposición al de Brito, que casi parece fruto de la improvisación. Por otro lado, llama la atención que también en el soneto, el criado dé forma de cuentecillo a la anécdota del suceso del guante, ya que *El guante de doña Blanca* es una de las comedias de Lope que más narraciones contiene<sup>454</sup> y la mayoría están puestas en boca de Brito.

### 1.3.1.6. *La fortuna merecida: Álvaro y su criado Gonzalo; Juana y su criada Lucía*

Recordemos que esta comedia de acceso a la privanza tiene como protagonista a don Álvaro Núñez, hidalgo pobre gallego, que, acompañado de su criado Gonzalo, acude a la corte, situada en Valladolid, para iniciar un proceso de ascenso social gracias a sus méritos y virtudes personales. Se presentan en la casa del conde de Lemos, quien rápidamente reconoce en Álvaro al paje que le sirvió en Monforte. Lo aloja en su casa y

---

<sup>452</sup> Es rasgo del gracioso que sea «cobarde por naturaleza». Característica número 24 del gracioso según Arjona (1939, p. 7) a la hora de definir al criado Tristán de *La francesilla*.

<sup>453</sup> Los guantes más lujosos se perfumaban con ámbar, que, según Covarrubias, es «una pasta de suavísimo olor». Es frase hecha «no oler a ámbar» cuando uno se refiere al nauseabundo olor de las aguas mayores. En el *Quijote*, se utiliza en este contexto en el desternillante episodio de los batanes: «—Paréceme, Sancho, que tienes mucho miedo. —Sí tengo —respondió Sancho; —mas ¿en qué lo echa de ver vuestra merced ahora más que nunca? —En que ahora más que nunca hueles, y no a ámbar —respondió don Quijote» (*Don Quijote de la Mancha*, p. 182).

<sup>454</sup> Hernández Valcárcel (1992, p. 193), señala *El guante de doña Blanca* entre las comedias en las que abundan los cuentos: «parecen una estructura de estructuras dada la abundancia de cuentecillos que acogen en sus páginas». De las nueve narraciones que se incluyen, siete están a cargo de Brito.

le ofrece su ayuda para convertirlo en un gentilhomme. A pesar de que sus primeros pasos son venturosos, reflexiona en un soneto sobre los peligros de la corte, al que sigue la réplica satírico-burlesca del criado.

ÁLVARO            No suele el temeroso navegante  
que la primera vez que entró sediento  
de la extranjera plata entrar contento  
en el mar peligroso y inconstante,  
prometerse bonanza semejante  
al siempre familiar recibimiento  
y a pocos días, reforzado el viento,  
temerle hasta los cielos arrogante.  
¿Cómo el recién venido cortesano,  
de la corte en el piélagos profundo,  
entra en la nave del servir tirano?  
Pues al primer peligro y al segundo  
dan la lisonja y ambición la mano:  
Scila y Caribdis del poder del mundo.

En su soneto<sup>455</sup>, Álvaro reflexiona sobre su condición de *recién venido cortesano* que comienza su ascenso sirviendo al rey, situación que identifica con el *navegante*<sup>456</sup> deseoso de riquezas que se adentra en el *mar peligroso* e inesperadamente cambiante. Continuando la metáfora de la navegación, es consciente de que al principio el mar se muestra en calma, de la misma manera que ha sido calurosamente acogido, pero al poco tiempo soplan los *vientos* de la envidia de los competidores y la corte se convierte en un *piélagos profundo*, en un inmenso mar de intrigas, donde deberá enfrentarse a los obstáculos de la *lisonja* y *ambición* que harán zozobrar su *nave* como si de los monstruosos *Scila* y *Caribdis*<sup>457</sup> se tratara. Todo el soneto anticipa los impedimentos y

---

<sup>455</sup> *La fortuna merecida*, pp. 649-650, vv. 136-149.

<sup>456</sup> Este soneto recoge el tópico clásico del navegante que podemos encontrar en el Libro I de la *Oda III* de Horacio (vv. 10-21), donde tras invocar a las divinidades protectoras de la navegación, el poeta habla de la valentía de los primeros navegantes que no temieron los peligros del mar: «Roble y triple bronce en torno al corazón tenía el primero que confió una frágil barca al mar terrible [...] ¿Qué miedo va a tener al paso de la muerte quien con ojos enjutos ha visto los monstruos que nadan en las aguas».

<sup>457</sup> Escila y Caribdis son los monstruos marinos que habitaban la costa siciliana del estrecho de Mesina. Escila tiene forma de mujer, cuya cintura está rodeada de perros que devoraban todo lo que hubiera a su alcance (Grimal, 1994, p. 172). Caribdis absorbía el agua del mar tragándose todo lo que navegaba por ellas y luego la devolvía (Grimal, 1994, p. 87).

dificultades que tendrá que superar, a pesar de tener un comportamiento ejemplar que será recompensado en sucesivas ocasiones por el rey.

Treinta y tres versos más adelante, después de ser acomodados en unos pequeños aposentos, con las quejas de Gonzalo sobre las extremadas estrecheces de la corte en comparación con las amplias casas gallegas: «allá un pobre labrador / hace la casa mayor / que aquí la mayor riqueza»<sup>458</sup>, reflexiona también sobre la corte, pero de manera más incisiva<sup>459</sup>.

**GONZALO**            ¡Escuro laberinto! ¡Caos confuso  
adonde tanto la razón se enreda  
que no hay hilo e industria con que pueda  
salir a luz, por muchos que en vos puso!  
Ningún discreto y con salud escuso  
si por engaño en vuestra cárcel queda,  
esperando subir por una rueda  
que solo enloquecer tiene por uso.  
¿Qué cosa dio Naturaleza sabia  
como la libertad al hombre importe,  
pues solamente a quien le falta agravia?  
¡Mejor fuera, castañas de Monforte,  
echaros en licor de Ribadavia  
que ser lacayo de un pelón de corte!

Gonzalo identifica despectivamente la corte con un *laberinto oscuro* que recuerda al de Creta, donde la *razón* queda confundida por su *caos* y no es capaz de salir ni con el ingenio, ni con el *hilo*<sup>460</sup> que metafóricamente va desenrollando para indicar el camino de vuelta. Quien se adentra en la corte, queda encerrado en su *cárcel* y cede el bien máspreciado que nos concedió la *Naturaleza*: la *libertad*, por conseguir el ascenso social, encadenado a la *rueda* de la Fortuna<sup>461</sup> del servir hasta que caprichosamente mude el estado del sujeto. Finalmente, se lamenta de haber abandonado las comodidades de su

---

<sup>458</sup> *La fortuna merecida*, p. 652, vv. 171-173.

<sup>459</sup> *La fortuna merecida*, pp. 652-653, vv. 182-195.

<sup>460</sup> Teseo quiso luchar contra el Minotauro, que estaba encerrado en el laberinto de Creta. Para no perderse, Ariadna le entregó un ovillo que fue devanando para indicarle el camino que debía recorrer de regreso y poder salir (Grimal, 1994, p. 508).

<sup>461</sup> Sobre la representación de la Fortuna sobre una rueda, ver notas 102 y 264. En el soneto de Albano en *Nadie se conoce* (p. 682b), se decía que la Fortuna «en efecto, es rueda, y nunca para, / y así, por fuerza, donde caen los altos / vienen a levantarse los caídos».

tierra por las intrigas de la corte, sobre todo, expresa su añoranza por la comida y la bebida típicas gallegas: *castañas de Monforte* y vino de *Ribadavia*<sup>462</sup>, intereses terrenales más acordes con la personalidad del criado que ponen el punto cómico al soneto.

En tanto en cuanto, Gonzalo prefiere los placeres de la aldea a las maquinaciones de la corte, su soneto recrea el tópico de la alabanza de aldea y menosprecio de corte, que suele aparecer en las comedias cuyo asunto es el acceso a la privanza, como por ejemplo en *Con su pan se lo coma*. Tanto por esta preferencia, como por el tono ácido y burlesco de su expresión, el soneto del criado es contrapunto del de su amo, al que se permite llamar *pelón de corte*.

En esta comedia existe una intriga secundaria amorosa protagonizada por Álvaro y Juana, hija del mayordomo del conde, que es emulada por los criados, Gonzalo y Lucía, reproduciendo las típicas situaciones paralelas. Su historia de amor se verá truncada en la segunda jornada por el vertiginoso ascenso social del hidalgo gallego. El acecho de la desigualdad social es preocupación de Juana que manifiesta al criado ya al principio de la jornada: «Mucho sube y yo, Gonzalo, / bajo mientras va subiendo»<sup>463</sup>. A pesar de que el criado intenta convencerlas de su firmeza amorosa con el tópico *omnia vincit amor*: «Si todo lo iguala amor»<sup>464</sup>, así como el galán, con la idea platónica de que quien ama vive en el amado: «mientras subiere más, / más igual iréis conmigo / pues que vais dentro de mí»<sup>465</sup>, Juana y Lucía quedan recitando entre las dos un soneto donde manifiestan sus temores, miedos y tristezas de amor.

El radio de acción de la criada en la comedia nacional es bastante más reducido que el del gracioso. Es hábil en tercería, confidente de la dama, aunque su función principal es la de sentir inclinación por el criado del galán de su dama, reproduciendo paródicamente las relaciones amorosas de aquellos, como es el caso que nos acontece. El destino amoroso de la dama lo comparte su criada, unión de la que da cuenta la propia estructura del soneto<sup>466</sup>, organizado en torno a las alternativas intervenciones de las dos

---

<sup>462</sup> Ver Herrero García, 1933, pp. 53-54, 79 y 90.

<sup>463</sup> *La fortuna merecida*, p. 698, vv. 1223-1224.

<sup>464</sup> *La fortuna merecida*, p. 698, v. 1231.

<sup>465</sup> *La fortuna merecida*, p. 702, vv. 1334-1336.

<sup>466</sup> *La fortuna merecida*, p. 705, vv. 1383-1396.



idealista, alberga aún un ápice de esperanza, en contraste con el punto realista de la criada que ya conoce el desenlace de estos malogrados amores.

En realidad, más que contrapunto paródico de la dama, la criada es remedo de sus acciones. Cada suspiro de Juana viene sutilmente emulado por Lucía, compartiendo sentimientos y forma de expresión. Solo en los dos últimos versos, donde las intervenciones se precipitan tal y como su amor se desempiedra, se opone la visión realista de la mentalidad plebeya a la idealista de la noble. No obstante, la vinculación existente entre estos dos personajes es palpable tanto por contenido como por forma, mediante el uso de las mismas fórmulas de inicio y cierre, anáforas, versos paralelos, tono exclamativo y reflexión sobre los mismos conceptos: su pesadumbre por entregarse al amor de quienes temían que las abandonaran. Como esta sospecha quedará confirmada en la siguiente jornada, este soneto tiene la finalidad dramática de anticipar la acción.

#### **1.3.1.7. *El príncipe perfecto, segunda parte: doña Leonor y Tristán, el paje del príncipe***

Dentro del dualismo complementario que se establece entre el mundo de los criados y de los nobles, es básico el contraste entre el realismo y el idealismo que caracterizan tópicamente a ambos personajes respectivamente. Es fuente de comicidad que el gracioso muestre su sentido común ante las exageraciones dramáticas amorosas de sus amos<sup>469</sup>, misma situación dramática que encontramos en el soneto recitado alternativamente por doña Leonor y Tristán, paje del príncipe, en *El príncipe perfecto, segunda parte*. La intriga amorosa de la comedia está protagonizada por don Lope de Sosa, preceptor del príncipe don Alfonso, y doña Leonor, hija del embajador de Castilla. Ante el próximo encuentro con la princesa de Castilla, con la que se ha concertado su matrimonio, el príncipe se muestra inquieto porque teme no saber cómo comportarse con su prometida. Entonces, don Lope de Sosa comete la imprudencia de llevarlo a una cita con su dama para que asista a una lección sobre amor en directo.

---

<sup>469</sup> Para muestra, solo basta recordar la divertida escena de *La Celestina* donde Calisto describe a Melibea y Sempronio la desmitifica en un juego de murmuraciones en apartes que finaliza con la conclusión juiciosa del criado de que «ella es imperfecta, por el cual defecto desea y apetece a ti y a otro menor que tú» (*La Celestina*, pp. 44-46).

El conflicto se genera porque el joven príncipe queda perdidamente enamorado de la dama castellana. Angustiado por su debate interno entre traicionar a su maestro o dejarse morir de amor, consulta con su padre, el rey Juan II, arquetipo de prudencia y justicia real. Decidido a ser ejemplo de honestidad, le comunica a su instructor que por lealtad a su amistad renuncia a ese amor impropio. Don Lope, admirado por la grandeza de su príncipe, desea «mostrar que le igualo yo, / si no en sangre, en sufrimiento»<sup>470</sup>. Sin embargo, esta actitud modélica del galán tiene graves consecuencias en las consumadas relaciones amorosas de la pareja protagonista. Doña Leonor se muestra agraviada con esta decisión: «Mi amor ha sido muy necio»<sup>471</sup> por lo que jura vengarse de su mudable amante: «Hago juramento eterno / de procurar mi venganza»<sup>472</sup>, no sin que Tristán se muestre irónico ante tales alharacas: «Tú juras por lindo ciego»<sup>473</sup>, choque de concepciones sobre la misma situación dramática que anticipa las réplicas contrastantes que Tristán realiza alternativamente a cada intervención de doña Leonor en el soneto que comparten<sup>474</sup>.

Entonces, el contenido avanza prácticamente cada dos versos, donde ella realiza una afirmación contundente que él contradice o replica burlescamente. Frente a la idea de la dama de que el *amor olvida* cuando no es correspondido, el criado objeta que más bien *crece* con el *desprecio* (vv. 1-2). Ante la aseveración de que es *necio* quien ama a quien lo desdeña, argumenta que en asuntos de amor no existe la sensatez (vv. 3-4). Si ella toma la decisión de devolverle el desprecio a su amado, él se complace en ver cómo se desespera por amor (vv. 5-6). En contra de la confesión de emular a *Lucrecia*, Tristán se burla de sus excesos amorosos y acuerda convertirse chistosamente en el *alter ego* de la famosa romana, en *Lucrecio*, cuando ella se suicide (vv. 7-8). Con respecto al compromiso de doña Leonor de actuar con *cordura* de ahora en adelante porque antes amó sin medida, el criado le responde graciosamente con el imposible de que eso sucedería si el amor, tópicamente *ciego*, recobrara la vista, ya que la experiencia le advierte de que todo el que ama nunca *cumple* sus promesas (vv. 9-11). Y finalmente, a

---

<sup>470</sup> *El príncipe perfecto, segunda parte*, p. 130b.

<sup>471</sup> *El príncipe perfecto, segunda parte*, p. 130c.

<sup>472</sup> *El príncipe perfecto, segunda parte*, p. 130c.

<sup>473</sup> *El príncipe perfecto, segunda parte*, p. 130c.

<sup>474</sup> *El príncipe perfecto, segunda parte*, p. 130c.



pesar de que la dama insiste en que *jura olvidar* a su amado *o morir*, el criado se ríe del valor del *juramento de mujer* que equipara a dos elementos característicos por su volubilidad: la *ola del mar* y la suerte en el *juego*.

**DOÑA LEONOR Y TRISTÁN**

DOÑA LEONOR	Amor pagado mal, ¡cuán presto olvida!
TRISTÁN	Antes suele crecer con el desprecio.
DOÑA LEONOR	Cualquiera que ama aborrecido, es necio.
TRISTÁN	No hay discreción con que el amor se mida.
DOÑA LEONOR	Pues yo sé aborrecer aborrecida.
TRISTÁN	Veros quejar de amor, no tiene precio.
DOÑA LEONOR	Yo soy Lucrecia.
TRISTÁN	Y yo seré Lucrecio, Cuando vuestra merced pierda la vida.
DOÑA LEONOR	Si amé sin discreción, tendré cordura.
TRISTÁN	Viera entonces amor, que ahora es ciego que amando, nadie cumple lo que jura.
DOÑA LEONOR	Yo te juro olvidar o morir luego.
TRISTÁN	¡Juramento en mujer!
DOÑA LEONOR	¡Pues qué! ¿no dura?
TRISTÁN	Es ola de mar y dicha al juego.

En conclusión, todos los pensamientos de doña Leonor expresan lo que racionalmente quisiera hacer como desquite por el rechazo de su amado, mientras que los de Tristán declaran lo que en efecto sucederá, puesto que le devuelven la imagen de la realidad fruto de su experiencia, en un intento de hacerle ver que sus palabras son fruto del rencor y no de los verdaderos sentimientos que viven en su corazón. En puridad, podríamos decir que este soneto es otro ejemplo más de la función del criado como contrapunto cómico, pero en versión pragmática y realista. Por otro lado, es el único soneto de todas las comedias estudiadas, donde el dualismo complementario se establece entre la dama —y no el galán— y el criado de otro personaje. Esta circunstancia junto al artificio de concebir el soneto como un diálogo entre dama y criado en el que los interlocutores recitan uno o dos versos alternativamente o medio verso cada uno, lo convierten en un caso insólito y extraordinario, en un nuevo experimento de nuestro dramaturgo por dar una vuelta de tuerca a una fórmula que había ensayado.

### 1.3.1.8. *El alcalde mayor: Mauricio y Beltrán, futuro criado de Rosarda*

En esta comedia, los personajes de la escena paralela que recogen los sonetos no son el galán y su criado. Recordemos que los protagonistas, Rosarda y Dinardo habían acordado escaparse juntos por la noche para evitar la oposición de sus familias a su unión matrimonial. Como Dinardo pide a su amigo Marcelo, también enamorado de la dama, que los acoja esa noche en su casa, el competidor aprovecha la situación para suplantarlos e intentar escaparse con su amada gracias a la colaboración de su amigo Camilo, quien entretendrá a Dinardo impidiéndole que llegue a tiempo a la cita.

Beatriz, la criada de Rosarda también ha decidido emular a su ama marchándose esa misma noche con Beltrán, excriado de Camilo. Sin embargo, la oscuridad y los nervios de los personajes provocan que se equivoquen de pareja. Cuando Mauricio llega, Beatriz está esperando en alto. Tras unas breves palabras, le pide que baje creyendo que es Rosarda. Mientras aguarda, Mauricio recita un soneto en que enumera ejemplos de conquistas famosas consumadas gracias al engaño para justificar la traición que va a cometer<sup>475</sup>. Baja Beatriz y desaparecen juntos. Una situación parecida se repite con Beltrán y Rosarda. Mientras el criado espera a su amada, recita un soneto<sup>476</sup> emulando paródicamente el del competidor. Aparentemente son parecidos, ya que en los cuartetos de ambos se introduce el contenido utilizando la fórmula anafórica *No/ni...*<sup>477</sup>, pero en el del criado permite adoptar una estructura comparativa-competitiva, gracias al término de comparación *como yo* con que comienza el primer terceto. Además, no se enumeran guerras, sino conquistas amorosas tanto de héroes pertenecientes al Romancero o a las novelas de caballerías, como de dioses o personajes de la mitología grecolatina para ponderar su amor por Beatriz, que excede a todos ellos.

En primer lugar, se compara por su dulzura con *Gerineldos*, supuestamente enamorado de la dama *Quintañona* en *Sansueña*. Es todo confusión e invento del gracioso para provocar la risa. En dos romances encontramos el nombre de Gerineldo o Gerineldos. En el *Romance de Gerineldo y la infanta*, donde se cuenta la historia de los amores

---

<sup>475</sup> Este soneto está analizado en el apartado 1.2.1. como un «soneto de competidores por amor», al que me remito para su estudio.

<sup>476</sup> *El alcalde mayor*, pp. 68-70, vv. 760-773.

<sup>477</sup> Es una fórmula habitual para realizar el artificio retórico del «sobrepujamiento» que procede del *Non/ nec sic...* latino. Para más información, ver Galán Sánchez, 1996, pp. 163-174.

desiguales entre la infanta, de la cual desconocemos su nombre, y su criado Gerineldo. Y en el romance «Dueña, si habedes honor»<sup>478</sup>, en que Gerineldos reprocha a su dueña Quintañoña que después de seis años de servicio amoroso y excusas, en dos meses que estuvo ausente, se casara con otro por obligación de su padre. En consecuencia, le pide que lo visite al palacio para satisfacer su deuda y mostrarle su amor. Por otro lado, la dama Quintañoña era la mediadora de los encuentros adúlteros de Lanzarote y Ginebra, que también aparece citada en el *Quijote*<sup>479</sup>. Tanto por su relación con el romance burlesco como por el relato artúrico, la mención de Quintañoña introduce connotaciones sexuales y degrada el contexto caballeresco por contacto con el mundo de las alcahuetas y de los placeres por encima del honor. Por otro lado, la referencia del lugar puede remitir al *Romance del moro Caláinos*, que relata los amores del moro Caláinos con la infanta de Sevilla, hija de Almanzor, rey de Sansueña o Zaragoza, a quien sirvió durante cinco años. Para corresponderle, le pidió tres cabezas de los Doce Pares de Francia. Caláinos retó a Oliveros, Reinaldos y Roldán, pero fue este último quien terminó con su vida.

**BELTRÁN**        No estuvo Gerineldos en Sansueña  
tan dulce por la dama Quintañoña,  
ni por la bella infanta Palancona  
tan alegre Roldán en Fuentidueña,  
ni Beltenebros en la Pobre Peña,  
por su dama, tan blando de carona,  
ni menos por los caños de Carmona  
tan fuerte Valdovinos por su dueña;  
como yo por Beatriz, Beatriz más linda  
que un pie bien hecho con zapato nuevo,  
más colorada que manzana o guinda.  
Si yo la robo, y en mis brazos llevo,  
Paris a Elena en competencia rinda,  
A Europa el toro, y a su Dafne Febo.

Curiosamente, *Roldán* es el siguiente amante que el criado menciona, con quien se compara en alegría por su *infanta Palancona* en Fuentidueña. No hemos encontrado ningún texto que relacione al paladín ni con el lugar, ni con la dama. Todo es enredo y

---

<sup>478</sup> Romance núm. XV de los *Romances jocosos*, parte quinta de las *Poesías escogidas de nuestros cancioneros y romanceros antiguos*, 1796, pp. 238-240.

<sup>479</sup> En el capítulo XVI de la Primera parte, don Quijote se propuso no engañar a Dulcinea «aunque la mesma reina Ginebra con su dama Quintañoña se le pusiesen delante» (p. 142).

broma de Beltrán porque, en todo caso, ella es la protagonista del burlesco *Entremés de la infanta Palancona* de Félix Persio<sup>480</sup>, donde dos reyes que la pretenden terminan echando a suertes quién se queda con ella. En cuanto a *Fuentidueña*, hemos encontrado una referencia cómica: pasó la famosa ballena del Manzanares que en realidad era un jumento con dos cueros de vino<sup>481</sup>.

A continuación, se compara en blandura con *Beltenebros*, que hizo penitencia amorosa por su amada Oriana en la *Peña Pobre*, convertida por Beltrán en *Pobre Peña*, como si estuviera personificada y compartiera la tristeza del caballero. Recordemos que Amadís de Gaula, desdeñado por su amada porque creyó por error que amaba a otra, se retiró a aquel desolado lugar donde se encontró con un ermitaño que le puso el nombre de «Beltenebrós»: el bello tenebroso<sup>482</sup>. Finalmente, se compara en fuerza con Valdovinos, en el momento de salir de Sevilla, al tener que abandonar a su querida morica que había sido su amiga durante siete años<sup>483</sup>. Los *caños de Carmona* es expresión con la que popularmente eran conocidos los restos del acueducto romano que posiblemente unía Carmona con Sevilla, utilizada aquí con intención paródica por el criado.

Así, en el primer terceto, se resuelve la estructura comparativa-competitiva: no hubo caballero tan dulce, tan alegre, tan blando y tan fuerte por su dama *como yo por Beatriz*, a la que compara graciosamente con lo bajo corporal: *un pie hecho con zapato nuevo*, y con la comida: *una manzana o guinda*, por sus pómulos y boca sonrosados. Finalmente, en el último terceto, pensamos que Beltrán jocosamente quiere decirnos que, si es capaz de consumir esta hazaña amorosa, se convertirá en ejemplo para dioses y personajes de la mitología clásica, que por competir en amor con el «nuevo mito» de Beltrán y Beatriz, los emularán robando Paris a Elena, Júpiter a Europa y Apolo a Dafne<sup>484</sup>. Creemos que se trata de una inversión burlesca del criado, que consistiría en

---

<sup>480</sup> En las notas de la edición utilizada, se menciona que el entremés es anterior al 1615. Sin embargo, Madroñal (1998, p. 173) la fecha en 1625.

<sup>481</sup> Me refiero al cuentecillo jocoso difundido por la literatura áurea estudiado por Chevalier (1975), que aparece en algunas comedias, como en *El galán escarmentado* (p. 123a). En Correas se recoge que «En Berlanga dicen que salieron a lancear una albarda entendiendo que era ballena; lo mismo se dice de otros lugares, dándoles vaya con fingido cuento».

<sup>482</sup> *Amadís de Gaula*, I, p. 709. Esta penitencia será imitada por don Quijote, pero en Sierra Morena, en los capítulos XXV y XXVI de la Primera parte.

<sup>483</sup> «Tan clara hacía la luna / como el sol a mediodía / cuando sale Valdovinos / de los caños de Sevilla» (*Romancero general*, p. 217).

<sup>484</sup> Recogen mitos de raptos en tentativa o consumados. Paris raptó a Elena y desencadenó la guerra de Troya; Júpiter se metamorfoseó en un toro de resplandeciente blancura para conseguir que Europa se

degradar a los dioses en seres humanos para erigirse los criados en su lugar como ejemplo de conducta a seguir.

En este soneto, encontramos recursos burlescos que ya hemos analizado en otros sonetos de criados, como la parodia de las metáforas suntuarias o de la naturaleza para describir la belleza de la amada conforme al tópico de la *descriptio puellae*, con elementos asociados a la comida —*manzana o guinda colorada*— o del ámbito doméstico —*pie hecho con zapato nuevo*—, el tratamiento burlesco de la mitología clásica, las alusiones sexuales y la imitación divertida de las formas y estructuras del lenguaje cortesano para declarar el amor. Pero también encontramos uno nuevo de gran efectividad cómica, la cita de personajes del Romancero<sup>485</sup> y de las novelas de caballerías cambiando humorísticamente sus historias, ofreciéndonos una versión inventada, fruto de la mezcla de datos diversos, con una intención pervertida, socarrona, ocurrente y desmitificadora, más acorde con el ambiente festivo del gusto popular.

### 1.3.2. Medio para la parodia culterana: Mendo

Es harto conocida la enemistad literaria entre Góngora y Lope de Vega y la complacencia que encontraban en burlarse el uno del estilo del otro. El cordobés se mofaba de la poesía pura y clara de nuestro poeta porque para él revelaban torpeza artística y falta de conocimientos<sup>486</sup>. Por el contrario, Lope abominaba del oscurantismo forzado, del uso violento del hipérbaton, de la desmesura de cultismos, del juego artificioso y mecánico de la nueva poesía gongorina. Aunque en ocasiones, conforme a su carácter comunicativo, vital e inocente, Lope admiraba a Góngora, lo consideraba un ser superior en saber y en arte, y en cierta manera, lo temía, le herían sus reacciones, pues cada vez que una obra suya veía la luz, Góngora, de carácter más concentrado, adusto y

---

sentara en él y llevarla consigo (Grimal, 1994, p. 188); Apolo o Febo intentó raptar a Dafne, pero ella escapó gracias a que los dioses la convirtieron en el árbol del laurel.

<sup>485</sup> En su estudio sobre la poesía satírico-burlesca de Quevedo, Arellano (2003, p. 249) manifiesta que la «parodia del Romancero» es de «excepcional importancia» en Quevedo. Asimismo, relaciona la aparición de «romances jocosos y paródicos» con el «descrédito de lo heroico, paralelo al declive político» que, según Menéndez Pidal, se consuma hacia 1650. Este soneto es ejemplo de cómo Lope de Vega bajó de su pedestal a los héroes del Romancero y de las novelas de caballerías bastantes años antes (recordemos que Morley y Bruerton fechan esta comedia entre 1604-1612).

<sup>486</sup> Pongamos como ejemplo el soneto de Góngora «Patos del aguachirle castellana» (*Sonetos completos*, p. 295).

agresivo, se la criticaba<sup>487</sup>. Y a pesar de todo, nuestro dramaturgo deseaba su reconocimiento. Recoge Vossler en una carta al duque de Sessa en 1617 cómo Lope expresa su preocupación por lo que piense su adversario de él: «Otra vez me he visto con el de Góngora [...] está más humano conmigo, que le debo haber parecido más ombre de bien de lo que imaginaba»<sup>488</sup>; le escribe versos de alabanza<sup>489</sup>; hasta «comete la puerilidad de imitarle», como dirá Dámaso Alonso<sup>490</sup> en un intento, claro está, de superarlo. Pero es que su «lujuria poética»<sup>491</sup> lo excitaba a probar todos los estilos.

En todo caso, la postura de nuestro dramaturgo sobre el abrupto estilo gongorino había sido manifestada en tres ocasiones<sup>492</sup> en prosa. Pero también en su teatro son abundantes las críticas a los excesos gongorinos y a sus seguidores, prácticamente siempre puestas en boca de un personaje plebeyo, que normalmente comenta graciosamente o se escandaliza del «parto monstruoso» que ha concebido otro personaje que pretendía remedar el estilo de la nueva poesía. No es de extrañar, que también pusiera en boca de un criado un soneto donde ridiculice la sintaxis latinizante exagerando los violentos hipérbatos tan del gusto de los culteranos, como el de Mendo en *El capellán de la Virgen*.

Esta comedia hagiográfica se centra en la vida de San Ildefonso, principalmente en cómo su defensa a ultranza de la perpetua virginidad de la Virgen contra herejes e infieles es agradecida por Nuestra Señora ofreciéndole la casulla. Lope nos lo presenta estudiando en el colegio sevillano fundado por San Isidoro por voluntad de su tío Eugenio, el arzobispo de Toledo, donde conoce a Ramiro, el sobrino del rey godo de España Recisundo. Mientras los nuevos amigos continúan su conversación, sus respectivos criados, Mendo y Nuño hablan de sus asuntos. Entonces, Mendo aprovecha para confesar que siente una profunda melancolía por Toledo porque el colegio le parece una prisión,

---

<sup>487</sup> Citemos como ejemplos el soneto «Señor, aquel Dragón de inglés veneno» (*Sonetos completos*, p. 262), mofándose de *La Dragontea*, y «Por tu vida, Lopillo, que me borres» (*Sonetos completos*, p. 261) mencionando *La Arcadia*.

<sup>488</sup> Vossler, 1933, p. 111.

<sup>489</sup> Por ejemplo, en los sonetos «Canta, cisne andaluz, que el verde coro» o «Claro cisne del Betis, que sonoro» (*Obras completas*, IV, pp. 320-321 y 704).

<sup>490</sup> Alonso, 1962, p. 455.

<sup>491</sup> Ver Vossler, 1933, p. 101.

<sup>492</sup> En el *Discurso sobre la nueva poesía* (1617); en un escrito a Diego de Colmenares (1623), y, muerto Góngora, en la *Dorotea* (Vossler, 1933, p. 119).

ya que «no me entra la santidad»<sup>493</sup>, le perturba el sueño, en el estudio es «un buey»<sup>494</sup>, y dejó a una bella fregatriz a la que envía «sonetadas enormes»<sup>495</sup>.

A partir de aquí, comienza la crítica del oscuro y enigmático estilo de los poetas gongorinos, cuyo espejo es el criado, quien se describe como un «poeta / fantástico, con lenguaje / diabólico [...] que hay temerosos discretos / de que entiendan sus conceptos, / y escriben versos en cifras»<sup>496</sup>. Lope, que está siempre detrás de la voz de Nuño, inmediatamente le censura que ande en esas cosas porque por ese camino nunca será buen estudiante. Pero Mendo se jacta de gran poeta, comparable al vate mitológico Orfeo, aunque de «estilo extravagante», por lo que le pide que escuche «la sonetada enorme» que ha escrito a su amada Inés<sup>497</sup>.

La parodia radica en la exageración de los hipérbatos del culteranismo que rompen por completo la naturalidad de la sintaxis, quebrando los sintagmas nominales para que el sustantivo principal o el adjetivo de cada verso de los cuartetos quede al final, mientras que en los tercetos combina este sistema con el de separar el verbo del pronombre que lo acompaña. En cuanto al contenido, sigue la tradición amorosa petrarquista, pero adaptada a la expresión tosca del criado. Los *ojos* como vehículo del amor que llega hasta lo más profundo del amado, tópico motivo de resonancias trovadorescas, cancioneriles y platónicas; el recuerdo del día en que la vio como principio de sus penas amorosas<sup>498</sup>; la imagen de los *cabellos* como cadenas a las que el amado somete su libertad espiritual, aunque no son rubios como es preceptivo, sino rojos, circunstancia que nos sugiere que es judía o bruja<sup>499</sup>; y la concepción del amor como enfermedad, en concreto como *melancolía*, por exceso de la libido que ocasiona la insistencia del amor no satisfecho.

---

<sup>493</sup> *El capellán de la Virgen*, p. 277b.

<sup>494</sup> *El capellán de la Virgen*, p. 278a.

<sup>495</sup> *El capellán de la Virgen*, p. 278b.

<sup>496</sup> *El capellán de la Virgen*, p. 278b.

<sup>497</sup> *El capellán de la Virgen*, p. 278b.

<sup>498</sup> Como en el soneto IV del *Canzoniere* de Petrarca, «*Era il giorno ch'al sol si scoloraro*», y en el que coincide en número de las *Rimas* de Lope «Era la alegre víspera del día», ya que, dar cuenta del día del nacimiento de los amores es característica propia de los cancioneros petrarquistas.

<sup>499</sup> El pelo rojo ha sido estigma de mal presagio desde la antigüedad. En la cultura judeocristiana, se pensó que todos los pelirrojos procedían de Caín, el primer asesino y fratricida de la historia. Es legendario que Judas Iscariote, Caifás y María Magdalena también eran pelirrojos. En Europa, hasta el siglo XVIII, era creencia común que las mujeres pelirrojas eran brujas. En el *Malleus Maleficarum*, «Martillo de las Brujas», el tratado más importante sobre la persecución de brujas publicado en 1487 en Alemania se explica que tener el pelo rojo es signo de ser bruja. De esta forma, durante la Inquisición Española, todos los pelirrojos fueron identificados como judíos.

MENDO

Inés, tus bellos, ya me matan, ojos,  
y al alma, roban pensamientos, mía,  
desde aquel triste, en que te vieron, día,  
con tan crueles, por tu causa, enojos.

Tus cabellos, prisiones de amor, rojos,  
con tal, me hacen vivir, melancolía,  
que tu fiero, en mis lágrimas, porfía,  
dará de mis, la cuenta a Dios, despojos.

Creendo que de mí no, amor, se acuerde,  
temerario, levántese, deseo  
de ver a quien me, por desdenes, pierde.

Que es venturoso, si se admite, empero,  
esperanza de amor, me dice, verde,  
viendo que te, desde tan lejos, veo.

Si en los cuartetos el desorden y confusión es considerable, en los tercetos, la técnica del hipérbaton y del sinsentido es llevada a sus últimas consecuencias. Por un lado, recoge la tópica osadía del amante que quiere llegar hasta su amada desdeñosa; y por otro, declara que conserva la *esperanza* de verla porque cómicamente la está *viendo desde tan lejos*.

Todo ello, aparece descrito con el arte torpe y áspero de Mendo, que acusa directamente a Inés de su tristeza al ritmo entrecortado del diabólico hipérbaton. En efecto, el resultado es un «sonetazo», digno de haber sido escrito por «la pluma de un elefante», como acertadamente lo califica Nuño, quien en su crítica a la poesía y poetas culteranos, califica su ciencia de «imperfecta» y «envidiosa», en oposición a la ciencia «envidiada si es perfecta»<sup>500</sup>, que relacionamos con el estilo de Lope, quien defiende que la poesía debe exigir un gran esfuerzo para el que la escribe, pero poco para el que la lee.

### 1.3.3. Intermediario entre el dramaturgo y el público: comentarista de la acción y receptáculo de la reflexión final

Comenzaba este apartado indicando que la figura del criado conecta al dramaturgo con el público porque entre ellos existe una relación de complicidad, de entendimiento mutuo. En la medida en que su función está siempre supeditada a la de su amo, tiene un papel de observador más que de actor, excepto cuando adopta el rol de tracista. Por eso,

---

<sup>500</sup> *El capellán de la Virgen*, p. 279a.



es su confidente, su asesor, el que le devuelve la imagen de la cordura, de la realidad. En definitiva, en ocasiones, adopta un carácter moralizante y razonador. De este modo, hemos agrupado una serie de sonetos de criados donde el lacayo reflexiona sobre la acción o motivo principal de la comedia. Cuando aparecen al principio de la obra, el contenido del soneto orienta al espectador sobre cuál pueda ser el problema que origine el conflicto; cuando aparecen al final, desempeñan una función sintetizadora de la acción en tono grave, justo antes del desenlace.

### 1.3.3.1. *Los muertos vivos: Telefrido*

Al comienzo de esta comedia palatina, Roseliano con su criado Telefrido se encuentra frente a la casa de su amada Flaminia para visitarla después de haber mostrado su valor en unas justas. Sin embargo, tienen que ocultarse porque temen que sus padres, enemigos irreconciliables los separen. Mientras Roseliano acude al encuentro secreto con Flaminia, Telefrido espera recitando un soneto<sup>501</sup>.

**TELEFRIDO**      Amor, no se engañaba el que decía  
que eres monstruo engendrado de la tierra;  
que de los elementos eres guerra,  
luz de la noche, oscuridad del día.  
Dios por temor, y rey por tiranía;  
hijo de Marte, que la paz destierra,  
y de una errada, porque siempre yerra,  
vencida la razón de tu porfía.  
No te ensalces en ver que te adoramos,  
que de gentiles a temor sujetos  
la muerte fue adorada por Dios fuerte.  
Y así, como a la muerte, altar te damos,  
que algunos dicen, viendo tus efectos,  
que eres hijo del tiempo y de la muerte.

Se trata de una apóstrofe dirigida al *Amor*, al que define como un torrente impetuoso de sentimientos contrarios que anulan la voluntad del individuo para someterla a su tiranía. Según las teogonías más antiguas, Eros es un dios que nace a la par que la

---

<sup>501</sup> *Los muertos vivos*, p. 640b.

Tierra del Caos primitivo, por eso era adorado en forma de una piedra bruta<sup>502</sup>. Es una fuerza esencial del mundo, capaz de provocar el dolor más inmenso si así lo desea. De ahí que los sujetos le dar *altar* y lo adoren por miedo, por *temor* a sus efectos, como a la propia *muerte*. Sin embargo, es más conocida la genealogía de *Marte*, dios de la *guerra*, y de Venus, diosa del amor, a la que llama *errada*, porque la insistencia del amor la desvía a entregarse al placer con los muchos amantes que se le conocen. De estas fuerzas opuestas y contradictorias, solo podría nacer un dios que fuera contrario en sí mismo, discordia perpetua de los elementos y alteración del orden natural. Finalmente, concluye aportando un nuevo origen al Amor, como *hijo del tiempo y de la muerte*, porque quien ama siente que su vida se consume hasta desvanecerse si su amor no es correspondido.

Antes del soneto, Roseliano se quejaba con Telefrido de que se sentía como una «luz encendida, / que nunca deja de arder», así como de tener en su alma «fuego inmortal»<sup>503</sup>. No en vano su amada se llama Flaminia, esa llama que nunca se consume dentro de su corazón. Entonces, el motivo principal de la comedia es la poderosa fuerza del amor que los dos enamorados son incapaces de resistir, asunto sobre el que reflexiona Telefrido en su soneto, en tono serio, por eso, también aparece en las *Rimas*<sup>504</sup>. De este modo, nos anticipa las consecuencias dolorosas que padecerán nuestros protagonistas por amar tan intensamente, teniendo que superar todo tipo de sufrimientos, incluido el de la supuesta muerte del otro. En realidad, hasta el final de la comedia, donde el amor triunfará, ambos son «muertos vivos»<sup>505</sup>, peregrinos de amor condenados al dolor y la muerte hasta poder unirse con la persona amada. Por consiguiente, la función del soneto de Telefrido es la de actuar como intermediario entre el dramaturgo y el público llamando su atención hacia el motivo principal de la comedia.

---

<sup>502</sup> Grimal, 1994, p. 171.

<sup>503</sup> *Los muertos vivos*, p. 640a.

<sup>504</sup> Es el soneto CXLV. Para la consulta de las variantes, ver la edición de Pedraza Jiménez, 1993, pp. 502-503.

<sup>505</sup> Esta expresión aparece también en el soneto número 19 de las *Rimas*, I, en que el poeta vaga por paisajes sombríos, reflejo de su alma hasta que un viejo le dice: «Este es un muerto vivo (¡caso extraño!) / anda en el mar, y nunca toma puerto» (vv. 10-11) porque su tormento amoroso no cesa nunca.

### 1.3.3.2. *Lo que hay que fiar del mundo: Gonzalo*

Se trata de un drama histórico de asunto turco en que el personaje principal, el noble genovés Leandro de Espínola, pasa de ser esclavo a convertirse en Gran Bajá, gracias al favor de Selín, el Gran Turco. Sin embargo, cae en desgracia y termina asesinado por Selín mientras duerme. La mala fortuna de Leandro aparece marcada desde el principio. Frustrada la huida de cien cristianos cautivos, donde intentaron escapar Leandro con su criado Gonzalo, el Bajá Amurates debe hacer un castigo ejemplar. Como matarlos a todos sería crueldad, deciden seleccionar al azar a diez, que de ellos escojan a cuatro y finalmente uno será empalado. Entre los cuatro cristianos que tendrán que jugarse la vida a los dados, están Gonzalo y Leandro, los dos últimos en tirarlos respectivamente. Justo antes de lanzar los dados, el criado los conjura y los maldice en un soneto<sup>506</sup>.

**GONZALO**      Huesos que a tantos les habéis quitado  
la carne hasta dejallos en los huesos;  
huesos que por la cara tenga impresos  
los mismos puntos quien os ha pintado;  
    huesos que habéis a tantos obligado  
a decir y aun hacer tantos excesos,  
tan inquietos en todos los sucesos,  
que parecéis de huesos de azogado;  
    yo os conjuro y maldigo cuanto puedo,  
que lo malo no tengo de alaballo,  
porque tras esto satisfecho quedo,  
    que la mujer, el dado y el caballo  
sienten el hombre que les tiene miedo,  
y todos tres procuran derriballo.

Se trata de una apóstrofe dirigida a los *huesos*, como metonimia de los dados por el material con el que se hacían<sup>507</sup>. Los dados son malditos porque corrompen al hombre, que consume todas sus riquezas empeñados en su suerte y los obliga a cometer *excesos*. Por estas razones, maldice a su *pintor*, esperando que tenga en su *cara* tantas cicatrices como los *puntos* de las distintas caras del dado. El movimiento inquieto de los dados

---

<sup>506</sup> *Lo que hay que fiar del mundo*, 2013, p. 364, vv. 161-174.

<sup>507</sup> En la entrada *dado* de *Autoridades*, se define como «Pieza de hueso de cuerpo cúbico, cuadrado por sus seis superficies, en las cuales tiene señalados los puntos desde uno hasta seis [...]. Es juego que pende únicamente de la fortuna, y por eso altera y incita mucho el ánimo [...], parece más verisimil se derive del Hado, por depender el ganar o perder de la fortuna o casualidad».

cuando giran hasta que caen de una cara es comparado con el temblor del azogue o mercurio<sup>508</sup>. Finalmente, realiza una reflexión de carácter sentencioso general, advirtiéndonos de que nos protejamos de la *mujer, el dado y el caballo*<sup>509</sup>, porque como saben que el hombre los teme, los tres intentan arruinarlo.

A continuación, Gonzalo saca una puntuación que posteriormente no es capaz de superar su amo. Aunque la fortuna se deshiciera para Leandro, la compasión de una mujer, la dama turca Celinda, remedia su mala suerte, consiguiendo impedir la ejecución y convenciendo a Selín de que lo haga su esclavo. En realidad, el soneto del criado anticipa la acción realizando una síntesis de cuáles van a ser los males que derrumben a su amo. En primer lugar, los dados le han traído mala fortuna. Después, el *caballo*, en este caso, las victorias que consigue en las campañas contra el Soldán de Persia provocarán que Selín despoje a Amurates de sus cargos para otorgárselos a él. Este hecho desencadenará que Mustafá, aliado con el anterior Bajá, incite a Selín para que le pida al cristiano a su mujer para gozarla. En último lugar, la *mujer* será su perdición total. Marbelia, mujer de Selín, se ha enamorado de Leandro, pero como es rechazada, lo amenaza con derribarlo. De esta forma, termina convenciendo a su marido para que le arrebatase la vida al cristiano mientras duerma.

### 1.3.3.3. *Pobreza no es vileza: Panduro*

Esta comedia de hechos particulares en torno a la figura del noble castellano don Juan de Mendoza, tiene una segunda intriga amorosa que la convierte en drama por la violación que sufre su hermana, hecho que provoca la deshonra familiar y el consiguiente intento de venganza. El galán junto con su hermana Laura y su criado Panduro tuvieron que abandonar Toledo porque mató a un pretendiente no deseado. En el comienzo de la obra, caminan por Bruselas, en traje humilde, en busca del conde Fuentes para que don Juan aumente su honor con los méritos militares. De pronto, el valeroso caballero acude

---

<sup>508</sup> De hecho, en la entrada *azogue* del *DRAE*, se define *ser de azogue* como «ser muy inquieto». Quienes trabajaban en las minas de mercurio (azogue) podría padecer unas fiebres que les producían temblores. Así, la suerte de los dados es también inconstante.

<sup>509</sup> En su edición de la comedia, Gasparetti (1931, p. 52) recuerda unos versos muy parecidos de Cecco Angiolieri: «*tre cose solamente mi son'n grado, / le quali posso non ben ben fornire: / ciò è la donna, la taverna e il dado*». Correas recoge dos refranes sobre el asunto: «Tres cosas hay que matan al hombre: putas, y juegos, y medias noches» y «Tres cosas son que matan al hombre: putas, y dados, y caminos de odre».

a auxiliar a una dama flamenca, Rosela, que estaba siendo atacada por unos soldados españoles hambrientos. Desde el primer momento surge el flechazo entre ellos, por lo que la dama les ofrece su quinta para que descansen. Mendoza deja allí a su hermana y a Panduro como guardián de su honor mientras él marcha al frente. Sin embargo, la situación se complica con la llegada del hermano de la dama flamenca, el conde Fabio, que cae fulminado en cuanto ve a Laura.

En esta segunda intriga, cobra protagonismo Panduro, quien vigila cual Argos la puerta de su señora Laura. El conde Fabio, espoleado por su pasión, intenta sobornarlo, pero el criado se resiste y marcha a hablar con Laura. En toda la escena que precede a la del soneto, Panduro muestra su carácter razonador, advirtiendo a Laura del peligro que le sobreviene: «si anda aquí / este metal sonoro, / no será dificultoso / lo que pretende de ti»<sup>510</sup> y empujándola a defender su honor igual que lo hace su hermano: «Tu honor, Laura, tu virtud / no dirán que no te aviso. / Mendoza está peleando: / pelea tú aquí también»<sup>511</sup>. La dama se recoge y Panduro queda en su puerta. En un monólogo de redondillas, inquieta al espectador describiendo el silencio de la noche que pudiera ocultar la deshonra de su amo. Solo, ante el posible acecho del conde, en situación de espera, acuerda decir un soneto<sup>512</sup>.

El personaje de Panduro es medio ayo de Laura, medio escudero de Mendoza. A su cargo está actuar de conciencia de su ama, pero también de agente de la comicidad. En este soneto, combina el aspecto reflexivo con el burlesco, jugando burlescamente con los dioses mitológicos y los atributos que los caracterizan, pero también mostrándonos el lado interesado del amor conforme a su personalidad pragmática. Reducidos a simples *planetas*, se organiza un pleito de amor por *Venus*. Cada dios compite con sus atributos para conquistar a la diosa. *Júpiter*, el dios de los dioses, convertido por la visión plebeya del criado en *gran señor*, concurre con sus *rayos y cometas*<sup>513</sup>. *Mercurio*, conocido por ser patrón de *oradores*, *literatos* y *poetas* entre otros oficios, infunde un arte literario terrible, posiblemente porque con estos versos nuestro dramaturgo esté criticando la nueva poesía. *Marte* acude con su valiente espada, degradada en *cuchilla*. Por el contrario,

---

<sup>510</sup> *Pobreza no es vileza*, p. 244b.

<sup>511</sup> *Pobreza no es vileza*, p. 244b.

<sup>512</sup> *Pobreza no es vileza*, p. 244c.

<sup>513</sup> Los atributos de Júpiter son el trueno, el rayo y el relámpago que se forjaban en la fragua de Vulcano. Aquí, el criado puede que los haya deformado chistosamente en *cometas*.

Apolo, labra con sus rayos<sup>514</sup> unas *joyas*, con las que encandila a Venus, quien se entrega al dios *Sol* y le pone los cuernos —*sobre el signo Toro*— a su marido *Vulcano*<sup>515</sup>. Así, en el último terceto, podemos entender dos significados: o que el criado esté inventando una nueva genealogía del dios Amor, nacido de Venus y Apolo, o que el amor de Venus nace del interés por el oro que posee Apolo.

Panduro desmitifica el amor de la mujer, capaz de desdeñar al más valiente y esforzado por el dinero. Venus sería el ejemplo de todas ellas, quien se rinde a Apolo únicamente porque le ofrece el bien que más ansía: el metal precioso. En este sentido, la reflexión del criado es claramente misógina, sin embargo, está engarzada en la acción de la comedia, pues a continuación, el conde Fabio consigue entrar en el aposento de Laura y deshonorarla gracias a la ayuda de la criada. Panduro consigue sustraerse al hechizo de «este amarillo señor»<sup>516</sup>; en cambio, la criada claudica a su mayor debilidad. Por tanto, el soneto del criado constituye una reflexión desencantada de la integridad de la mujer y anticipa la deshonra familiar por el poder del oro, asunto que en todo momento preocupaba a Panduro y que finalmente no pudo evitar.

**PANDURO**      Dieron por competencia los planetas  
en conquistar a Venus amorosa:  
Júpiter, gran señor, con poderosa  
mano engendraba rayos y cometas;  
Mercurio, en oradores y poetas  
versos crueles, temeraria prosa;  
valiente Marte, la cuchilla airosa  
brillaba al son cajas y trompetas.  
Pero el discreto Sol de su tesoro  
labró unas joyas, con que Venus bella  
puso a Vulcano sobre el signo Toro.  
En fin, el claro Sol se vio con ella,  
y como estaba imaginando el oro,  
nació el amor en su dorada estrella.

---

<sup>514</sup> Era creencia común que el oro provenía del sol.

<sup>515</sup> Curiosamente Apolo, el dios que todo lo ve, es quien avisa a Vulcano de la infidelidad de Venus con Marte, momento que inmortalizó Velázquez en *La fragua de Vulcano*. Sin embargo, Panduro lo convierte en el amante traidor.

<sup>516</sup> *Pobreza no es vileza*, p. 244b.

#### 1.3.3.4. *El amigo hasta la muerte: Guzmán*

Los amigos que dan nombre a esta pieza son Bernardo y Sancho, que durante toda la comedia superan todo tipo de obstáculos: sacrifican su libertad, dan su vida por proteger la del otro y ponen en riesgo el amor de su vida, solo por demostrar que la verdadera amistad, y no el amor, lo puede todo. En todo momento, compiten por superar en lealtad y honestidad al otro. A pesar de que Sancho, tiene el beneplácito de Bernardo para casarse con su hermana Ángela, decide huir por su pobreza extremada para no impedir un matrimonio que le fuera más conveniente.

En cuanto Bernardo conoce la noticia, sale en su búsqueda, a pesar de haber concertado con su amada Julia una boda secreta esa misma noche. Guzmán comenta esa afición desinteresada por su amigo: «Honrado eres [...] / Porque a un amigo pobre quieres, / que, en esta edad, se buscan los amigos, / o poderosos, ricos o jüeces»<sup>517</sup>. Entonces, Federico, hermano de Bernardo y Ángela, anuncia que ha sido capturado por un moro cuya casa está en Argel. Seguidamente, Bernardo con Guzmán acuden a liberarlo porque «eres del alma mitad»<sup>518</sup>, dirá Bernardo. Así, queda Bernardo cautivo en el lugar de Sancho, que marcha a Sevilla.

De igual manera, Sancho le corresponde. A costa de su amor con Ángela, finge que Julia es su esposa para guardarla para su amigo de Octavio, un pretendiente con quien quiere casarla su padre. Sus sufrimientos le cuestan: «El alma me hace temblar / mirar el bien que perdí», pero su amistad está por encima de todo: «El amistad de Bernardo / vence el mayor interés»<sup>519</sup>.

Para remediar la pobreza de su amigo, Bernardo pide al duque de Medina que le conceda una buena renta. Guzmán de nuevo se maravilla de la entrega de su amo: «(¡Qué amor!, ¡Qué fineza!)»<sup>520</sup>, por lo que le dice que «Bien empleados, / en ti mil mundos lo están. / ¡Qué amigo tú!»<sup>521</sup>. A lo que responde Bernardo que «hasta la muerte seré»<sup>522</sup>. Y

---

<sup>517</sup> *El amigo hasta la muerte*, pp. 53-53, vv. 710-713.

<sup>518</sup> *El amigo hasta la muerte*, p. 78, v. 1256. Según el concepto de amistad de origen aristotélico y de difusión ciceroniano-horaciana, el amor divide el alma en dos mitades. El amigo sería el *dimidius ego* (ver Serés, 1996, p. 335).

<sup>519</sup> *El amigo hasta la muerte*, p. 106, vv. 1933-1934 y 1936-1937.

<sup>520</sup> *El amigo hasta la muerte*, p. 124, v. 2345.

<sup>521</sup> *El amigo hasta la muerte*, p. 130, vv. 2500-2502.

<sup>522</sup> *El amigo hasta la muerte*, p. 130, v. 2503.

en verdad, esta será la prueba de fuego de tanta abnegación. Una noche que se dirigían a casa de Julia, don Sancho mata a un individuo, que resulta ser Federico, al que sorprenden acosando a Julia. Sin embargo, Bernardo se acusa del crimen para cubrir a su amigo y es condenado a muerte. En vez de arrepentirse, siente que «este es el punto a que llegar desea / el que se precia de perfeto amigo»<sup>523</sup>. Pero, a su vez, Sancho intenta convencer a todo el mundo de qué solo él es el responsable del crimen. Incluso hasta lleva veneno en un pomo para matarse, situación que agrada a Bernardo porque ve cómo él también es su *amigo hasta la muerte*.

GUZMÁN            Si se usaran amigos de esta suerte,  
no hubiera entre los hombres tantos males,  
que, por usarse amigos desleales,  
no hay lazo de amistad seguro y fuerte.  
El hierro en oro nuestra edad convierte  
por el valor de dos amigos tales,  
pues quieren ser en la lealtad iguales,  
pagándose el amor hasta la muerte.  
Sirena es la amistad que mata y llora,  
el amigo más cándido murmura,  
la fama quita y el honor desdora.  
Prestar y confiar es gran locura,  
que en amigotes de los que hay agora,  
ni deuda ni mujer está segura.

Guzmán observa la escena que, conmovido por la devoción que ambos caballeros se profesan hasta sus últimas consecuencias, queda realizando una reflexión sobre la amistad verdadera en un soneto<sup>524</sup>. Se trata de una oda a la amistad ejemplar de Bernardo y Sancho. Se compara *nuestra edad*, que califica de *hierro* porque no existen amistades *seguras y fuertes*, sino superficiales y engañosas cual sirena<sup>525</sup>, pues hasta el amigo más

---

<sup>523</sup> *El amigo hasta la muerte*, p. 150, vv. 2999-3000.

<sup>524</sup> *El amigo hasta la muerte*, p. 161, vv. 3246-3259.

<sup>525</sup> Las sirenas son unos seres mitológicos caracterizados por poseer una voz musical prodigiosamente atractiva e hipnótica con la que embrujaban a los navegantes que pasaban junto a sus costas y los conducían a la muerte. En el Canto III de la *Odisea* de Homero (p. 286, vv. 39-48), Circe pide a Ulises que la escuche atentamente: «Lo primero que encuentres en ruta será a las Sirenas, que a los hombres hechizan venidos allá. Quien incauto se les llega y escucha su voz, nunca más de regreso el país de sus padres verá ni a la esposa querida ni a los tiernos hijuelos que en torno le alegren el alma. Con su aguda canción las Sirenas lo atraen y le dejan para siempre en sus prados; la playa está llena de huesos y de cuerpos marchitos con piel agostada. Tú cruza sin pararte y obtura con masa de cera melosa el oído a los tuyos: no escuche ninguno aquel canto».



inocente es capaz de extender rumores deshonrosos, con la edad pasada: la edad dorada, en la que la amistad constituía un lazo sagrado como el de nuestros protagonistas, deseosos de mostrar la firmeza de su amor *hasta la muerte*. Retoma de alguna manera el tópico de que cualquier tiempo pasado fue mejor que este<sup>526</sup>, donde los amigos son degradados en *amigotes* en los que no se puede confiar.

En varias ocasiones de la comedia, de las que hemos puesto ejemplos, Guzmán ha desempeñado el papel de comentarista de la amistad excepcional que existe entre los dos caballeros, por lo que este soneto tendría una función sintetizadora de la acción cuando está en su punto máximo de tensión —ambos quieren dar la vida por el otro— justo antes del feliz desenlace. El dramaturgo reserva este instante al criado, personaje que conecta con el público, para alabar la conducta que están viendo y hacerles reflexionar sobre su carácter ejemplarizante. De ahí, la seriedad y gravedad de sus palabras, alejadas de cualquier broma o insustancialidad cómica que distorsione la importancia del mensaje moralizante.

#### 1.3.3.5. *Los comendadores de Córdoba: Rodrigo*

Sobre esta comedia he hablado extensamente para analizar seis de sus ocho sonetos, que clasifiqué como «sonetos de pretendientes». Sin embargo, en este apartado, nos vamos a centrar en la parte trágica, en la parte del drama conyugal que convierte a esta obra en una tragedia. Recordemos que el protagonista de la pieza es Fernando, el Veinticuatro de Córdoba, ferviente enamorado de su mujer, Beatriz, quien aprovecha las ausencias de su marido para andar en tratos amorosos con su primo Jorge. Este amor es remedado por su otro primo Fernando con Ana, sobrina del Veinticuatro, y por el criado Galindo con la esclava Esperanza. A su vez, Rodrigo, esclavo fiel del marido deshonrado, andaba en asuntos amorosos con la esclava, quien finalmente lo rechaza para seguir con el criado de los comendadores. De esta forma, se crea también una acción paralela entre amo y criado, los amantes leales que son engañados por sus amadas.

---

<sup>526</sup> Este tópico fue conocidísimo gracias al discurso que Cervantes puso en boca de don Quijote en el capítulo XI de la primera parte: «—Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, [...] sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de *tuyo* y *mío*. [...] Todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia» (*Don Quijote de la Mancha*, p. 97).

En el momento en que por fin Rodrigo puede hablar a solas con Esperanza para reclamarle una explicación por su conducta con el criado de los comendadores, la esclava lo niega todo. El criado afirma que es consciente de lo que sucede: «Ya sé todo lo que pasa, / y que el honor de esta casa / porque le destierran, llora»<sup>527</sup>, «oí lo que le decía / don Jorge a esa vil mujer»<sup>528</sup> y «sé también lo que trató / don Fernando con doña Ana»<sup>529</sup>. Por su parte, Esperanza quiere hacerle creer que ve cosas donde no las hay: «No falta sino que sigas / que la mona y papagayo / andan de amor»<sup>530</sup>. Rodrigo se siente apenado porque el honor de su amo no tiene en el mundo igual, pero ante los reproches de la esclava, decide callar por su señor.

En cuanto al Veinticuatro, coincide con Jorge en Toledo en una visita al rey. El monarca advierte que el comendador lleva el anillo que él entregó al Veinticuatro. De inmediato, en un aparte le reprocha que le haya dado su anillo a Jorge. Fernando, desconcertado confiesa que se lo dio a su mujer. Entonces, el rey le responde que «¿de qué estás triste? / Si a tu mujer se la diste, / que tu mujer te la dé»<sup>531</sup>. Cuando regresa a su casa, intenta sonsacar la verdad a Rodrigo, quien por el enorme agradecimiento que siente por su bueno y honrado amo, le dice que «agora es tiempo / de cobrar el honor que te han quitado»<sup>532</sup>. En realidad, le escribió varias cartas donde le insinuaba que no alargara sus ausencias, aunque su amo no entendió el verdadero significado de sus palabras. De este modo, amo y criado traman cómo tomarán venganza por su deshonra. A continuación, llegan los comendadores a casa del Veinticuatro para comer, como habían acordado, protagonizando una inquietante escena salpicada por los malos augurios —Jorge se cae y a Fernando se le cae al suelo el barro con que había dado de beber a su primo— y los cómplices apartes de amo y criado donde sentencian a los comendadores, que culmina en un soneto de Rodrigo<sup>533</sup>.

---

<sup>527</sup> *Los comendadores de Córdoba*, p. 1094, vv. 1461-1463.

<sup>528</sup> *Los comendadores de Córdoba*, p. 1094, vv. 1476-1477.

<sup>529</sup> *Los comendadores de Córdoba*, p. 1094, vv. 1480-1481.

<sup>530</sup> *Los comendadores de Córdoba*, p. 1095, vv. 1492-1494.

<sup>531</sup> *Los comendadores de Córdoba*, p. 1107, vv. 1915-1917.

<sup>532</sup> *Los comendadores de Córdoba*, p. 1119, vv. 2358-2359.

<sup>533</sup> *Los comendadores de Córdoba*, p. 1123, vv. 2456-2469.

**RODRIGO**

La honra del casado es fortaleza  
donde está por alcaide el enemigo  
con voz y rostro de fingido amigo,  
porque es de la mujer igual flaqueza.

Suelen decir que por naturaleza  
son fáciles al mal, pero yo digo  
que de nuestra soberbia fue castigo,  
porque está la soberbia en la cabeza.

¡Oh, dura ley del mundo! Que la honra  
no está en la mano, sino en una impropia,  
del hombre mismo y de sus costumbres.

¡Cuán fuerte caso es que la deshonor  
esté en un arca, que es la mujer propia,  
de donde mil ladrones traen vislumbres!

Se trata de una meditación profunda sobre el enigma de que la ley de la honra haga responsable de las culpas ajenas al hombre honrado. De esta forma, identifica la *honra* con una *fortaleza* que está gobernada por el *enemigo*, ya que depende de la firmeza de la *mujer*, que, por el contrario, son débiles a las pasiones amorosas, quizás en *castigo* a la *soberbia* del hombre. Por tanto, la honra es una ley cruel porque no depende de la virtud de uno mismo sino de la integridad de la mujer, que es como un *arca* de la que *mil ladrones* son sospechosos.

Esta concepción amarga y desesperada de la ley de la honra es habitual en Lope. En *La obediencia laureada o el Primer Carlos de Hungría* hay un soneto en que el protagonista articula la misma queja: «Honra, por nuestro daño introducida / en las leyes del mundo siempre erradas»<sup>534</sup>. Este soneto aparece en un momento climático y justo antes de que se ponga en marcha el plan para que el Veinticuatro venga su deshonor. Constituye una reflexión final seria y dolorosa sobre el asunto principal de la obra, que pretende involucrar al espectador para que el castigo trágico que está por venir quede justificado ante sus ojos.

En definitiva, este tipo de sonetos de criados, donde se nos revela un carácter más razonador del personaje sobre uno de los motivos relevantes o el asunto principal de la comedia, suelen aparecer en contextos dramáticos serios. *Los muertos vivos* se tiñe de drama cuando se piensa que ambos protagonistas están muertos; *Pobreza no es vileza* es

---

<sup>534</sup> *La obediencia laureada y el Primer Carlos de Hungría*, p. 348, vv. 850-851.

un drama de hechos particulares, cuya traza es la deshonra familiar sufrida por la violación de la hermana del protagonista; *Lo que hay que fiar del mundo* es casi una tragedia sobre las mudanzas de la fortuna que amenazan al protagonista desde el principio hasta que el Gran Turco le arrebatara su vida; *El amigo hasta la muerte* es una comedia urbana en sus dos primeras jornadas pero en la tercera se convierte en un drama, con la muerte del hermano del protagonista y la desesperación de un padre que cree que mató a su hermano y va a perder también al único hijo varón que le queda; y *Los comendadores de Córdoba* es una tragicomedia que termina con la cruel venganza del Veinticuatro, que junto a Rodrigo, matan a todo ser viviente de su casa sin confesión, fuera culpable o no, incluidos la mona y el papagayo.

#### 1.3.4. El criado traidor: Claudio

El teatro sirve para la caracterización de una serie de tipos. En general, la figura del criado es la del *servus fidelis*, velando siempre por los intereses y persona de su amo, sirviéndole con esa «lealtad perruna» de la que hablaba Montesinos. Sin embargo, en *La cortesía de España*, el criado Claudio es malvado y traidor a sus amos. Ocupa su posición privilegiada de cercanía y complicidad con sus señores para engañarlos. Cuando su señor Marcelo lo envía a por su mujer a la ciudad, el criado finge que su misión es asesinarla porque su marido se ha enamorado de otra. A pesar de la traición de Claudio, recordemos que la dama consigue huir gracias a la intervención del caballero español don Juan de Silva.

Justo antes de cometer tal felonía, recita un soneto<sup>535</sup> en que, recordando raptos y traiciones protagonizados por personajes de la mitología clásica y la Historia de la Antigüedad, pretende justificar el rapto de su ama Lucrecia y la traición a su amo Marcelo por amor. Por tanto, el soneto caracteriza claramente al criado como sirviente desleal, cuyo comportamiento engañoso es el motor que pone en marcha la acción<sup>536</sup>.

---

<sup>535</sup> *La cortesía de España*, p. 524, vv. 359-372.

<sup>536</sup> Este soneto está analizado en el apartado 1.2.1.4, dentro de los «sonetos de competidores por amor», al que me remito para su estudio.

### 1.3.5. El criado adulator: Ramiro

En la comedia nacional, es estereotipo de la condición plebeya actuar conforme al interés propio, en contraposición a la generosidad del proceder noble. El criado mira el lado práctico de la vida. Observa que la lisonja y el halago ayudan a subir a los cortesanos gracias al favor de un rey. De igual manera, si la ocasión ofrece la oportunidad de mejorar, no escatimará elogios, respeto y obediencia, aunque después, haga lo contrario de lo que promete. De modo que podríamos decir que otro de los rasgos característicos de los criados es su capacidad para encomiar aquello que puede agradar al otro por alguna pretensión.

Por tanto, este comportamiento zalamero también queda subrayado por nuestro dramaturgo en un soneto de las comedias estudiadas. Nos referimos al soneto de Ramiro, criado del conde Enrique en *Lo cierto por lo dudoso*<sup>537</sup>. Recordemos que el conflicto de la comedia se genera porque el rey don Pedro y su hermano, el conde Enrique, aman a una misma mujer, doña Juana. En la noche de San Juan, el conde deja entretenido al rey en una casa de citas, mientras él se dirige a ver a su amada. Cuando el rey se da cuenta del engaño, acude a la casa de la dama y descubre a su hermano escondido gracias al inoportuno sonido de su relojillo. Profundamente ofendido por la deslealtad de la pareja de amantes, destierra a su hermano de Sevilla. De inmediato, hace llamar al criado para advertirle de que «no sea / este destierro de burlas, / pues es mi enojo de veras»<sup>538</sup> y darle un diamante con el que asegurarse de que su palabra será cumplida. El agradecimiento de Ramiro viene expresado en forma de soneto como correspondencia a tamaña recompensa.

De manera socarrona y burlesca, Ramiro prodiga a su rey todo tipo de halagos y buenos augurios con el arrojo y humor que caracteriza a los graciosos. Utilizando la expresión ritual, desea larga vida a don Pedro por su liberalidad. Sin embargo, lo desprestigia argumentando que los personajes sin interés suelen vivir mucho, al igual que suelen vivir en las montañas la *palma*, árbol longevo e insignia del triunfo, y el cedro, árbol inmortal cuyas hojas están siempre verdes, si *no los cortan*. El favor real que ha obtenido le inspira estos versos laudatorios, aunque, una vez ascendido de su mano, teme

---

<sup>537</sup> *Lo cierto por lo dudoso*, pp. 459c-460a

<sup>538</sup> *Lo cierto por lo dudoso*, p. 439c.

caer en desgracia por los envidiosos<sup>539</sup>. Para terminar, le desea que perdure por siempre su *fortuna*, que su *caballo* sea tan veloz que el *mar* se agite a su paso, que descubra nuevos *mundos* y que la trompa de bronce anuncie sus glorias eternamente desde Sevilla hasta el mundo musulmán y más allá. Tal mezcla y acumulación de elementos merece en respuesta la exclamación del rey: «¡Valiente humor!»<sup>540</sup>.

**RAMIRO**            Vivas más años, generoso Pedro,  
que vivir suelen los que poco importan,  
y en las montañas donde no los cortan  
la vitoriosa palma, el verde cedro.  
Tus manos, por quien hoy diamantes medro,  
a tales versos mi Pegaso exhortan,  
que en él (si no es que envidias me reportan)  
verás cómo el Parnaso desempiedro.  
Al viejo tiempo tu fortuna estafe,  
tu caballo del mar al viento pique,  
tu armada en otro mundo velas zafe.  
La fama al bronce el labio eterno aplique  
desde el muro de Fez al Aljarafe,  
y desde Castilleja a Mozambique.

### 1.3.6. El villano rústico

Dentro del mundo de los criados, es necesario distinguir aquellos personajes de carácter rústico que aparecen normalmente asociados al ámbito pastoril. En muchas comedias de Lope, independientemente de su temática, encontramos algún pasaje que tiene lugar en la aldea, no tanto como un lugar ameno donde los pastores idealizados se precian de ser delicados poetas y el asunto principal son los amores y desdenes que sufren de sus bellas pastoras, sino como un lugar campestre, con sus sencillas costumbres campechanas, donde moran diferentes tipos de villanos: cómicos, líricos, libres, dignos,

---

<sup>539</sup> Pienso que está haciendo alusión al episodio en que las Piérides llegan hasta el Parnaso para retar en un concurso de canto a las Musas. Complacido con lo que oía, el monte Helicón creció tanto que llegó al cielo. Entonces, Poseidón hizo llamar a Pegaso para que golpeará la montaña con uno de sus cascos y así recuperara su tamaño normal. En el lugar en el que el caballo alado golpeó, brotó la fuente de Hipocrene (Grimal, 1994, p. 414). Se entiende que el rey le hace ascender socialmente a Ramiro para lo que llama a Pegaso, en el que se sube para iniciar la ascensión, si los envidiosos no lo derriban. Por otro lado, con la expresión *el Parnaso desempiedro* parece darnos a entender que sus versos son malos. Aunque también pudiera ser un juego de palabras satírico con el propio nombre del rey.

<sup>540</sup> *Lo cierto por lo dudoso*, p. 160a.

etc., cada uno con sus propias preocupaciones. Y entre todos ellos, pensamos que nuestro dramaturgo tiene predilección por los villanos rústicos y pastores simples, pues la mayoría de los sonetos de las comedias estudiadas que están puestos en boca de villanos coinciden con el perfil cómico.

En realidad, la rusticidad tiende a ser presentada de manera exagerada, resaltando aquellos aspectos —rudeza, falta de inteligencia, glotonería, concepción fisiológica del amor, expresión doméstica del sentimiento— que pueden ser aprovechables para provocar la risa. A diferencia de la comicidad intencionada de la figura del gracioso y del donaire, el villano rústico y, sobre todo, el pastor «bobo» son figuras risibles sin que ellos lo pretendan, habitualmente por su corto entendimiento y excesiva credulidad. Además, no desempeñan un papel destacado en la comedia, sino que su intervención es circunstancial, regularmente en momentos anticlimáticos como puro entretenimiento, pues cada vez que aparecen en escena, es imposible que el espectador no se desternille con su ignorancia hilarante.

#### 1.3.6.1. *La firmeza en la desdicha: Fabio y Cardenio*

En esta comedia, encontramos dos sonetos de villanos con funciones diferentes. En primer lugar, aparece el de Fabio, un labrador que ha criado a los dos hijos de Teodora y Octavio en la aldea para evitar cualquier sospecha sobre la relación secreta de sus amos. Recién llegado a la corte con los niños, Lope lo aprovecha para introducir dos tópicos: el clásico del menosprecio de corte y alabanza de aldea en un largo monólogo<sup>541</sup> y el cómico del villano armado «a lo gracioso», con la habitual intención caricaturesca centrada en las calzas<sup>542</sup>. Ataviado ya de *escudero gracioso*, y a pesar de haber prometido a su ama ver, oír, callar y después hacerse «hablador, / mentiroso y lisonjero»<sup>543</sup>, es justamente quién descubre involuntariamente la relación de sus amos debido a su excesiva ingenuidad.

---

<sup>541</sup> *La firmeza en la desdicha*, pp. 512-515, vv. 229-317.

<sup>542</sup> Según Salomon, que el atuendo militar del villano resulta risible porque parte de «la idea aristocrática y feudal de que únicamente un noble sabe llevar las armas con la buena figura y el estilo requeridos» (1985, p. 87). Para el mismo estudioso, se hizo muy célebre en las comedias el motivo cómico de transformar el atuendo del rústico en escudero o cortesano, del que la mayoría de los dramaturgos destacan las calzas como elemento ridículo, hecho que se justifica porque «en los reinados de Felipe II y Felipe III, los villanos castellanos aún seguían usando medias de paño y gregüescos» (p. 85).

<sup>543</sup> *La firmeza en la desdicha*, p. 515, vv. 334-335.

Recordemos que, para evitar el acoso del rey, Teodora simuló que estaba ya desposada con Ricardo, un caballero que la pretendía. Pero, cuando Ricardo conoce que todo ha sido fingido, comienza a sospechar que existe un amor secreto entre Teodora y Octavio, así que, se dirige a nuestro rústico criado para obtener información. Con el ardid de que el rey ha tratado las bodas de sus amos, Fabio se alegra de que «así descansarán entrambos y gozarán de sus hijos»<sup>544</sup>, lo que supone el reconocimiento de su larga relación y los frutos que ha dado. El astuto noble le hace prometer que guardará el secreto. Simple y cándido como él solo, el criado nos muestra su «discreción» recitando un soneto de versos cultos<sup>545</sup>, que no guardan el decoro por discrepancia con su condición de villano rústico. Sin embargo, pensamos que esta circunstancia contribuye al juego de contrastes, de apariencias y realidades que existe en toda la escena. En cuanto a la situación, piensa que ha sido reservado, pero ha sido un incauto; se siente feliz por el futuro matrimonio de sus amos, pero él se acaba de convertir en la causa de sus futuras desdichas; en cuanto al personaje, está vestido con atuendo militar, pero resulta ridículo en su cuerpo de villano porque continúa siendo un chapetón, ya que «el hábito no hace al monje»; y en cuanto al decoro poético, es un lacayo, pero recita un soneto culto que pone de manifiesto su supuesto carácter discreto. A mi parecer todo haz tiene su correspondiente envés.

**FABIO**

Pasa el invierno perezoso y frío  
y el labrador, que con el corvo arado  
rompió los verdes céspedes al prado,  
mira la parva en el dorado estío.

Corta las ondas del salado río  
el diestro navegante, y olvidado  
de las tormentas y el rigor pasado,  
vuelve a la nave con valiente brío.

No de otra suerte al conde Otavio veo  
la guerra de su historia reducida  
a las paces del yugo de Himeneo.

Ya no hay memoria que su gusto impida,  
que amor, si llega al puerto del deseo,  
de cuanta pena le costó se olvida.

---

<sup>544</sup> *La firmeza en la desdicha*, p. 530, vv. 778-779.

<sup>545</sup> *La firmeza en la desdicha*, pp. 531-532, vv. 808-821.



En el soneto, Fabio reflexiona sobre el hecho de que, cuando el enamorado encuentra descanso —*guerra reducida a las paces*— al conseguir su plenitud amorosa con la unión matrimonial —*yugo del Himeneo*<sup>546</sup>—, se olvida de todas las desdichas y penas que le ha costado, tal y como el *labrador* olvida el rigor del *invierno* cuando recoge sus dorados frutos y el *navegante*, el fuerte oleaje del mar tempestuoso cuando *vuelve a su nave*. La forma que nos parece que se adopta es la de los cuentecillos o adagios aplicados a la situación personal, en este caso del *conde Octavio*. De esta manera, los arranques enfáticos de los cuartetos que introducen la anécdota que sirve de comparación favorecerían ese carácter narrativo del soneto.

El segundo soneto de villanos aparece en la tercera jornada, cuando la acción se traslada a una aldea, donde el villano rústico Cardenio y Teodora, que está allí escondida en disfraz de labradora bajo el nombre de Estela, protagonizan un breve episodio lírico-cómico-pastoril. Los antecedentes que condujeron a esta dama hasta el campo son los siguientes. Después de la torpeza de Fabio, Ricardo informa al rey. Como el monarca se siente traicionado, destierra a toda la familia de su amada. En el camino, los esposos se dan cuenta de que han olvidado a sus hijos, por lo que Octavio tiene que volver a palacio. Ricardo, disfrazado de moro con unos soldados, los ha seguido para vengar su humillación. Viendo que su amada se ha quedado indefensa, aprovecha la ocasión para raptarla y llevarla a un monte. Allí intenta violarla, pero a los gritos desesperados de la dama, acuden unos villanos que, pensando que eran moros, los apalean y capturan a Ricardo para llevarlo ante el rey. En la confusión, Teodora consigue escapar.

La próxima vez que tenemos noticias de ella es en el contexto del campo, en boca del villano Cardenio<sup>547</sup>, cuando confiesa a su amigo Silvio que, en cuanto vio vestida de villana a aquella mujer huida de los moros, le dijo «un pensado amor / de esto que llaman resqueibro, / que aun le tengo en el cerebro»<sup>548</sup>. Silvio le pide que se lo recite. Cardenio recita su ternura amorosa en forma de soneto<sup>549</sup>.

---

<sup>546</sup> «Himeneo es el dios que preside el cortejo nupcial» (Grimal, 1994, p. 268), por tanto, se refiere a las bodas de la pareja protagonista.

<sup>547</sup> *Cardenio* suele ser nombre de pastor, labrador, jardinero y villano (ver Morley y Tyler, 1961, pp. 63 y 380).

<sup>548</sup> *La firmeza en la desdicha*, p. 594, vv. 2603-2605.

<sup>549</sup> *La firmeza en la desdicha*, pp. 594-595, vv. 2607-2620.

CARDENIO      No sale de las puntas del cogollo  
antes que el sol la manutisa fresca,  
ni su pálida rosa gigantesca,  
ni con más laberintos el repollo;  
    no parece más bien por Pascua el bollo  
con mil huevos por una y otra muesca,  
ni por Carnestolendas soldadesca  
para matar los gallos con rey pollo;  
    no juegan por la tarde los cabritos,  
ni es tan blanco un lechón cuando se pela,  
ni los peces de plata en los garlitos  
    como tú me pareces, dulce Estela,  
con esos ojos como huevos fritos  
y hongos bien guisados en cazuela.

Se trata de una parodia «a lo rústico» de las tópicas declaraciones amorosas que consisten en la acumulación de ejemplos para ponderar la inmensidad del amor. En la técnica del sobrepujamiento<sup>550</sup> es habitual utilizar la fórmula anafórica *No / ni...*, heredera de las comparativas negativas de igualdad latinas «*Non / nec sic*»<sup>551</sup> para encarecer a la persona alabada, como sucede en este caso. Los elementos introducidos por las oraciones comparativas de negación de igualdad que se acumulan están relacionados con los placeres que más gustan a Cardenio de la vida rústica del campo: la comida y las celebraciones. De este modo, se refiere a las *puntas del cogollo*, a bellas flores como la *rosa* y la *minutisa*<sup>552</sup>, al *repollo*, concebido como *laberinto* por sus sinuosas capas, al dulce *bollo*, con que se celebra el fin de la Cuaresma el lunes de *Pascua*, a la fiesta de *Carnestolendas*<sup>553</sup>, a los seres vivos que se crían y se capturan: *cabritos*, *lechones*,

---

<sup>550</sup> Curtius (1995, p. 235) denomina «sobrepujamiento» (*Überbietung*) a una «forma peculiar de comparación» que consiste en «alabar a alguna persona o encomiar alguna cosa» tratando «de demostrar que el objeto celebrado sobrepasa a todas las personas o cosas análogas». Y afirma que, dentro de la poesía latina, «Estacio hizo de este tópico una verdadera manía».

<sup>551</sup> Galán Sánchez (1996, pp. 163-174) estudia las fórmulas más habituales que utiliza Estacio para realizar el artificio retórico del «sobrepujamiento». Las expresiones más recurrentes son: *cedat*, para decir que los ejemplos deben «echarse a un lado», «apartarse» ante el objeto o persona alabado (p. 164); uso de comparativas de superioridad, negativas de igualdad (*Non / nec sic...*) y de inferioridad (p. 165) y *nunc...* cuando se realiza a través de planos temporales distintos (p. 168).

<sup>552</sup> En *Autoridades*, aparece definida como *manutisa* la «Planta que se cultiva en los jardines y produce un tallo de la altura de media vara, adornado de unas hojas lisas, largas y angostas, y parecidas en la figura a la hoja de Santa María. La flor es muy semejante al clavel en la hechura y color, y las hay dobles y sencillas, distinguiéndose por la cantidad de sus hojas».

<sup>553</sup> Se refiere a una tradición del Carnaval que consistía en cortar la cabeza de algún gallo y elegir a un «rey de gallos». Abundaban los bailes y actuaban suizas o soldadescas que recaudaban limosna.

*peces*<sup>554</sup>, como ejemplos que deben hacerse a un lado ante su *dulce Estela*, cuyos ojos, lugar tópico por donde entra el amor al alma, son identificados saladamente con *huevos fritos* y *guisados hongos*.

En definitiva, el gusto excesivo por la comida, con el que se caracteriza a los villanos rústicos de comedia, es superado por el deseo que siente por Estela. Cardenio no es capaz de expresar el sentimiento amoroso de forma sutil y delicada, sino más bien prosaica y divertida, de acuerdo simplemente con la realidad más inmediata que le rodea. Por consiguiente, esta expresión rústica del amor se convierte en un eficaz instrumento de la comicidad. Esta anécdota amorosa cómica no tiene ninguna relevancia en el desarrollo de la comedia, sino que ocupa un lugar anticlimático, de relajación de la acción, justo antes de la puesta en marcha del desenlace, cuando Teodora / Estela decide volver a la corte en busca de su familia.

### 1.3.6.2. *Los Ponces de Barcelona: Danteo y Martón*

Aparte de la intriga principal, una historia de amor correspondido entre Lucrecia y Pedro obstaculizado por el padre del esposo por la pobreza de ella, en este apartado nos interesa centrarnos en el episodio pastoril que se incrusta al final de la primera jornada<sup>555</sup>. Esta anécdota está protagonizada por dos pastores, Danteo y Martón, descritos como pastor fino y villano rústico respectivamente, donde se pueden distinguir dos partes: la lírica, sobre los amores infructuosos de los dos pastores con la bella y desdeñosa Silvia; y la burlesca, en que el pastor bobo, convencido por Danteo, se disfraza de jabalí con el objetivo de asustar a su amada pastora para conseguir alguna prenda que pudiera perder en su huida. Todo ello tiene lugar en un ambiente bucólico, en el que se incluye hasta la recitación de sonetos amorosos justamente por los amantes lastimeros que nos permiten caracterizar a los personajes en función de su expresión delicada o rústica.

---

<sup>554</sup> Por el color y el brillo irisado de sus escamas son comparados con el metal precioso. Los garlitos son una especie de red en forma de embudo que tiene una malla en la parte más estrecha, de tal forma que el pez no puede salir.

<sup>555</sup> *Los Ponces de Barcelona*, pp. 1077-1087, vv. 511-877. En *A secreto agravio, secreta venganza*, Calderón hace que Manrique le lea un soneto-poema a la sirena que comienza: «Cinta verde, que en término sucinta».

La escena comienza con el diálogo de Silvia y Danteo. La pastora le pide las cintas verdes que perdió cuando salió huyendo porque vio a un jabalí, pero el pastor solo se las piensa devolver, a cambio de un abrazo. Como ella rehúsa tal proposición, Danteo queda dedicándole un soneto a lo único que ha conseguido de su amada: las *cintas verdes*<sup>556</sup>.

DANTEO

¡Oh, cintas verdes, por mi bien halladas,  
si esperanza me dais del bien que os pido!  
Mas, ¿cómo la tendrá quien ha perdido  
aquel cabello donde os vio colgadas?  
¿Por qué ayudáis a la prisión atadas  
de cuyo laberinto de oro he sido  
preso dos años, dulcemente asido  
en cadenas de amor de sus lazadas?  
¿Qué me sirve teneros tan distintas  
de los cabellos donde estáis, si en ellos  
queda el alma en las hebras más sucintas?  
Ausente lloraré sus lazos bellos,  
pues para la ocasión así las cintas,  
y dicen que ha de ser por los cabellos.

MARTÓN

Amor, si entre las almas de los rudos  
te huelgas de vivir y te autorizas,  
y en zamarros ceñidos con tomizas  
de pechos zafios y de labios mudos,  
si frentes de villanos testarudos  
de tus ricos trofeos entapizas,  
y en portales de casas tan pajizas  
que cuelgan animales por escudos,  
si te huelgas, amor desatinado,  
de la rústica cena de la olla,  
del duro pan y el vino trasnochado,  
diré que eres señor que, de la polla  
tierna de leche y la perdiz cansado,  
apetece la vaca y la cebolla.

Se trata de un poema fino, elegante y amoroso, al modo de los lamentos delicados de los pastores no correspondidos de las églogas garcilasianas. De hecho, el primer verso es glosa del comienzo del soneto X de Garcilaso: «¡Oh dulces prendas por mi mal halladas!». Las *cintas* son prendas que se entregan al amado como símbolo del amor que, por su color verde, asociado siempre a la esperanza, alentaron el corazón del pastor. Pero como su amada se marchó, de nada le sirve tenerlas, ya que su *alma* está atrapada en la red de los *cabellos* donde llevaba las *cintas*. Conforme a la tradición lírica trovadoresca, el enamorado se configura como un prisionero de amor y los *cabellos* dorados son representados como *laberinto*, *prisión*, *cadenas de amor*, *lazos bellos*, imagen de la dependencia amorosa del amante que ha sucumbido a los encantos de la amada, de la pérdida de su libertad y de la ofuscación mental que le ha provocado la pasión. Por tanto,

---

<sup>556</sup> *Los Ponces de Barcelona*, p. 1078, vv. 531-544.

solo le queda llorar la ausencia de su amada, pues, con un juego de palabras, nos declara que la *ocasión* se le ha escapado por los *cabellos*<sup>557</sup>.

A continuación, le sigue el soneto de Martón<sup>558</sup>, el pastor simple, como contrapunto rústico de Danteo. Es un apóstrofe a *Amor*, a quien, como criado, lo llama *señor* para dirigirle su queja de que se entretiene jugando con las *almas de los rudos* como él. En realidad, el soneto contiene una descripción completa del villano rústico. En cuanto a la vestimenta, el propio Martón aparece vestido así según la acotación, con *zamarro*, — chaqueta hecha de piel de cordero—, ceñido con *tomiza* —una soguilla de esparto—. En cuanto a la personalidad y carácter, son *testarudos*, toscos, incultos e «ignorantes para la ciencia amorosa»<sup>559</sup>, hasta el punto de permanecer *mudos* delante de la persona amada por no saber o no tener nada que decirle<sup>560</sup>. En cuanto a la vivienda y costumbres, la pobre cabaña y el hábito de colgar *animales* en las paredes, en vez de *escudos*. Y finalmente, en cuanto a la gastronomía campestre, lo más sustancioso para la *cena* cocinado en una *olla*, el *pan duro*, el *vino trasnochado*, la carne de *vaca*<sup>561</sup> y la *cebolla*<sup>562</sup>.

Como decía, ambos pastores quedan caracterizados en sus sonetos que, por la expresión de sus sentimientos, resultan contrastantes. Danteo es el pastor fino ligado a la tradición bucólica, pero además tracista de enredos y burlas, mientras que Martón es el villano rústico o pastor bobo, apegado en su forma de sentir al terruño, y blanco de las burlas de todos debido a su exagerada ignorancia.

---

<sup>557</sup> La Ocasión es representada tradicionalmente con un mechón de cabellos en la frente y el resto de la cabeza calva. Según viene se la puede agarrar, pero cuando pasa, ya no hay por donde asirla. Así, también aparece en el emblema CXXI, *In occasionem* de Alciato (1993, p. 160), en cuyo epigrama dice: «*Cur in fronte coma? Occurens ut prender. At heu: tu dic cur pars calva est posterior capitis? Me semel alipedem si quis permittat abire, ne possim apprenso postmodo crine capi.* Conversación que es traducida así: «—¿Por qué el mechón de cabellos en la frente? —Para ser cogida cuando me presento. —Pero, ay, dime, ¿por qué tienes calva la parte posterior de la cabeza? —Para que si alguna vez alguien me deja escapar con mis pies alados, no pueda atraparme de nuevo por el pelo».

<sup>558</sup> *Los Ponces de Barcelona*, pp. 1078-1079, vv. 545-558.

<sup>559</sup> Ver Salomon, 1985, p. 37.

<sup>560</sup> Es una característica del villano rústico la falta de entendimiento para requebrar a la mujer amada. En *La cortesía de España*, el villano Tomé ama a Celia, pero es tanta su vergüenza que cuando la ve no es capaz de hablarle. En su soneto (p. 530, vv. 497-510), le exige a Amor: «Dame el hablar, / pues das el desearla».

<sup>561</sup> La carne de vaca era hasta un tercio más barata que la de carnero, mientras que la perdiz y la gallina nueva formaban parte de la alimentación de los reyes.

<sup>562</sup> El olor a ajo y a cebolla son tenidos por ingredientes groseros y, por tanto, característicos de la clase plebeya.

### 1.3.6.3. *Historia de Tobías: Bato*

Esta comedia de asunto bíblico, en su gran medida, veterotestamentario, tiene como fuente principal la *Historia de Tobías*, que se centra en el personaje de Tobías padre como paradigma de todas las virtudes cristianas: caridad, bondad, misericordia, fe, abnegación, etc. Paralelamente, se alterna esta intriga con la desgraciada historia de Sara y sus siete maridos fallecidos en Ragés, lugar recreado conforme al entorno típicamente pastoril, con sus historias amorosas y su recitado de sonetos. Finalmente, las historias se entrecruzan y se produce el feliz desenlace cuando Tobías hijo desposa a Sara siguiendo las indicaciones del ángel Rafael para ahuyentar al demonio.

En el ámbito pastoril en que tiene lugar la tragedia de Sara, se presentan como contrapunto cómico las divertidas escenas interpoladas de sus criados, entre los que destaca el personaje de Bato, en boca de quien aparecen dos sonetos en la tercera jornada. Se trata de un villano cómico o pastor bobo por su ignorancia, su incapacidad para entender lo que sucede o lo que se dice a su alrededor, su apariencia involuntariamente ridícula y su función de víctima de la risa. Su nombre prácticamente lo dice todo de su personalidad, pues Lope gustaba de «bautizar con asiduidad a sus bobos»<sup>563</sup> con él. A diferencia de la aparición ocasional de sus homólogos, Bato tiene un mayor protagonismo porque está presente en la mayoría de las escenas que tienen lugar en la finca del padre de Sara, y la comedia se cierra con él, a modo de gracioso, cuando pide licencia para casarse con Tamar.

Su simpleza y ausencia de comprensión del mundo que lo rodea es demostrada desde el principio, cuando hacia la mitad del primer acto la acción se traslada a Ragés, donde Bato confiesa a Jorán que está enamorado de Sara. A su amigo, no solo le extraña que en el pecho de Bato quepa el delicado sentimiento amoroso: «Tú sentimiento tuviste / de amor, tan rudo pastor»<sup>564</sup>, sino principalmente que haya sido tan bruto como para enamorarse de su señora, hecho que le recrimina con los habituales insultos animalizadores con que se califica al individuo de corto entendimiento: «Pues, bestia, ¿con la mujer / más bella que ha Dios ha hecho / te quieres casar?»<sup>565</sup>.

---

<sup>563</sup> Ver Hernández Valcárcel, 1992, p. 219. Recordemos por ejemplo al terriblemente ingenuo Bato de *La Arcadia*, con quien Cardenio, el gracioso rústico, se holgaba a placer.

<sup>564</sup> *Historia de Tobías*, p. 714, vv. 635-636.

<sup>565</sup> *Historia de Tobías*, p. 717, vv. 709-711.

En el segundo acto, nos muestra otro de los rasgos de su personalidad: el pavor villano. Bato y Tamar, curiosamente enamorada del villano, hablan sobre el hecho de que el espíritu maligno ha arrebatado la vida del último esposo de Sara. Entonces, al cómico amante le invade un súbito miedo con solo pensar que podría morir por amar a Sara. En este estado de zozobra, se queda velando al muerto, de modo que cuando escucha una voz, piensa que se trata del espíritu que viene a apoderarse de él, cuando en realidad las voces venían de dentro, donde hablaban de los preparativos del entierro.

Y finalmente, en el tercer acto, nos manifiesta su sentimiento rústico del amor y su concepción del matrimonio en dos sonetos. Al comienzo, Sara habla con Bato sobre la intención de Tamar de casarse con él. Como el villano se muestra reacio ante una boda no deseada, Sara se muestra muy severa y lo amenaza con «si donde esté Tamar [...] alguna vez estuvieres, / te haré por fuerza casar»<sup>566</sup>. Absolutamente estupefacto y ciertamente contrariado, queda reflexionando en un soneto sobre el casamiento<sup>567</sup>, del que muestra una visión crudamente realista, ya que, anteriormente, había declarado que «No me casaré en mi vida»<sup>568</sup>. Irónicamente utiliza el adjetivo *linda* para quejarse de que Sara fuerce su voluntad obligándolo a casarse con Tamar, pues incluso voluntariamente, hay muchas circunstancias contingentes que deterioran el matrimonio, al que compara por esa

**BATO**        ¡Oh! pues qué linda cosa el casamiento  
para forzar con él a un hombre el gusto,  
que, aun hecho con el gusto, al más a gusto  
algún azar impide su contento.  
Llamaron al casar, melón, que, al tiento,  
al olfato, a la vista viene al justo;  
pero puesto el cuchillo de un disgusto,  
descubre la corteza el pensamiento.  
Cuál está muy maduro, cuál muy duro,  
cuál no tiene sabor y cuál amarga,  
cuál probado una vez no está seguro,  
    cuál lleno de pepitas, de hijos carga;  
dichoso quien le halló sabroso y puro,  
de corta lengua y de paciencia larga.

---

<sup>566</sup> *Historia de Tobías*, p. 764, vv. 2012 y 2014-2015.

<sup>567</sup> *Historia de Tobías*, p. 764, vv. 2016-2029.

<sup>568</sup> *Historia de Tobías*, p. 729, v. 1066.

razón con un *melón*. Por fuera, puede parecer que es apropiado, pero hasta que no lo abres, no descubres cómo es: excesivamente pasado o *duro*, sin *sabor*, amargo, *no está seguro* —ella te engaña—, o viene con *carga* de *pepitas* —con *hijos*—. Por tanto, encontrar un casamiento que salga bien es tan complicado como que un melón esté bueno.

En realidad, el propio dramaturgo está realizando una crítica de las uniones matrimoniales no deseadas en boca del criado. Tengamos en cuenta que el matrimonio es uno de los temas principales de la comedia, que se dramatiza a través de la conmovedora historia de Sara. El arcángel Rafael de la comedia nos advierte de que el demonio tiene poder sobre «Aquellos que se casan / sin tener a Dios presente / y solo lascivamente / la conyugal vida pasan»<sup>569</sup>, así que aconseja a Tobías hijo: «Tú, en casándote, Tobías, / has de vivir continente / tres días y a Dios presente / orar también los tres días»<sup>570</sup> para poder alcanzar la bendición divina. Del mismo modo, se nos pretende aleccionar acerca de cuáles deben ser los cimientos sobre las que debe sustentarse el edificio del matrimonio concebido cristianamente.

A continuación, llega el momento en que Bato debe desengañarse de su amor hacia su señora, puesto que un pariente recién llegado llamado Tobías se ha desposado con su amada Sara. Jorán es quien le informa del casamiento cuando le pide ayuda con el carnero que comerán en la boda. Agraviado y con cierto ánimo de venganza, Bato queda recitando un soneto en que apostrofa al Amor para manifestarle su desengaño<sup>571</sup>.

**BATO** Amor, amor, yo quedo de esta vez  
desengañado y de tu guerra en paz;  
Si fuere al desengaño pertinaz,  
mala sogá me parta por la nuez.  
¿De qué sirve un peón en tu ajedrez  
para ganar tus damas incapaz,  
ni esperanzas de pollos en agraz  
si por ajos suspira el almirez?  
Tasajos como yo, que no perdiz;  
ya no gasto herraduras de tu coz,  
si piensas que es mi estómago avestruz.  
En los pechos estás como lombriz,  
áspid en lengua, ruiseñor en voz,  
buey en el yugo y ciervo en el testuz.

---

<sup>569</sup> *Historia de Tobías*, p. 766, vv. 2058-2061.

<sup>570</sup> *Historia de Tobías*, p. 766, vv. 2066-69.

<sup>571</sup> *Historia de Tobías*, p. 774, vv. 2278-2291.



Parodiando a la poesía culta y su tono lírico, el primer verso glosa el del soneto XXVII de Garcilaso<sup>572</sup>, en que se dirige al *Amor* para confesarle que queda *desengañado*. Sin embargo, cualquier atisbo de lirismo se desvanece con la brusca amenaza de *partirse* la *nuez* colgándose con una *soga* si vuelve a sentir el sufrimiento amoroso. De hecho, considera que no sirve de nada tener esperanzas cuando el amor es desigual, argumento que ejemplifica con imágenes que connotan imposibilidad: a través de la metáfora del *ajedrez*, en que él sería el *peón* que no puede ganar a las *damas*<sup>573</sup>, y los pollos que no llegan a ser alimento porque no hay ajos para hacerle el adobo. Debido a su desilusión amorosa, asume su condición de villano, que son los que comen *tasajos* —carne seca salada— en vez de *perdiz*—el bocado de los nobles—, y desea liberarse definitivamente de la cárcel de amor, enumerando una serie de zafias imágenes que reflejan su dependencia amorosa: la *herradura* en la *coz*, la *lombriz* que horada su *pecho*, el *áspid* que envenena su *lengua*, el *yugo* que somete al *buey*, y la cornamenta del *ciervo*.

En definitiva, la forma de expresarse de Bato en este soneto connota el carácter rudo y asilvestrado del personaje, que constituye lo que Salomon denominó «deformación caricaturesca y burlesca del amor rústico»<sup>574</sup>. La brutalidad de sus costumbres, que incluye tanto su propia animalidad como la del amor y su devoción por la comida rústica, reflejan su apego por la realidad que le es más cercana. Estos elementos forman el *ludus scenicus* que se repite comedia tras comedia, cuyo objetivo es provocar un efecto cómico mostrando esta visión estereotipada de los amoríos villanos, alejados de cualquier refinamiento.

#### 1.3.6.4. *La cortesía de España: Tomé*

En esta comedia novelesca, los motores de la acción son tres: el amor, el casamiento y los celos. Recordemos que el asunto principal es la traición del criado Claudio, que intenta raptar a Lucrecia cuando su amo Marcelo lo envía a por ella a la ciudad para traerla a la quinta. Desde el comienzo de la comedia, estos motivos aparecen

---

<sup>572</sup> El soneto XXVII de Garcilaso de la Vega: «Amor, amor, un hábito vestí» (*Poesías castellanas completas*, p. 63). En realidad, es traducción literal del verso 25 del *Canto LXXVII* de Ausías March: «Amor, amor, un habit m'e tallat» (*Obra poética completa*, I, p. 394).

<sup>573</sup> Según las reglas del juego del ajedrez, un peón sí podría matar a una dama.

<sup>574</sup> Salomon, 1985, p. 43.

reflejados también en personajes secundarios. Como durante la primera jornada, parte de la acción tiene lugar en la aldea donde Marcelo tiene su quinta, la obra se inicia con un diálogo sobre el amor y el matrimonio entre las labradoras Celia y Flora. Aquella confiesa su deseo de casarse con Tomé, que como es muy vergonzoso, le pide a su amo que hable con el padre del villano para concertar el casamiento. Entretanto, el padre de Tomé le pregunta a su hijo por el estado de sus amores con Celia. El diálogo es verdaderamente chistoso por la simpleza de las respuestas del villano de pocas entendederas y por la desesperación del padre al comprobar la bobería de su hijo, que dice estar enamorado sin haber hablado ni estado a solas en ningún momento con su amada, hasta el punto de llegar a sospechar que sus intenciones no son tan buenas: «¡O a tu rudeza / no ha hecho naturaleza / bestia, animal semejante, / o me hablas de malicia!»<sup>575</sup>. Harto de tantas sandeces, el padre lo despacha llamándolo «elefante», el mayor animal que creó el Señor.

**TOMÉ** Fuese enojado, Amor, ¿qué culpa tengo  
si no nací más sabio y entendido?  
Alumbra tú mi rústico sentido,  
que ya para la ciencia le prevengo.  
Algunas esperanzas entretengo.  
Un leño soy, desbástame te pido;  
por Celia a mi ganado voy perdido,  
yo no sé nada, de mis viñas vengo.  
¿Cómo podré por mi mujer tenerla,  
si el principio no sé de requebrarla,  
y me acobarda el miedo de ofenderla?  
Dame el hablar, pues das el desearla,  
que como tú me enseñes a quererla,  
el tiempo, amor, me enseñará a olvidarla.

Tomé, ya solo, se lamenta en un soneto<sup>576</sup> de que su padre se haya marchado enfadado, por lo que apostrofa al *Amor* para pedirle entendimiento suficiente en los delicados asuntos amorosos. Como prototipo del villano simple, desconoce la *ciencia* amorosa, reservada a los espíritus más finos y elevados y no tan bastos y rudos como él. Entonces, confiesa ser un *leño* porque tiene poca habilidad para cortejar a su amada, teme espantarla con sus necedades y es incapaz de expresar sus sentimientos. La frase

---

<sup>575</sup> *La cortesía de España*, p. 528, vv. 458-461.

<sup>576</sup> *La cortesía de España*, p. 530, vv. 497-510.

proverbial *yo no sé nada, de mis viñas vengo*<sup>577</sup> resume toda su ignorancia y rusticidad. Para terminar, por un lado, le pide al Amor que colme su defecto de cortesía y urbanidad enseñándole cómo tratar a su amada, de acuerdo con el tópico de que el amor reconstruye la inteligencia que está embrutecida<sup>578</sup>, pero, por otro lado, con un inapropiado cinismo en un individuo tan inexperto, concluye que el *tiempo* se encargará de instruirlo en cómo *olvidarla*.

Esta escena aparece en un momento anticlimático, justo antes de que el criado Claudio cometa la traición que desencadena el conflicto de la comedia. Se trata de un inciso lúdico protagonizado por personajes que intervienen de manera ocasional, cuya acción contrasta en tono y hechos con la principal. Mientras Celia y Tomé tratan de unir sus voluntades en el casamiento, el matrimonio de Marcelo y Lucrecia se desvanece. En cuanto a la comicidad de este pasaje, de nuevo nos encontramos con el recurso basado en mostrar la simpleza en el amor del villano simple o pastor bobo. Los ingredientes de la receta son siempre similares: es negado para los asuntos del corazón, no sabe cómo desnudar sus emociones y tiene la sensibilidad de un animal, aunque, por el contrario, sí sabe reconocer sus impulsos fisiológicos.

#### 1.3.6.5. *Los muertos vivos: Doristo*

En esta comedia palatina, el jardinero rústico Doristo representa un papel bastante desarrollado. Se trata de un personaje polifacético. Su forma de hablar rústica, su ignorancia, su metamorfosis en soldado «con una espada mohosa»<sup>579</sup> lo emparentan con los pastores prelopescos de las églogas de Encina, pero también coinciden en él ciertos rasgos atribuidos a la figura del gracioso: el interés pecuniario, el uso de una especie de latín rústico y la afición por la bebida y la comida. Junto a su compañera Gila, con quien está amancebado, son los agentes de la comicidad de la obra, pero no tanto por su gracia e ingenio, sino por su ingenuidad y tosquedad. Curiosamente, no es el criado del galán Roseliano, sino de su dama, Flaminia, ni tampoco funciona como su doble paródico,

---

<sup>577</sup> Recogido en Correas.

<sup>578</sup> Se trata del tópico de *Eros-paideia* (ver nota 55).

<sup>579</sup> *Los muertos vivos*, p. 679a.

aunque sí podríamos decir que los amores de los nobles son duplicados paródicamente por los villanos.

Sin embargo, en la escena que culmina en su soneto<sup>580</sup>, Doristo hace gala de unas actitudes y un lenguaje más refinados, conforme a su caracterización de jardinero de amor y a la situación dramática. La primera vez que aparece en escena le entrega unas flores recién cortadas a Flaminia como símbolo del amor, charlan sobre las propiedades de las flores y finalmente le dice una definición cómica del amor como respuesta a la pregunta de su ama de si sabe de amor. Mientras marcha a llenar una cesta de frutas, Flaminia confiesa a Albania que se abrasa de amor por Roseliano. Según Milagros Torres, «la delicadeza de las primeras flores simbólicas evoluciona hacia una carnalidad metafórica más evidente representada por la fruta»<sup>581</sup>, pues le ofrece la cesta junto con la invitación al goce amoroso que sugiere la palabra «Tomad»<sup>582</sup>. Las damas se marchan y Doristo pone punto final a esta deleitosa escena con un soneto donde alaba a las mujeres.

**DORISTO**      No tiene el hombre obligación forzosa  
como servir a la mujer, que ha sido  
a quien debe la vida que ha tenido,  
y mucho más cuando es mujer hermosa.  
No tiene el aire, el mar, el mundo, cosa  
que para la mujer no haya nacido,  
desde el oro de las minas escondido  
hasta en los muros del jardín la rosa.  
Si corre alguna fuente mujer dice;  
mujer dicen los aires, y están llenas  
las aves de su amor por esos ramos.  
¡Maldiga Dios, amén, quien las maldice,  
que aun para contemplar a Dios son buenas,  
si como sus milagros las miramos!

Para el jardinero, la única *obligación* ineludible del *hombre* es *servir la mujer*, con mayor razón cuando es *hermosa*, ya que de una mujer nació. Todo lo que hay en este

---

<sup>580</sup> *Los muertos vivos*, pp. 647a-647b.

<sup>581</sup> Torres, 1994, p. 54.

<sup>582</sup> *Los muertos vivos*, p. 647a. Los imperativos «toma», «coge», «goza» son una invitación a disfrutar de los placeres de la vida en general, y del placer carnal en particular, siguiendo la tradición del *Collige, virgo, rosas* de Ausonio que aparece en su *De rosis nascentibus* y el *Carpe diem* de Horacio, por ejemplo, en su Oda XI *Ne quaesieris* dedicada a Leucónoe, del Libro I (pp. 270-271) que termina diciendo: «*Carpe diem, quam mínimum crédula postero*», es decir, «échale mano al día, sin fiarte para nada del mañana».

mundo existe *para* disfrute de *la mujer*, desde el rico metal dorado hasta la más delicada y olorosa flor del *jardín, la rosa*. Los elementos como el *aire* y el agua *dicen* su nombre y *las aves* que revolotean en las ramas respiran *de su amor*. Así, *maldice* a quienes las denigra, porque son un *milagro* de la divinidad y amándolas, se ama a Dios.<sup>583</sup>

Se trata de uno de los pocos poemas en los que no solo se muestra una visión positiva de la mujer, sino que encarece su existencia. Aunque este personaje protagonizará todas las escenas cómicas e incluso escenas picantes con su amancebada, y normalmente utilice una expresión más directa, en ocasiones hasta vulgar, como cuando termina su definición del amor diciendo: «digo que es sarna el amor, / que rascando crece más<sup>584</sup>, en este soneto, no están presentes los rasgos deformantes estereotipados que lo relacionen con las ocurrencias del gracioso o con la rusticidad del villano simple, sino que utiliza una expresión elegante, que vendría a confirmar el refinamiento de toda su intervención en esta escena.

---

<sup>583</sup> El amor cortés en consonancia con la tradición cristiana diviniza a la amada, de ahí, el concepto de *donna angelicata* del *dolce stil novo*. Entonces, la amada es «fuente de perfeccionamiento del enamorado, [...] porque amándola [...] se participa en el amor divino. [...] O sea, para llegar a unirse con Dios, basta seguir la *via* que de Dios desciende a las criaturas, y desde las criaturas vuelve a ascender a Dios» (Serés, 1996, pp. 91-92).

<sup>584</sup> *Los muertos vivos*, p. 645b.

**CAPÍTULO 2.**  
**TEMAS Y FORMA DE LOS SONETOS**  
**EN RELACIÓN CON LA SITUACIÓN DRAMÁTICA**

**2.1. TEMAS DE LOS SONETOS<sup>585</sup>**

Los temas de los sonetos de las comedias sonetiles están intrínsecamente relacionados con la acción dramática. Constituyen unidades destacadas del tejido dramático donde el autor subraya algún aspecto esencial de la comedia. Por consiguiente, recapitulan acontecimientos pasados, anticipan o pronostican hechos futuros, identifican a los personajes significativos de la comedia que nos revelan sus pensamientos más íntimos, realzan expresiones o palabras que influyen decisivamente en la acción, etc. En definitiva, iluminan el camino que debe seguir el espectador para descifrar el significado de la comedia en medio de las alambicadas tramas propias del teatro áureo. De tal manera que, en las piezas donde existen cantidades excepcionales de sonetos<sup>586</sup>, el contenido de estos poemas estróficos nos permitirá incluso reconstruir los asuntos principales de la obra.

El amor, los celos, la ausencia, el desengaño, la mujer, la amistad, la honra, las ansias de medrar, la fortuna, la recreación de motivos de tópicos —*Beatus ille*— o del propio título de la comedia son las sustancias fundamentales de que se nutren los sonetos de nuestras comedias. A lo largo de las páginas siguientes, estudiaré cómo estos temas se vinculan directamente con la estructura de la comedia, pero también, cuál es la concepción que nuestro dramaturgo nos transmite sobre tales asuntos.

---

<sup>585</sup> Los sonetos que he estudiado en el primer apartado tratan sobre diferentes temas: amor, honra, celos, esperanzas, desengaños, etc., a cuyo estudio me remito. En este apartado, mi intención es dar cuenta de la diversidad de temas y de puntos de vista sobre los que se reflexiona en los sonetos de las comedias, así como su relación con la situación dramática, poniendo ejemplos aún no analizados en su mayoría.

<sup>586</sup> Pongamos por caso *El perro del hortelano* con nueve sonetos; *Los comendadores de Córdoba* y *El galán escarmentado* con ocho; *Angélica en el Catay*, *El amigo hasta la muerte*, *El capellán de la Virgen* y *Lo cierto por lo dudoso* con siete.

### 2.1.1. Amor

El amor es el sentimiento en que más ahondan los personajes de las comedias seleccionadas de Lope de Vega. La vehemencia con que el amor fustiga a los sujetos, el desorden emocional al que los somete, el desconcierto que genera en las almas inexpertas, la discordia que con las normas sociales mantiene, son razones que justifican la necesidad de introspección que nace en el individuo para escudriñar y profundizar sobre lo que siente y no entiende. En la forma del soneto, el personaje hace inteligibles sus cavilaciones quedando destacado algún aspecto relevante para la acción dramática, de manera que el espectador pueda comprender con mayor claridad el conflicto.

Así, dependiendo de la situación dramática en que se encuentre cada personaje meditará sobre un detalle del hecho amoroso: si el personaje ama pero no puede estar con el ser amado, el amor será contradicción; si el amor ha unido a desiguales, se le achaca que es ciego y desatinado o, por el contrario, que todo lo puede; si el personaje anhela un amor imposible, el amor justificará sus traiciones y engaños; si debe vencer alguna dificultad, el amor será osado; si se queja de que el ser amado lo haya olvidado es porque no hay firmeza en el amor, pero si desea olvidar, aunque no pueda, es debido a que todo cambia excepto el amor; si el escenario amoroso es pastoril, la naturaleza será testigo del amor, etc. En definitiva, nos encontraremos ante un sinnúmero de contextos dramáticos que nos revelarán una multiplicidad de características y elementos que nuestro dramaturgo atribuye al sentimiento amoroso.

#### 2.1.1.1. «El amor daña al amante»<sup>587</sup>

El amor suele aparecer como un dios que hiere con sus sólitas armas: el fuego con el que abrasa el pecho del amante, motivo ya presente en la literatura antigua<sup>588</sup>, el arco y las flechas con el que produce la herida amorosa, instrumentos tan pregonados por

---

<sup>587</sup> Según la fórmula de Alonso y Bousoño (1970, p. 87) a la hora de hablar de «las metáforas de los daños de amor».

<sup>588</sup> La metáfora del amor como fuego, incluso como flecha que produce una herida en quien ama se contempla en el *Cantar de los cantares*, 8, 6-7: «porque el amor es más fuerte que la muerte, / la pasión más implacable que el Abismo. / Sus llamas son flechas de fuego, llamarada de divina. / Los océanos no podrían apagar el amor, ni los ríos anegarlo».

Ovidio<sup>589</sup>, o las cadenas con las que forma la prisión del alma, imagen de la dependencia amorosa tan característica de la lírica medieval. Esta imagen bélica del amor en ocasiones es reforzada por una imagen fiera y temible aludiendo a animales como el tigre o el áspid, registrados en los bestiarios latinos medievales y muy utilizados en la lírica española<sup>590</sup>. Con estas armas y produciendo estos daños, se presenta amor en el primer soneto de los respectivos protagonistas de dos comedias: *El dómine Lucas* y *La fe rompida*.

Floriano es *El dómine Lucas*, un estudiante salmantino recién llegado a Alba de Tormes para conquistar a Lucrecia, dama principal, que, en una tarde de fiesta, se lanza a lidiar unos toros dejando a todos impresionados con su gallardía y llamando gratamente la atención de su amada. A solas con su amigo Albano, le confiesa que «ya soy áspid encantado»<sup>591</sup>, por lo que le pide que lo excuse en su tierra mientras él se queda allí para conquistarla, pero de incógnito, vestido con el traje de dómine mendicante que le roba a un estudiante capigorrón justo después de confirmarnos en su soneto<sup>592</sup> lo profundamente enamorado que está de Lucrecia.

**FLORIANO** Si Amor sus flechas y el infierno el fuego,  
perdido hubieran, de mi pecho ardiente,  
para matar y atormentar la gente,  
fuego y flechas sacar pudieran luego.  
Y si a Neptuno, que en mi llanto anego,  
faltará el agua y la inmortal corriente,  
hallara nuevo mar en la gran fuente  
de lágrimas, que ya me tienen ciego.  
Y si al áspid soberbio e iracundo  
faltara la ponzoña de su aliento,  
la hallara de mi pecho en lo profundo.  
Y si faltara al ave su elemento,  
con mis suspiros sustentara el mundo,  
que soy ponzoña, fuego, mar y viento.

---

<sup>589</sup> Ambas armas de amor, fuego y flechas aparecen en el Libro II de sus *Amores*: «¡Dispara, niño, contra mí! Desnudo y sin armas me ofrezco a ti; aquí tienes tú fuerzas; aquí actúa tu diestra; hacia aquí llegan ya espontáneamente tus flechas» (p. 274, vv. 10-15); o en el Libro I de su *Arte de amar*: «Cuanto más enconadamente el Amor me haya clavado sus flechas y me haya abrasado, tantos más motivos tendré para vengarme de la herida que me haya hecho» (p. 350, vv. 20-25).

<sup>590</sup> Ver Manero Sorolla, 1990, pp. 263 y 279. Las imágenes del fuego, la fiera, el áspid que mordió y envenenó a la voz poética también aparecen en el soneto de Calderón «Yo misma (¡ay de mí!) encendí», por poner un ejemplo de tantos.

<sup>591</sup> *El dómine Lucas*, p. 63b.

<sup>592</sup> *El dómine Lucas*, p. 64a.



A través de arranques condicionales que introducen el primer verso de cada uno de los cuartetos y los tercetos, se diseminan los elementos relacionados con el amor y sus efectos para enumerarlos en una recolección imperfecta en el verso final. Floriano imagina el hipotético caso en que a dos dioses y a dos animales les faltara el elemento con el que son identificados para concluir que todas esas sustancias concurren en su pecho enamorado. En primer lugar, alude al dios *Amor*, ataviado con sus *flechas*, y al *infierno* con su *fuego*, como metáfora de los efectos de la pasión amorosa o de los celos, elementos con los que castigan a los que aman y que están en el alma que se abrasa de amor del personaje. En segundo lugar, menciona a *Neptuno*, el dios morador de las aguas, al que hiperbólicamente ofrece su caudaloso mar de lágrimas<sup>593</sup>. En el primer terceto, aparece la imagen del fiero *áspid*, que puede referirse a la amada por su falta de humanidad o al propio amor por su veneno<sup>594</sup>, como parece que es el caso, ya que declara que su veneno está en lo más *profundo* de su corazón. Finalmente, menciona al *ave*, que necesita el aire, misma esencia de la que están hechos los *suspiros* que alivian el alma del enamorado. La recolección final del último verso es cuatrimembre y, por lo tanto, incompleta porque faltarían el primer elemento: las flechas.

En este soneto, Lope tuvo como modelo el soneto CXXV del poeta petrarquista Serafino Aquilano, tal y como apuntó Fucilla en su *Spanish Renaissance Poetry*<sup>595</sup>. Por otro lado, llama la atención la semejanza que guarda tanto en forma como en contenido con el soneto «Si su aljaba el Amor sin flechas viere» de Diego Dávalos, poeta ecijano exiliado al Nuevo Mundo en 1575, que aparece en su *Miscelánea austral*, publicada en Lima en 1602. Analicemos las diferencias y semejanzas que existen entre los tres poemas.

En el de Lope y el poeta italiano, es exacto el arranque condicional en el primer verso de cada cuarteto y terceto que permite introducir una imagen en cada estrofa, aunque en la primera, Lope disemina dos. Sin embargo, en el de Dávalos, se intensifica el recurso de las anafóricas condicionales acumulando las imágenes en los cuartetos. En cuanto a la recolección, no existe en el soneto italiano, sino que en el último verso

---

<sup>593</sup> Los mares siempre suelen estar hechos de lágrimas del amante desconsolado. Para más información sobre el motivo, ver nota 371.

<sup>594</sup> El veneno del áspid como el del amor penetra en su pecho y suspende la voluntad del amante.

<sup>595</sup> Tomado de Colombí-Monguió (1985, p. 192), donde la autora compara el soneto del autor italiano con el soneto «Si su aljaba el Amor sin flechas viere» de Diego Dávalos, poeta español que desarrolló su obra literaria en Perú.

Aquilano nos da a conocer que se trata de una queja amorosa dirigida a su amada. En cambio, los otros dos sí son recolectivos. Lope añade este artificio, como dice Dámaso Alonso, «bebido por él en las obras de Serafino Aquilano»<sup>596</sup>, pero aparece recitado en la intimidad y sin interpelar a su amada. Diego realiza una recolección que abarca los dos tercetos porque relaciona cada uno de los elementos diseminados consigo mismo, y, además emula el contexto del soneto del poeta italiano porque el soneto es recitado delante de la dama, quien a continuación analiza cada verso para ofrecer al enamorado una interpretación ocurrente que le permite mostrarse esquiva ante tal declaración amorosa<sup>597</sup>.

#### SONETO CXXV DE SERAFINO AQUILANO

*Se 'l gran tormento i fier fulmini accesi  
perdutti avessi, e li soi strali Amore,  
i'n'ho tanti trafitti in mezzo el core  
che sol da me li potriano esser resi.*

*E se degli ampli mari in terra stesi  
fusse privo Neptuno, io spando fuore  
lagrime tante che con più liquore  
potrebbe nuovi mari aver ripresi.*

*E se Vulcan perdesse i fuochi ardenti  
rendere potrei al fabro del gran divo  
l'incendii del mio petto aspri e cocenti.*

*E se Eolo fosse di suo regno privo  
con mie sospir render potria li venti;  
in questa forma per voi, donna, io vivo.*

#### SONETO DE DIEGO DÁVALOS

Si su aljaba el Amor sin flechas viere,  
y si a la tierra el respirar calmare,  
si a Vulcano en sus fraguas se apagare  
el ardiente elemento y pereciere:

si de Neptuno el reino seco fuere,  
si el bélico ejercicio se acabare,  
si de amor en amor queja faltare,  
o sin agravios amador viviere;

reformárase el ciego en este pecho,  
y en mis suspiros el ventoso Eolo,  
de donde sacará fuego Vulcano;

será con mi llorar otro mar hecho,  
Marte sus guerras hallará en mí solo,  
agravio y quejas la tirana mano.

En cuanto al contenido, en el soneto de Aquilano se diseminan cuatro dioses mitológicos y los elementos que se le atribuyen: los fieros rayos de Amor, los amplios mares de Neptuno, el fuego ardiente de Vulcano y los vientos de Eolo. Tanto Lope como Dávalos recogen la imagen de Neptuno y de las lágrimas del amante que se convertirán en *nuovi mari* / *nuevo mar* / *otro mar*, así como la identificación del viento con los suspiros del amante, pero cambian los *fier fulmini* por las flechas de Amor. Lope no

<sup>596</sup> Alonso y Bousoño, 1970, p. 413.

<sup>597</sup> Para el contexto en que aparece el soneto en la *Miscelánea austral* de Diego Dávalos, ver Paz Rescala, 2015, pp. 23-34.

menciona al dios Vulcano ni al dios Eolo, sino que se refiere al fuego del infierno y al ave que vuela en el viento respectivamente, y añade la imagen del veneno del áspid. Dávalos cita a los cuatro dioses, pero añade a Marte con su guerra, lo que le permite introducir el tópico del amor como guerra de los sentidos —*bélico ejercicio*— para sobrepujar la firmeza del amor a pesar de que atormenta con sus *agravios* y *quejas*. Recapitulando, parece que ambos poetas españoles han tenido como modelo el soneto del poeta italiano y han coincidido en engastarlo en el virtuoso artificio del soneto correlativo.

Volviendo a la comedia, la función del soneto amoroso de Floriano, ubicado prácticamente al principio, nos revela la firmeza y hondura de su sentimiento amoroso a la vez que anticipa que el personaje hará todo lo posible e imposible por conseguir a su amada Lucrecia. De hecho, el enredo de la obra radica en la búsqueda de estratagemas que permitan sortear la vigilancia familiar y las reglas del honor. Asimismo, parece que nuestro dramaturgo está especialmente interesado en mostrarnos el estado psicológico del protagonista, ya que de cuatro sonetos que tiene la comedia, tres están puestos en boca del *pauper scolasticus*.

Algo semejante ocurre en *La fe rompida*, de cinco sonetos que aparecen en la comedia, tres nos permiten bucear en la evolución del sentimiento amoroso de su protagonista, Lucinda. Nuestra heroína es una mujer varonil, una mujer guerrera que no necesita de nadie para defender su honor y conseguir lo que desea. La vemos por primera vez vestida *de cazadora, con venablo*, como manda la acotación que abre la comedia. Es casta, esquiva, orgullosamente desdeñosa del amor y de los hombres. En su caracterización resuenan los ecos de la Diana ovidiana: «A pesar de que ella [Diana] es virgen y desprecia las flechas de Cupido, muchas heridas ocasionó»<sup>598</sup>.

Esta resistencia al amor, este soberbio pensamiento es destacado en el primer soneto<sup>599</sup>, donde la altiva doncella desafía al amor a pesar de que aparece armado con sus dos principales atributos según la iconografía clásica: las *flechas* y el *arco*. Las *flechas* de Cupido son de dos tipos<sup>600</sup>: de *oro* con la punta aguda para clavarse en el sujeto y provocarle el amor, y de *plomo* con la punta roma, que hace huir al sujeto del amor. Con

---

<sup>598</sup> Ovidio, p. 362, vv. 260-263.

<sup>599</sup> *La fe rompida*, p. 1376, vv. 41-54.

<sup>600</sup> En los vv. 465-475 del Libro I de las *Metamorfosis*, I (p. 26), Ovidio explica los dos tipos de flechas del hijo de Venus en relación con la ninfa Peneide, a quien lanzó la flecha de plomo, y el dios Apolo, al que clavó la de oro.

su *arco* provoca la muerte simbólica del individuo, es decir, la transformación del que ama en la persona amada.

**LUCINDA** Flechas de amor, de plomo y de oro puro,  
arco trocado con la muerte fiera,  
falsa imaginación, dulce quimera,  
libro dorado, y en la letra obscuro.  
Blando ofendido, y sin ofensa duro,  
y, castigado, convertido en cera;  
Etna con fuego dentro y hielo fuera,  
gigante aunque rapaz y Dios perjuro.  
Yo soy aquella que he tenido en poco  
flechas, arco, quimera, Etna, gigante,  
con libre y arrogante pensamiento.  
Amor, pues con injurias te provoco,  
labra mi corazón como diamante;  
pero no tienes sangre, que eres viento.

La estructura que presenta el soneto es diseminativo-recolectiva<sup>601</sup>. En los cuartetos, disemina una serie de elementos contrarios con los que describe el contraste que existe entre la apariencia del amor y su esencia: es *falsa imaginación*; *dulce quimera*, palabra que puede ser anfibológica, tanto porque sea sinónimo de imaginación como porque defina al amor como un monstruo temible que vomita llamas pero con apariencia tierna; *libro dorado*, aparentemente claro y sincero, pero *en la letra oscuro*, porque la pasión ofusca la razón y el entendimiento; inclemente cuando no ha sido *ofendido*, *blando* cuando ha recibido ofensa y fundido con el castigo; volcán con *fuego* en su interior pero con *hielo fuera*, cuando no es correspondido o se produce el desamor; y con aspecto de niño que no crece ni madura, aunque en realidad sea un *gigante* capaz de someter a todos los sujetos con su fuerza<sup>602</sup>. Finalmente, lo provoca con las acusaciones de ser un dios que no cumple lo que promete y de ser *viento* que con sus alas pasa fugazmente para retarlo a que *labre* su inalterable *corazón de diamante*.

---

<sup>601</sup> Alonso y Bousoño (1970, pp. 420-421) estudian la recolección de este soneto que tilda de imperfecta porque se diseminan siete elementos y solo figuran cinco en la recolección.

<sup>602</sup> A Cupido se le concedió el poder de que nadie fuera inmune a su poder. De este modo le responde Cupido a Febo en los vv. 462-465 del Libro I de las *Metamorfosis*, I: «Aunque tu arco, Febo, atravesase todo lo demás, el mío te va a atraesar a ti, y en la medida en que todos los animales son inferiores a la divinidad, otra tanto es menor tu gloria que la mía» (p. 26).

En este soneto, no solo aparecen las armas del amor, sino también la tópica descripción de la contradicción amorosa<sup>603</sup>. La existencia de la metáfora de las armas y los daños amorosos conlleva la designación de una mujer guerrera que les haga frente, tal y como está caracterizada nuestra heroína. Sin embargo, todos sus esfuerzos no le servirán de nada, pues en las comedias áureas la vehemencia con que un personaje manifiesta su rechazo al amor suele ser directamente proporcional a la debilidad que muestra luego. Sus arrogantes pensamientos serán fácilmente rendidos por el dios al que tanto ha minusvalorado. Y en efecto, a continuación, salvará la vida de un individuo al que han tendido una emboscada, lo llevará a su casa para sanarlo, y esa misma noche, bajo promesa de casamiento sellada con la entrega de un anillo, caerá en los brazos del fingido entregado amante. Ante este giro inesperado en su comportamiento, la propia Lucinda justifica su enamoramiento súbito en el segundo soneto de la comedia<sup>604</sup>.

LUCINDA            Quien no ha visto la guerra también diga  
que tiene fuerza su valor suprema;  
quien no ha tocado el fuego, no le tema;  
quien no ha entrado en el mar, no le maldiga.  
    Quien no ha visto una tigre, no la siga,  
quien no jugó jamás ¿de qué blasfema?  
quien no sabe que el aire enjuga y quema,  
no tema el rayo, que el laurel mitiga.  
    El que blandura con tocarle vea,  
críe en su pecho un áspid, donde luego  
verá su rabia y su rigor profundo.  
    Y quien no ha visto a Amor, búrlese, y crea  
que es guerra, fuego, mar, tigre, áspid, juego,  
ira del cielo y destrucción del mundo.

Se trata de una palinodia basada en su impericia y falta de conocimiento del amor. Como nunca había experimentado ese sentimiento, menospreciaba su poder. Para ilustrar su razonamiento, apela a la experiencia generalizada utilizando la fórmula «Quien...», que le permite introducir una serie de elementos peligrosos —*guerra, fuego, mar, aire, rayo*— y de animales fieros —*tigre, áspid*— que se resumen en *destrucción del mundo* como esencia del amor. Los elementos nuevos con los que identifica al amor que

---

<sup>603</sup> Sobre la técnica de contrarios, ver nota 72.

<sup>604</sup> *La fe rompida*, p. 1386, vv. 436-449

encontramos en este soneto son el juego, la *tigre* y la *guerra*. También este soneto presenta la misma estructura que el anterior. Todos los miembros de la recolección tienen su antecedente —la *ira del cielo* se referiría al *rayo*— excepto *aire*, mientras que *destrucción del mundo* funcionaría como un miembro que complementa el significado de todos los elementos diseminados: «es como la quintaesencia de la recolección»<sup>605</sup>.

El conflicto se genera justamente porque Lucinda, quien se jactaba de ser insensible a los hombres, se ha rendido de inmediato ante el hombre que ha salvado, quien la abandonará al día siguiente porque resulta ser el rey Felisardo. Con estos dos sonetos, nuestro dramaturgo enfatiza el protagonismo absoluto de Lucinda en el desarrollo de la comedia. Ella pecó de *hybris* y Amor la castigó devolviéndola a la posición que le correspondía, es decir, subyugada a su poder. Así que, ella sola, sin ayuda de nadie más, es quien deberá equilibrar la balanza de su deshonra marchando en busca de su frívolo amante para conseguir que se case con ella.

#### 2.1.1.2. «*Militat omnis amans*»

El hecho de que el amor vaya armado y los amantes aparezcan configurados como guerreros nos conduce necesariamente a la concepción del sentimiento amoroso como guerra, tanto externa, entre el amante y la amada, como interna, entablada entre la pasión amorosa y la razón, e incluso en relación con las penas y efectos del amor. En esa particular guerra, el amante que se siente despechado suele hacer frente a la amada con la industria, cuyo objetivo es provocarle la tortura de los celos para reclamar su atención, tal y como podemos observar en *Obras son amores*.

En esta comedia palatina, el conflicto surge cuando el rey se encapricha con Laura, ignorando que es la amada de Lucindo. De cuatro sonetos que tiene la comedia, tres están puestos en boca del amante caído en desgracia. Soporta a duras penas que el rey lo convierta en tercero de los amores con su propia dama, que la visite y la corteje, pero su firmeza se quebranta cuando escucha que en la corte se anda rumoreando del supuesto triángulo amoroso: «antes [Lucindo] compite con el rey agora, / por una dama ingrata a quien sirve»<sup>606</sup>. Ofendido por estas palabras, le pide a Leonida, dama de otro cortesano,

---

<sup>605</sup> Ver Alonso y Bousoño, 1970, p. 422.

<sup>606</sup> *Obras son amores*, p. 681, vv. 1146-1147.



para derrotar al enemigo, el soldado-amante se venga de los daños de su enemiga inventando artificios que le merezcan la victoria. El amor se enzarza en esta lucha porque detesta el *desengaño*. Prefiere desoír los *consejos* y padecer tormentos que convierten *breves horas en largos años*. Y como los sufrimientos que los amantes pasan durante la *batalla* son tan esforzados como las labores de los soldados, la *victoria es indiferente*. Por consiguiente, la zozobra amorosa es producto de que el amor combine apariencias y realidades, sentimientos verdaderos que fingen desdén para atraer al amado. Lucindo y Laura viven inmersos en esa batalla que les provoca el desasosiego amoroso. Él es la *verdad que miente*, pues ama profundamente a Laura, pero va a fingir que sirve a Leonida; Ella es la *mentira fundada en verdad*, ya que simula tener interés en el rey, aunque en realidad ame profundamente a Lucindo.

En ocasiones, la cruel guerra que desencadena el amor puede originarse porque lanza sus flechas de amor y olvido sin poner atención. Es la situación sobre la que reflexiona Albania en *La pastoral de Jacinto*. Esta comedia pastoril se centra en los amores de Jacinto y Albania. La obra comienza con el regreso del pastor a las orillas del Tajo después de dos años de ausencia para recuperar a su amada, que también le corresponde. Sin embargo, durante toda la obra se suceden las idas y venidas de la pareja. Dos son los obstáculos: los engaños de Doriano, pastor también enamorado de Albania, con Frondelio, quien se convierte en homónimo del protagonista para provocar malentendidos en la pareja protagonista; y los enfermizos celos de Jacinto, que, debido a su propia inseguridad en el amor, siempre cae en las trampas de sus enemigos e interpreta que su amada ama al «otro Jacinto».

Temiendo la volubilidad del amor de Jacinto, Albania le pide que no sea celoso porque desea ser su esposa, y como prenda de su amor se intercambian dos bandas. Sin embargo, continúa desconfiada, ya que acepta el consejo de su amiga Flórida de ponerse en manos de un pastor sabio para que su amor sea constante. Mientras la pastora marcha a por el sabio, Albania aguarda junto a una fuente reflexionando sobre el amor en un soneto<sup>610</sup>.

---

<sup>610</sup> *La pastoral de Jacinto*, 1997, p. 80, vv. 684-697.



ALBANIA

Cuantos piensan que amor con cierta mira  
el alma hiere de amoroso intento,  
cuantos con engañado pensamiento  
piensan que ven los blancos donde tira,  
sepan que amor es ciego, y que no mira,  
y ansí las flechas esparciendo al viento,  
acaso hiere su rigor violento;  
el libre teme, y el herido expira.

No hay sagrado en el mar, asilo en tierra;  
que es absoluto amor en toda parte,  
de fuego, muerto y de rigor vestido;  
y esta cruel y disconforme guerra,  
nace de que las flechas que reparte  
son de oro y plomo, son de amor y olvido.

Para Albania, la causa de la *cruel y disconforme guerra* del amor se debe a que el dios reparte las *flechas* de *amor y olvido* sin conocimiento alguno. En primer lugar, apela a la experiencia generalizada compartida de *cuantos piensan* que el amor une prudentemente a las almas que se corresponden para advertirles de su equivocación. Para ello, comienza con una descripción del dios Amor que se corresponde con su representación clásica: *ciego*, armado con *flechas*, desnudo y todopoderoso. Como el amor lleva los ojos vendados, no ve cuál es el objetivo de sus *flechas*, sino que las *esparce al viento* para que azarosamente unan o separen a los sujetos. Según Pérez Moya en su *Philosophia secreta*<sup>611</sup>, «dispara saetas porque el amor es un fuego interior, que quema y produce dolor», por eso el que no ha sido aún sometido por su poder teme el momento en el que el dulce tirano encarcele su alma, y el que ya ha sido alcanzado por sus dardos sufre la agonía de la enajenación amorosa. Nada ni nadie pues escapara al amor. En sus *Geórgicas*, Virgilio lo expresa de esta manera: «*Omne adeo genus in terris hominumque ferarumque / et genus aequoreum, pecudes pictaeque volucres, / in furias ignemque ruunt: Amor omnibus idem*»<sup>612</sup>. Debido a las armas que porta el dios Amor, —las *flechas de oro* que provocan el *amor* y las *flechas de plomo* que engendran el *olvido*, con las que

---

<sup>611</sup> Recogido por Covarrubias en su edición de los *Emblemas* de Alciato (1993, p. 149).

<sup>612</sup> En su edición de *Bucólicas, Geórgicas, Eneida*, Espinosa Pólit propone la siguiente traducción: «Tan cierto es que en la tierra no hay especie, hombres, fieras, ganados, peces o aves, a quien no invada este furioso incendio: el amor es para todos el mismo» (1961, p. 142, vv. 242-244).

atraviesa a los sujetos azarosamente—, se origina una *cruel guerra*, es decir, Albania teme que el amor que le profesa Jacinto se vuelva en olvido.

En efecto, sin la guerra discordante que engendra el dios Amor, el mundo se hubiera librado de muchos enfrentamientos en los que una mujer fuera considerada el motivo que desencadenó el combate. En el Libro II de sus *Amores*, Ovidio atestigua que «El motivo de mi guerra no es nuevo: Europa y Asia habrían estado en paz»<sup>613</sup> si no hubieran tenido lugar los raptos de una serie de mujeres famosas: Hipodamía, Lavinia, Helena y Tarpeya. De igual manera, en el primer soneto de *La locura por la honra*, Mirón le reprocha al Amor su carácter bélico apoyando su argumentación en ejemplos míticos de mujeres que indirectamente provocaron guerras. La comedia trata de los amores deshechos por un rey que quiere impedir que sus hijos se casen con quienes no les convienen. Andaban en tratos amorosos, el príncipe Carlos con Flordelís y la infanta doña Blanca con el conde Floraberto. Sin embargo, el rey obligó a desposarse a Flordelís con el conde, sentenciando el amor natural de las parejas a su consunción o al adulterio. En primer lugar, es doña Blanca quien recrimina al conde su acomodo con el casamiento: «por quererte yo tanto / burlaste mis pensamientos»<sup>614</sup>. Como se marcha airada sin escuchar sus razones, el conde le pide a Mirón, su criado, que utilice su discreción para hacerle entrar en razón.

**MIRÓN**        ¡Qué paz gozara el mundo, si no hubiera  
nacido Amor, ni su furor mostrara!  
Troya estuviera en pie, Grecia reinara,  
ociosa y sin valor la guerra fuera.  
Ni tortolilla en álamo gimiera,  
ni toro en bosque de dolor bramara,  
ni su cama el celoso ensangrentara,  
ni el mar tranquilo arar sus campos viera.  
No tuviera las almas el profundo  
que le dieron Briseida, Elena y Cava,  
Cava española y el Sinón segundo.  
Pero perdona, Amor, que me olvidaba  
de que por ti se ha conservado el mundo,  
pues más engendras que la muerte acaba.

---

<sup>613</sup> Ovidio, *Amores*, p. 281.

<sup>614</sup> *La locura por la honra*, p. 203, vv. 59-60.

Mientras queda solo, antes de que salga de su escondite la infanta, medita en un soneto<sup>615</sup> sobre el conflicto amoroso originado en la comedia. Acusa al *Amor* de ser la chispa que origina la *guerra*, el sufrimiento, la destrucción y la venganza porque con su furia espolea el ánimo violento de los sujetos. Si no existiera *Amor*, el *mundo gozaría de paz* y la *guerra* no tendría razón de ser. Para justificar su afirmación acumula ejemplos de lugares —*Troya* y *Grecia*—, animales —*tortolilla* y *toro*—, elementos de la naturaleza —*mar*— y personajes legendarios —*Briseida*, *Elena* y *Sinón*— y de la leyenda histórica española —*Cava*— que sufrieron la desgracia por culpa del amor. Si Paris no hubiera raptado a *Elena*, la mujer de Menelao no se hubiera iniciado la guerra de *Troya*; si *Sinón*<sup>616</sup>, espía griego, no hubiera convencido a los troyanos para que dejaran entrar al caballo de madera en la ciudadela, no hubiera liberado a los soldados que estaban escondidos en su vientre y los griegos no hubieran arrasado Troya; si Briseida o Hipodamía, esclava preferida de Aquiles, no hubiera sido reclamada por Agamenón, no se hubiera despertado la cólera en el Pelida «que causó a los aqueos incontables dolores»<sup>617</sup>, y si Florinda, la *Cava*, no hubiera sido forzada por el rey Rodrigo, su deshonorado padre no hubiera dejado entrar a los moros en la península<sup>618</sup>. La *tortolilla*, símbolo de la fidelidad amorosa desde antiguo, pues no busca nueva pareja cuando queda viuda, no se lamentaría de su soledad; el *toro* no *bramara de dolor*<sup>619</sup>; el hombre celoso no asesinara a quienes lo han deshonorado, y el *mar tranquilo*, como alegoría amorosa, no se volviera tempestuoso<sup>620</sup>. No obstante, en el último terceto, realiza una conclusión *a contrario* y le pide perdón a *Amor* porque gracias a él, el *mundo* continúa, en la medida

---

<sup>615</sup> *La locura por la honra*, p. 208, vv. 197-210.

<sup>616</sup> Aparece en el Libro II de la *Eneida* de Virgilio cuando abre el vientre del caballo: «*fatisque deum defensus iniquis / inclusos utero Danaos et pinea furtim / laxat claustra Sinon*», traducido como «y, protegido por el hado inicuo de los dioses, libera Sinón a los griegos encerrados en la panza y descubre a escondidas los cerrojos de pino» (p. 29, vv. 257-259), y cuando salen los hombres del caballo y destruyen la ciudad: «*fundit equus uictorque Sinon incendia miscet / insultans*», traducido como «el caballo vomita guerreros y Sinón victorioso, insolente, incendios provoca» (p. 30, vv. 329-330).

<sup>617</sup> Aquiles se puso furioso y se negó a combatir por la pérdida de Briseida. Su famosa ira es evocada en los primeros versos de la *Ilíada* de Homero: «La cólera canta, oh diosa, del Pelida Aquiles, / maldita, que causó a los aqueos incontables dolores, / precipitó al Hades muchas valientes vidas / de héroes y a ellos mismos los hizo presa para los perros / y para todas las aves —y así se cumplía el plan de Zeus» (p. 104, vv. 1-5). Como se dice en el propio soneto, en última instancia, Amor es culpable de que el *profundo*, el Hades albergara las almas de personajes valientes e inocentes.

<sup>618</sup> Sobre la plasmación de esta leyenda en la literatura, ver nota 182.

<sup>619</sup> Esta imagen del toro solitario mugiendo en el bosque pudiera estar relacionada con el sueño del Libro III, 5 de *Amores* de Ovidio, pp. 311-313.

<sup>620</sup> El proverbio «arar el mar» es utilizado como *adynata*.

en que «asegura no solo la continuidad de las especies, sino también la cohesión interna del cosmos»<sup>621</sup>.

Como este soneto trata sobre los conflictos y sufrimientos que ocasiona el amor tiene la finalidad de anticipar la tragedia que se desencadena en la comedia debido a que el príncipe Carlos seguirá cortejando a Flordelís hasta rendir sus fuerzas y concertar con él un encuentro amoroso. Pillados infraganti, el conde la mata, pero enloquece porque no puede vengarse de su ofensor. Ciertamente, el criado ha presagiado en su soneto la guerra y la muerte que engendra el amor.

### 2.1.1.3. «*Odi et amo*»

La guerra que genera el amor puede ser interna, una guerra de los sentidos que se produce en el interior del amante, que normalmente viene provocada por el comportamiento de la persona a la que se ama. Como el enamorado se transforma en quien ama, esto es, vive en y por el amado, esta *conversio* provoca un debilitamiento en su capacidad de gobernarse a sí mismo con voluntad porque su psique se escinde entre lo que le dice su razón y su corazón. La técnica de contrarios como expresión de las dificultades y sufrimientos amorosos fue consolidada por Petrarca en su famoso soneto «*Pace non trovo et non ò da far guerra*». Sin embargo, el sistema es harto utilizado por los poetas provenzales<sup>622</sup> y el tópico ya lo encontramos en poetas griegos como Anacreonte: «Amo de nuevo y no amo / y estoy loco y no lo estoy»<sup>623</sup>, y en poetas latinos como Catulo: «Odio y amo. ¿Por qué es así me preguntas? / No lo sé, pero siento que es así y me atormento»<sup>624</sup>.

En *El príncipe perfecto, segunda parte*, el sexto y último soneto de la comedia, puesto en boca de Leonor, da cuenta de los efectos contradictorios del amor que experimenta la dama protagonista. Recordemos que Lope de Sosa renunció a su amor por ella para igualarse en dignidad a su príncipe, quien anteriormente también decidió resistirse a su pasión por la dama. Sin embargo, sabemos que los dos amantes sufren sin

---

<sup>621</sup> Ver Grimal, 1994, p. 171.

<sup>622</sup> Alonso, 1962, p. 432.

<sup>623</sup> Anacreonte, 428 *PMG*.

<sup>624</sup> Catulo, *Poesías*, p. 132.

medida porque conocemos sus sentimientos a través de dos sonetos que aparecen separados por un tercer soneto del príncipe.

#### LOPE

Fálaris, el tirano de Agrigento,  
tuvo en tormentos tan extraño estilo,  
como bramando lo mostró Perilo,  
autor del toro y de su fin violento.

Puso Dionisio (¡extraño pensamiento!)  
sobre la frente, de la espada el filo  
al que dio de comer, y el Rey del Nilo  
el áspid de Cleopatra vio sangriento.

Mas ni Perilo, que en el toro grave  
por el alma de su cuerpo gime y brama,  
ni el áspid, de Cleopatra fin suave,  
merecen del mayor tormento fama;  
porque el mayor tormento que se sabe,  
es resistirse del amor quien ama.

#### DOÑA LEONOR

Yo muero y vivo, yo me hielo y ardo,  
y de lo que alegre me entristezco;  
a un mismo tiempo adoro y aborrezco,  
y despreciando el bien, del mal me guardo.

Temo el remedio y el remedio aguardo,  
con dicha pierdo, y con temor merezco;  
huyo el peligro, y al mayor me ofrezco,  
y donde más me animo, me acobardo.

Ya mi amor se levanta, ya se humilla,  
ya se mira los pies, y ya la rueda,  
ya tiene el gusto, y ya el desdén la silla.

Pero viendo que ya resuelto queda,  
al mismo amor espanta y maravilla  
que entre tantos contrarios vivir pueda.

En el soneto de Lope<sup>625</sup>, el galán expresa su sufrimiento sobrepujando a tormentos legendarios de la Historia antigua el de *resistirse al amor quien ama*. En primer lugar, se refiere al *toro de Perilo*. *Falaris* fue un *tirano* que impuso su poder en Agrigento, actual *Agrigento*. Se dice que era terriblemente cruel porque hizo llamar a Perilo para que le trajera su nuevo invento de tortura: un toro de bronce hueco donde se introducía a la víctima para ser cocinada viva. Los gritos y el humo que salían por los orificios nasales simulaban los bramidos del animal. Paradójicamente, Perilo fue el primero en probar el instrumento obligado por Falaris. En segundo lugar, menciona a *Dionisio I*, tirano de Siracusa. Cansado de que un cortesano le recordara constantemente cuán bienaventurado era por su poder y sus riquezas, le cedió su lugar por un día. Cuando se disponía a disfrutar de un copioso banquete, miró hacia arriba y vio sobre su cabeza una *espada* colgada por un pelo de crin de caballo. Damocles renunció de inmediato a su puesto y no volvió a corear la cantinela<sup>626</sup>. Finalmente, pone el ejemplo de *Cleopatra VII*. La creencia más

---

<sup>625</sup> *El príncipe perfecto, segunda parte*, p. 132b.

<sup>626</sup> En su *Oda III*, 1, p. 367, vv. 15-25, Horacio alude claramente a Damocles: «A quien sobre la impía cerviz le pende la desnuda espada, no le harán sentir su dulce sabor los manjares de Sicilia, no le devolverán el sueño el canto de las aves ni la cítara».

extendida es que la última reina del Antiguo Egipto se suicidó dejándose morder por un áspid, una muerte lenta y dolorosa.

La decisión racional de Lope de dejar de amar a su amada es desconcertante e incomprensible para Leonor. Por eso, su delirio amoroso se expresa a través de sentimientos opuestos, de paradojas en su soneto<sup>627</sup>. Cuando siente su alma enamorada, que alienta un buen fin para su amor, *vive* en el alma del amado, *arde* en el fuego del amor, se *alegra* de su dicha y *adora* a su amado; pero cuando es consciente de que su amado la ha abandonado, *muere* porque ya no vive en él, se *hiela* porque su amor se desvanece, se *entristece*, lo *aborrece* por haberla rechazado y lo desprecia para no continuar sufriendo en vano. Sin embargo, cuando más se *anima* para poner *remedio* a su amor, más se *acobarda* y *teme* tener que olvidarlo. Así que vive entre la esperanza y el desengaño, entre el *gusto* y el *desdén*, extrañada de que su *amor* pueda seguir *viviendo entre tantos sentimientos contrarios*.

Una situación semejante da lugar al soneto de contrarios de Lupercio en *Los embustes de Celauro*. Durante toda la comedia, Fulgencia y Lupercio son víctimas de los engaños de su fingido amigo Celauro, quien, profundamente enamorado de ella, quiere enemistarlos. Celos, supuestas traiciones y deshonras separan a los esposos. A punto de matar a su esposa porque cree que lo ha agraviado, marcha al campo llevándose a sus dos hijos. Fulgencia se va tras ellos y termina sirviendo al padre de su esposo, que vive en el campo. El sufrimiento de Lupercio se vuelve tan insoportable que hasta desea la muerte: «si no este camino de la muerte / decidme, ¿dónde van tan tristes pasos?»<sup>628</sup>. Sin embargo, su calvario no ha hecho más que empezar.

A continuación, ve a un pastor con el vestido de su esposa que le dice que la mujer a quien pertenecía ha muerto. Desaparecida su deshonra, parece que es consciente de que fue engañado por un «falso amigo»<sup>629</sup>, se siente culpable de la muerte de su honrada esposa y vuelve a tener deseos de quitarse la vida, aunque en el último momento desiste al pensar en sus tristes hijos. Por fin, llega a casa de su padre, donde se encuentra con su querida esposa, pero como con ella revive su deshonra, reacciona marchándose de nuevo. Lupercio ha llegado al paroxismo. El amor y los celos ofuscan su razón, lo conducen por

---

<sup>627</sup> *El príncipe perfecto, segunda parte*, p.132b.

<sup>628</sup> *Los embustes de Celauro*, p. 1319, vv. 2459-2460.

<sup>629</sup> *Los embustes de Celauro*, p.1321, v. 2587.

el camino equivocado: defender una honra perdida por abrazar como verdad una mentira en vez de confiar en la fe constante de su esposa. Por tanto, recapacitará en un soneto sobre el carácter paradójico de su conducta<sup>630</sup>.

LUPERCIO      ¿Qué sirve huir de los que voy siguiendo?  
¿Por qué aborrezco lo que más adoro?  
¿Qué me finjo contento cuando lloro,  
y por qué sano, si me estoy muriendo?  
¿Por qué, si soy culpado, reprehendo?  
Si pobre soy, ¿por qué desprecio el oro,  
busco mi honor, y pierdo mi decoro,  
y, si vencido estoy, vencer pretendo?  
¿Por qué de lo que busco más me alejo  
y huyo de gozarlo si lo toco?  
Y si sé que es mi bien, ¿por qué me engaño?  
Y si lo tengo ya, ¿por qué lo dejo?  
Debe de ser porque el amor es loco,  
y cansado del bien procura el daño.

El amante desesperado se interroga por la naturaleza de sus sentimientos contradictorios. Los efectos del amor batallan en su interior arrastrándolo a hacer lo contrario de lo que dicta su sentido común: *si sé que es mi bien, ¿por qué me engaño?* Toda su reflexión está organizada conforme a la acumulación de contrarios. Huye de su familia, repudia a su mujer cuando es lo que *adora* en su vida. Finge que es feliz e insensible, cuando su vida es tan lastimosa que desearía que la muerte pusiera fin a tantas desdichas. Reconoce que él es culpable de su desgracia por considerar amigo a su enemigo, pero es riguroso con su leal esposa. Lo ha perdido todo, incluso su decoro, está vencido, pero desprecia el *oro* del profundo amor de Fulgencia pensando que ha sido deshonesto y buscando vengarse de ella. En el fondo de su alma, descubre que ella es su *bien*, pero se *aleja*, *huye* y abandona lo que posee porque el *amor es loco*, ilógico, irracional, y *cansado* de la felicidad distorsiona la realidad imaginando engaños.

Este soneto es el último de la comedia como también lo era el anterior soneto de contrarios de doña Leonor. Además, tiene lugar en una situación insostenible, de máxima

---

<sup>630</sup> *Los embustes de Celauro*, p. 1332, vv. 2931-2944. El procedimiento de estructuración del contenido en base a las oraciones condicionales anafóricas nos recuerda al del soneto CXXXII de Petrarca. De igual manera, las prótasis contienen el comportamiento o situación real en que se encuentra la voz poética y en las apódosis su actitud irracional que se contrapone a la realidad.

tensión dramática. Lupercio se ve a sí mismo como un alma en pena, pues en los versos siguientes, cuando se encuentra con un hombre —que resulta ser Celauro— que le pregunta «¿Quién se queja?», el galán responde que «Un hombre casi en el mortal tránsito»<sup>631</sup>. De ahí que, el uso de la técnica de contrarios venga a representar el estado de escisión psicológica que padece quien debe apartarse u olvidarse de la persona amada por culpa de las tribulaciones amorosas.

Esta concepción del amor, como sentimiento capaz de engañar los sentidos de los espíritus a los que somete, es reflejada en el soneto de Alejandro en *El mejor maestro, el tiempo*. En este caso, la técnica de contrarios es utilizada para expresar el desconcierto que experimenta el hijo del duque al escuchar de los labios de su bella villana que la conquiste no como villana sino como señora: «como a señora / esta villana: porfía, / que, si no, mi resistencia eternamente verás»<sup>632</sup>. En realidad, su amada no es una villana, sino Eufrasia, la princesa de Iberia, que, a causa de una rebelión en el reino, su padre, ella y su hermano huyeron a las tierras del duque Alberto adoptando nuevas identidades. Desde el primer momento, la belleza de la princesa cautiva a todos, y en especial a Alejandro, quien insiste una y otra vez en vencer su firmeza. Puesto que Eufrasia también le corresponde, acepta que la sirva, pero con respeto a su honor, es decir, «como a las otras damas / de grave opinión y famas»<sup>633</sup>.

Alejandro acepta la condición, pero perplejo por la petición de su amada, queda preguntándose sobre la ambivalencia del sentimiento amoroso en tanto que encantamiento o enigma que ni siquiera el propio amor comprende en un soneto<sup>634</sup>. Los efectos contradictorios del amor se acumulan en los cuartetos. Si amor le hacer perder el ánimo, no entiende por qué le da esperanzas que suponen una ofensa a su condición social. La conclusión es que sus efectos son paradójicos, de manera que el *fuego* del amante puede dejar indiferente al amado, pero el *hielo* del rechazo puede estimular su interés. De ahí que, todos los desdenes de su querida labradora acrecienten su deseo amoroso. Por lo que, si el amor se alimenta de conceptos antagónicos, para saciar su apetito, Alejandro seguirá fielmente sus preceptos sirviendo *a lo señor una villana*.

---

<sup>631</sup> *Los embustes de Celauro*, p. 1332, vv. 2945-2946.

<sup>632</sup> *El mejor maestro, el tiempo*, p. 1763, vv. 1758-1761.

<sup>633</sup> *El mejor maestro, el tiempo*, p. 1763, vv. 1737-1738.

<sup>634</sup> *El mejor maestro, el tiempo*, pp. 1763-1764, vv. 1764-1777.



ALEJANDRO    ¿Qué nuevo encantamiento, amor, emprendes?  
¿Qué es esto en que me ponen tus enimas?  
Si me desmayas ¿para qué me animas?  
Y si me animas ¿para qué me ofendes?  
Con fuego hielas y con hielo enciendes;  
regalas con amor, sin él lastimas.  
Tus sutilezas son materias primas,  
pues lo mismo que tratas no lo entiendes.  
A lo señor, una villana que anda  
midiendo a sus desdenes mis disgustos  
quiere que satisfaga a su demanda;  
y todos a mi amor parecen justos,  
pues yo quiero comer; pues me lo manda  
con salsa de señor, villanos gustos.

#### 2.1.1.4.    «¿Qué me quieres, amor? ¿Qué me persigues?»

En ocasiones, el personaje emprende una lucha interna entre su pasión amorosa y el deber moral. Su estado psicológico es siempre desesperado, incluso rayano con la locura porque el individuo se desgarras entre dos polos opuestos irreconciliables. El drama es tan agudo que supera la voluntad del ser humano, quien solo es capaz de reconocer que se encuentra en esa situación y de sufrir la tortura espiritual. El principal conflicto emocional que atormenta a los personajes de nuestras comedias está formado por el binomio amor-honra.

En *Laura perseguida*, el problema se origina por una falsa acusación de deshonor. Laura, dama honrada pero pobre, es involucrada en una artimaña organizada por el rey, padre de su amado Oranteo, cuyo objetivo es convencer a su hijo de que su amada le es infiel para conseguir que la repudie y así poder casarlo con alguien de su misma condición. Creyendo que Laura ama a Octavio, Oranteo la acusa de traidora y se lleva a los niños consigo. El príncipe se debate entre su amor a Laura y el deseo de venganza. Su padecimiento es expresado a través de una lucha interior de sentimientos encontrados en un soneto<sup>635</sup>.

---

<sup>635</sup> *Laura perseguida*, p. 113, vv. 1876-1889.

ORANTEO

Si quise bien seis años, ¿cómo entiendo  
que olvido me bastó de solo un día?  
Mas si me abraso, ¿qué es lo que me enfría?  
¿Y por qué si me hielo estoy ardiendo?  
¿Cómo, si vivo alegre, estoy muriendo?  
¿Cómo, si huyo, acometer querría?  
¿Y quién, cuando acometo, me desvía  
y me deja morir si me defiendo?  
¿Quién, si me rindo, me concede palma  
y quién me dice que el dolor rehúya  
o que pierda el sentido y desespere?  
Honra y amor que luchan en mi alma,  
que el uno quiere que, ofendido, huya  
y el otro quiere que, agraviado, espere.

Su reflexión aparece estructurada conforme a la técnica de contrarios a través de preguntas retóricas que traducen su convulso malestar íntimo. En realidad, cada elemento de las paradojas, antítesis y oxímoros forman parte del amor o de la honra que se enfrentan librando una batalla metafórica dentro de su *alma*. Su amor de *seis años* con Laura le hace *arder*, lo *abrasa* con su tópico fuego, *alegra* su vida, lo atrae hacia ella, lo anima a *defenderse*; mientras que su honra lo *enfría*, lo *hiela* porque lo desengaña, lo incita a *huir*, a separarse de su amada, a olvidarla en *un día*, a dejarse *morir* porque ya no vive en quien ama. En definitiva, la honra que ha sido ofendida le solicita que *huya*, en cambio, el amor le pide que *espere / desespere* a pesar de haber sido *agraviado*.

Como podemos comprobar, este soneto es muy parecido al de Lupercio<sup>636</sup>. Ambas damas son perseguidas por la calumnia y la falsedad, y ambos galanes son aguijoneados por la sombra de la deshonor y el dolor de un amor ofendido. Huyen con sus hijos para proyectar en sus amadas la amargura que sienten, pero sus arrebatos violentos culminan en un soneto donde se paran a reflexionar sobre su conducta paradójica. Oranteo reconoce explícitamente que es la honra quien combate al amor. Sin embargo, la porfía del amor es tan vigorosa que no puede evitar acudir a casa de Laura porque «vive Dios que estoy perdiendo el seso / y que ha de amanecerme en esta calle»<sup>637</sup>.

---

<sup>636</sup> Comparten la técnica de estructuración del contenido en base a las anafóricas condicionales de influencia petrarquista.

<sup>637</sup> *Laura perseguida*, p. 118, vv. 2056-2057.

Esta batalla espiritual también aparece representada como un duelo a tres bandas en el soneto de Lupercio en *El desposorio encubierto*: entre el personaje, el amor y la honra personificados. Los entes abstractos luchan contra él, luchan entre ellos, el personaje pide ayuda a uno contra el otro, hasta que es capaz de recobrar la voluntad suficiente para tomar una decisión. Lo paradójico de la situación es que el propio Lupercio es el causante de su supuesta deshonra. Pasado un mes desde que se casó con Beatriz, forzado por su padre, decide volver a cortejar a su antigua amada, Aureliana, quien ignora lo sucedido. Sin embargo, su esposa no se queda en casa esperándolo, sino que, acompañada por Elisa, intenta averiguar en qué anda su esposo. A su vez, Leandro, el hermano de Aureliana, pide ayuda a Elisa para conquistar a Beatriz. Entonces, un día en que Lupercio y Leandro hablan de sus amoríos, ambos se dan cuenta de que sus amadas son Aureliana y Beatriz respectivamente. Confirmadas sus sospechas de que Leandro sirve a su esposa, Lupercio promete amar solo a su mujer si es capaz de salir de este escarmiento, ya que estas son las consecuencias de «andar divertido / un hombre que tiene casa; / [...] esto pasa / al que es galán y marido»<sup>638</sup>. Por tanto, la jornada tercera se abre con el soneto de Lupercio<sup>639</sup>.

**LUPERCIO**      ¿Qué me quieres, amor? ¿Qué me persigues?  
Honra, ¿por qué me tratas de esta suerte?  
Amor, vénceme tú, si eres más fuerte.  
Honra, ¿qué haré que tu furor mitigues?  
No es justo, amor, que a tanto mal me obligues.  
Hoy mi honra, amor, te quiere dar la muerte.  
Amor, este propósito divierte.  
Honra, déjame a mí, si al amor sigues.  
Defiende, amor, un hecho tan extraño  
Honra, vuelve por mí, que atrás me vuelvo.  
Mas ¡ay! Detén, amor, mi espada fiera.  
Mas no consientas, honra, tanto engaño.  
Amor, cobarde estás. Ya me resuelvo:  
Venza mi honra al fin, y mi amor muera.

Desde que sabe que Beatriz está siendo galanteada, ha sentido celos y ha aumentado su amor, sin embargo, su honra le exige reparación. Lupercio manifiesta que su alma se debate entre el amor y la honra. Si le pide al *amor* que lo *venza* con toda su

---

<sup>638</sup> *El desposorio encubierto*, p. 857, vv. 1924-1927.

<sup>639</sup> *El desposorio encubierto*, p. 865, vv. 2104-2117.

fuerza y a la *honra* que atempere su rigor, inmediatamente cambia de opinión para quejarse a *amor* de que lo *obligue* a quedar agraviado, por lo que reta su poder con la amenaza de que su *honra* será capaz de matarlo. Pero de nuevo su voluntad vuelve a flaquear y le pide a la *honra* que no lo martirice más y al *amor* que le impida consumir su venganza. No obstante, en el último momento su ofensa renace y su *amor* se vuelve medroso, así que, finalmente, *vence su honra y muere su amor*.

Este es el único soneto de este tipo en que el personaje es capaz de tomar una decisión en los versos finales después de exteriorizar la lucha psicológica que padece. Además, se lo comunica a su amigo Feliciano a continuación: «Ahorcado muera amor, / que tantos daños me ha hecho. / Ya le ha sacado del pecho / con sus conjuros mi amor»<sup>640</sup>. El amigo le advierte de que sea cauto: «que la razón envaina / los aceros del engaño»<sup>641</sup> y lo invita a escuchar una conversación con su esposa, donde se da cuenta del amor, fe y lealtad que le profesa.

Por tanto, pensamos que tanta determinación, tal exacerbación del honor en el contexto dramático de una comedia urbana, de moral tan relajada, podría tener la finalidad de parodiar en la figura de Lupercio el discurso del amante abnegado que no acierta a comprender cómo su fiel amada lo haya podido ofender. Lupercio llega incluso a comprometerse con Aureliana para recuperar su amor. Un personaje que está a punto de cometer bigamia demuestra un sentido del honor y la fama dudoso. ¿Cómo puede volverse tan dramático por una simple sospecha? ¿Cómo puede dirimir su amargo duelo interno en el discurrir de catorce versos? Creemos que solo es posible si las actitudes del personaje han sido exageradas, si este individuo libidinoso e inmaduro pretende ser ridiculizado convirtiéndose de pronto en un acérrimo defensor del honor.

La misma pregunta retórica<sup>642</sup> de este soneto da comienzo al de Diana en *El perro del hortelano*. Recordemos que el conflicto de esta comedia surge porque la condesa de Belflor se enamora de su secretario Teodoro, pero su honor, al que tiene «por más tesoro»<sup>643</sup>, como ella misma declara en el primer soneto de la comedia, le impide pensar en tal bajeza. Sin embargo, no soporta los celos que le produce ver a su secretario en

---

<sup>640</sup> *El desposorio encubierto*, p. 866, vv. 2139-2142.

<sup>641</sup> *El desposorio encubierto*, p. 869, vv. 2236-2237.

<sup>642</sup> «¿Qué me quieres, amor?» es el estribillo de la cantiga «Amor, a ti me ven[h]'ora queixar» de Fernand'Esquío trovador gallego del XIII-XIV (*Canzoniere portughese Colocci-Brancuti*, p. 1294).

<sup>643</sup> *El perro del hortelano*, 2012, p. 113, v. 330.

brazos de su criada Marcela. Su amor se acrecienta paulatinamente hasta el punto de que le cuesta esfuerzos ímprobos ocultarlo, ya que sus reacciones son cada vez más violentas e irracionales. En el último encuentro con Teodoro le obliga a ponerse de rodillas para dictarle una carta donde le recrimina que cuando una mujer principal se declara a un hombre humilde es mucho que le dé celos. La inquietud amorosa no le da descanso. Hace llamar a su secretario otra vez. Mientras aguarda su llegada, conocemos la guerra que se fragua dentro de ella en un soneto<sup>644</sup>.

DIANA           ¿Qué me quieres, amor? ¿Ya no tenía  
                  olvidado a Teodoro? ¿Qué me quieres?  
                  Pero responderás que tú no eres  
                  sino tu sombra que detrás venía.  
                  ¡Oh celos! ¿Qué no hará vuestra porfía?  
                  Malos letrados sois con las mujeres,  
                  pues jamás os pidieron pareceres  
                  que pudiese el honor guardarse un día.  
                  Yo quiero a un hombre bien, mas se me acuerda  
                  que yo soy mar y que es humilde barco  
                  y que es contra razón que el mar se pierda.  
                  En gran peligro, amor, el alma embarco,  
                  mas si tanto el honor tira la cuerda,  
                  ¡por Dios, que temo que se rompa el arco!

En los cuartetos, conocemos que Diana está al límite de sus fuerzas de contener el amor y los celos, de poder controlar sus emociones para mantener a salvo su honor. Muestra su malestar por la pertinacia del amor, preguntándole con insistencia qué es lo que quiere de ella. Los celos, la *sombra* del amor son *malos* abogados porque si son consultados, pican, fustigan con tanto rigor que hacen imposible a las damas la tarea de proteger su honor porque incitan al amor. Entonces, el *honor* se aventura porque sigue las imprudentes recomendaciones de los celos. En los tercetos, declara que ama a su secretario, pero la desigualdad que existe entre ellos hace imposible su pretensión, impedimento que se representa con la paradoja de que el *mar*, metáfora de su alta posición social, *se pierda* en el *humilde barco*, metáfora del secretario. No obstante, se siente desfallecer porque teme que se *rompa el arco*<sup>645</sup> de tanto tensar el *honor la cuerda*.

---

<sup>644</sup> *El perro hortelano*, p. 196, vv. 2120-2133.

<sup>645</sup> La imagen del arco y la cuerda aparecen en el emblema XXXVIII de Covarrubias, cuyo mote advierte de que el arco que está siempre en tensión se afloja, de la misma manera que se agotan las fuerzas

En efecto, este soneto ocupa un lugar de máxima tensión dramática en la comedia. Las exclamaciones, preguntas retóricas, dudas y contradicciones internas connotan el debilitamiento de su resistencia al amor y a los celos que la manejan como una marioneta. Existe un antes y un después en la acción tras este soneto: Diana ha perdido el control sobre sí misma. A continuación, se presenta Teodoro, que se atreve a decirle que la ama, pero entonces, Diana lo rechaza de nuevo. Cansado del tira y afloja de la dama, el secretario le anuncia que se casará con Marcela. Entonces, enloquecida de celos, lo abofetea hasta hacerlo sangrar, dejando en evidencia que tras «estos disgustos hay / algunos gustos secretos»<sup>646</sup>.

El amor también mide sus fuerzas con la virtud de los príncipes. El poder absoluto de estos personajes es un arma tentadora para allanar los caminos más abruptos cometiendo actos miserables. El príncipe Alfonso en *El príncipe perfecto, segunda parte* se encuentra en la disyuntiva de traicionar a su amigo e instructor, Lope de Sosa, por arrebatarse a su dama Leonor. Como el joven príncipe es incapaz de dirimir su conflicto interior, consulta el problema con su padre, el rey Juan II, que le responde con el ejemplo del armiño, esos animales que son cazados poniendo lodo a su puerta, ya que, por no manchar la blancura de su manto, se quedan inmóviles. De la anécdota extrae un consejo: «antes de hacelle traición, / dejaos morir [...] Armiño sois de mi pecho: no manchéis tanta blancura / por un deleite tan feo»<sup>647</sup>. Al príncipe le gusta la lección y toma la decisión de seguirla en un soneto<sup>648</sup>.

El personaje interpela al *Amor* para anunciarle que renuncia al sentimiento impropio que nació en él azarosamente, por eso acude contrito al altar del *desengaño*<sup>649</sup> con el *laurel*<sup>650</sup> del triunfo de la *virtud* sobre el amor en sus sienas. En la lucha psicológica entre el *cándido armiño*, metáfora de la probidad, y el *lodo vil*, imagen de su deshonesto

---

del cuerpo si no se les da descanso. Lope crea un juego de palabras entre *se me acuerda-cuerda-arco* y *embarco-mar-barco*, aunque cambia los verbos.

<sup>646</sup> *El perro del hortelano*, 2012, p. 201, vv. 2238-2239.

<sup>647</sup> *El príncipe perfecto segunda parte*, p. 129c.

<sup>648</sup> *El príncipe perfecto segunda parte*, p. 130a.

<sup>649</sup> Esta imagen del personaje acudiendo al altar del desengaño nos recuerda a la del soneto de Celio (1916, p. 123b) de *El galán escarmentado* que aparece también en las *Rimas*, I, CLXII.

<sup>650</sup> El laurel es símbolo de la victoria y la gloria. Aparece en el emblema CCX de Alciato, del cual Sebastian escribe: «Por su relación con el Sol las significaciones del laurel hacen referencia a la virtud, a la verdad, a la perseverancia, a la gloria militar y a la fama literaria y artística, de ahí que la corona de laurel fuera un premio máximo» (*Emblemas*, p. 251).

amor, su razón lo ayuda a vencer al amor. Desde ahora, como sabe que su voluntad es débil, lo acompañará la *virtud* para que lo defienda del *amor*.

**PRÍNCIPE**      Amor, de amar me reprehendo y riño,  
amé por accidente, excusa tengo,  
arrepentido al desengaño vengo,  
sus blancas aras de laureles ciño.  
Mi pecho quiere ser cándido armiño,  
mirando el lodo vil, los pies detengo,  
para defensa la razón prevengo.  
Gigante quiero ser, si tú eres niño.  
Suele un cobarde andar con un valiente,  
y temerle por eso su enemigo,  
que solo le matara fácilmente.  
Amor, cobarde soy, mas yo te digo,  
que para mi defensa eternamente  
pienso llevar a la virtud conmigo.

Este pasaje bien podría formar parte de un *speculum principis*, en la medida en que la enseñanza del rey, asimismo modelo de perfección tiene una función moralizadora, es decir, pretende transmitirle el comportamiento apropiado a su real naturaleza. El soneto sería equiparable a la moraleja en verso, donde el inexperto príncipe reconoce haber aprendido la lección, y, sobre todo, haber resuelto su pugna íntima entre el amor y la virtud. De este modo, informa a su instructor de que por lealtad no interferirá en la relación con su amada. Por eso, justo antes del siguiente encuentro con Leonor, vuelve a confirmar su integridad y firmeza en otro soneto<sup>651</sup>.

A modo de anécdota, rozando el viejo tema de la psicomaquia, nos cuenta la confrontación de los dos tipos de amor: el *amor desnudo y ciego*, personificado en Eros, contra el amor *virtuoso*, personificado en Anteros. *Venció* el amor a la virtud, que ató a un *sauce* a su alado enemigo y con sus propias *flechas* lo abrasó<sup>652</sup>. En los tercetos, aplica el ejemplo a su caso personal. Su *pensamiento* fue doblegado por el amor, al que identifica

---

<sup>651</sup> *El príncipe perfecto, segunda parte*, p. 132b.

<sup>652</sup> La anécdota reproduce el emblema CX de Alciato (*Emblemas*, p. 146), cuyo lema es: «*Amor virtutis alium cupidinem superans*», es decir, «Anteros, el amor a la virtud, vence al otro Cupido». Anteros ata a un árbol a Cupido y lo castiga con su arco y con sus flechas a padecer lo mismo que provoca en los demás. Por supuesto el dios niño aborrece sus propias crueldades.

con el ave *fénix*, en cuyo fuego se consume y vuelve a renacer. Pero para impedir que reviviera, lo prendió, extinguió su *llama* en el *mar* y dispersó en el aire sus *cenizas*.

**PRÍNCIPE**

Topáronse el amor desnudo y ciego  
y el que de la virtud se engendra y cría,  
en una selva deleitosa un día,  
y comenzaron su contienda luego.

Venció el divino, y al humilde ruego  
no se dejó vencer de su porfía,  
que atado a un sauce que en el valle había,  
le puso con sus mismas flechas fuego.

Tal yo, que de nobleza al fin presumo,  
y atando a amor mi noble pensamiento,  
puesto que como fénix me consumo,  
para que no renazca mi tormento,  
púsele fuego, y convertido en humo,  
di al mar la llama, y la ceniza al viento.

De este modo, se insiste en la grandeza de espíritu del príncipe, capaz de sofocar su pasión amorosa en favor de su dignidad moral tal y como corresponde a su noble naturaleza. Por tanto, contribuye a ensalzar las bondades del príncipe y del propio rey, cuyas enseñanzas otorgarán al futuro rey las cualidades necesarias para convertirse en un *optimus princeps*.

**2.1.1.5. «*Omnia vincit Amor*»**

«*Potentissimus affectus amor*» —el Amor es afecto poderosísimo—, reza el emblema CV de Alciato<sup>653</sup>, en que el niño Amor azota severamente con su fusta a unos indómitos leones que tiran de su carro. Si es capaz de someter al animal más fiero, ¿qué no hará con los hombres? Ya los poetas más antiguos consideraban que su fuerza es prácticamente inquebrantable y su fuego, más destructivo que el del rayo<sup>654</sup>. «Todo lo vence Amor; también nosotros cedamos al Amor...»<sup>655</sup>, pues no hay pecho riguroso que

---

<sup>653</sup> Alciato, *Emblemas*, p. 140.

<sup>654</sup> En el emblema CVII de Alciato (1983, p. 142), cuyo lema es *Vis amoris*, aparece el dios quebrando el fuego del rayo para demostrar que su poder es invencible.

<sup>655</sup> «*Omnia vincit Amor; et nos cedamus Amori*», v. 69 de la *Égloga X*, de las *Bucólicas* de Virgilio (p. 61).



no atraviere, ni dificultad que no venza, ni desigualdad que no concierte, ni transformación que no fuerce. En nuestras comedias, también todos los personajes se rinden al amor; solo se sustraen aquellos que funcionan como modelos de conducta, como si de una gran hazaña se tratara.

En *El mejor maestro, el tiempo*, Otón, el príncipe que huye de su reino con su padre y hermana para esconderse en las tierras del duque Alberto trabajando de labrador, tiene encandilada a Clavela, la hija del duque. La joven se enamora *ex auditu* cuando su criada Fabia le dice que «envuelta en un sayal / he hallado un alma de oro»<sup>656</sup>. Su curiosidad la incita a hablar con él. Otón la recibe con hipérbolos galantes, comparando su belleza con la de las flores. Tanto le regala el oído a la dama que promete volver a visitarlo esa misma tarde. Abrasado de amor por Clavela, anima a su corazón reconociendo en un soneto<sup>657</sup> que con menos pasión y más dificultad ha encontrado el amor su camino, porque no hay nada que no consuma su fuego.

OTÓN

De menores centellas se ardió Roma  
y Troya vino a ser cenizas viles,  
en redes menos claras y sutiles,  
astuto cazador perdices toma.

No es imposible que veneno coma  
el rey más alto, el más valiente Aquiles;  
ni se guarde el ganado en los rediles  
ni del plomo, en el nido la paloma.

Tarde vio el lobo de la trampa el hoyo;  
no hay verde a quien el fuego no consuma;  
la alfombra cubre el más humilde poyo,  
cúbrese el agua con la blanca espuma.  
Clavela, si volvéis al claro arroyo,  
la liga os ha de hacer perder la pluma.

En el soneto, acumula ejemplos de empresas dificultosas o aparentemente imposibles que, sin embargo, pueden ser realizables, con los que compara la hazaña de conquistar a Clavela, quien como todo lo que hay tanto en el cielo como en la tierra sucumbirá al poder del amor. La chispa amorosa que ha saltado entre ellos sobrepuja a las que provocaron el incendio de *Roma*<sup>658</sup> y la destrucción de *Troya*. El *cazador* atrapa

---

<sup>656</sup> *El mejor maestro, el tiempo*, p. 1744, vv. 995-996.

<sup>657</sup> *El mejor maestro, el tiempo*, p. 1748, vv. 1179-1192.

<sup>658</sup> Se refiere al Gran incendio de Roma del verano del 64 que tuvo lugar reinando Nerón como emperador, del que «no se sabe si debido al azar o urdido por el príncipe, pues hay historiadores que dan

*perdices*<sup>659</sup> en *redes* menos evidentes. *No es* imposible que: el *rey* más importante o el más aguerrido guerrero como *Aquiles* puedan tomar *veneno*, que el *ganado se guarde en el redil* o que la *paloma* no se alcanzada por balas. Hasta el *lobo*, animal muy astuto, cae en la trampa. El *fuego* del amor puede *consumir* los primeros brotes *verdes*, símbolo de la pasión amorosa incipiente; el *más humilde poyo*, como espejo del propio Otón convertido en hortelano, puede ser cubierto por una rica *alfombra*, objeto que representa la superioridad social de la dama; y no existe mar sin *espuma*<sup>660</sup>, tal y como instruye la frase proverbial. Por consiguiente, si Clavela, regresa al *claro arroyo*, correrá el riesgo de quedar atrapada en la *liga*<sup>661</sup> y *perder la pluma*.

En la poesía cancioneril todos estos elementos tienen connotaciones eróticas: la *perdiz* es la amada, el labrador es quien siembra amores en el espacio ideal del encuentro de los enamorados, el jardín, las *redes-liga* son los lazos en queda preso quien ama, y *perder la pluma* es eufemismo de su caída amorosa. A pesar de que aparentemente, el amor entre Otón y Clavela es imposible por su desigualdad social, el soneto anticipa que la dama caerá en las redes de su labrador porque no hay nada que no sea capaz de concertar el amor.

En *Los muertos vivos*, Roseliano, hijo del duque de Calabria, adopta también el hábito de hortelano, fingiendo que es hermano del jardinero de su amada Flaminia para tener la oportunidad de hablar con ella, ya que sus amores son imposibles por la enemistad de sus padres. Antes de poder verla en el huerto de su casa, declararle su amor cortésmente y conseguir la anhelada cita nocturna con Flaminia, sale *con un azadón* recitando un soneto<sup>662</sup>, donde expone cómo el poder del amor ha transformado todo su ser.

Roseliano interpela al *Amor* con una reduplicación para convertirlo en confidente de su queja amorosa. Este verso es idéntico al primer verso del soneto XXVII de Garcilaso de la Vega que, a su vez, es traducción del *Canto* LXXVII de Ausías March: «*Amor,*

---

una y otra versión», conforme dice Tácito al principio del capítulo 38 del Libro XV de sus *Anales*, p. 237, parte donde describe minuciosamente los efectos de la catástrofe.

<sup>659</sup> A través de la cetrería amorosa, la *perdiz* representa a la amada en la poesía cancioneril

<sup>660</sup> Las imágenes del mar con espuma y del ave con sus plumas aparecen en el célebre proverbio *ni mar sin espuma, ni ave sin plumas*, que se refiere a la plenitud de las características de una persona (ver la entrada *espuma* en Panizo Rodríguez, 1996, p. 205).

<sup>661</sup> Según *Autoridades*, *liga* es la «Planta que crece junto a los robles y se enreda en ellos. Tiene las hojas como el box, y produce una frutilla redonda y de color verde, de la cual se hace la liga para cazar los pájaros».

<sup>662</sup> *Los muertos vivos*, p. 650b.

*amor, un habit m'e tallat*». La palabra *hábito* puede tener un sentido anfibológico para referirse tanto a que todas las potencias de su alma —*entendimiento, memoria y voluntad*— están «vestidas» de amor, como para aludir al disfraz de hortelano que ha adquirido obligado por su amor a Flaminia. Tanto si es un *hábito* externo o interno, el amante invadido por el sentimiento amoroso expresa que no se reconoce<sup>663</sup> porque ha sido transformado: su *entendimiento*, su *razón*, su *memoria*, cualquier *cosa buena* que hubiera en él lo han abandonado. Es una derivación del tópico *animat ubi amat* reflejado en esa «*conversio* propiciada por el amor»<sup>664</sup> que conlleva la desposesión de la personalidad y la pérdida del propio ser. El estado en que se ve favorece que cante la típica palinodia petrarquista —*lo que soy y fui*— de que la insistencia del amor obnubila la razón del amante y lo desvía del buen camino<sup>665</sup>. Para terminar, se reafirma en su nueva identidad de labrador, que *aró, sembró y regó* con sus propias lágrimas un amor del que hasta ahora solo ha recogido su «*muerte simbólica*»<sup>666</sup> por amar.

**ROSELIANO**

Amor, amor, un hábito vestí  
con que parezco yo, mas no soy yo;  
por ti mi entendimiento se perdió  
y me ha dejado la razón por ti.

Cuando contemplo lo que soy y fui,  
pienso que tu poder me transformó:  
de todo lo mejor que Dios me dio  
ya no ha quedado cosa buena en mí.

Mi ser perdiendo la memoria va,  
que como mi discurso te entregué  
del gusto la razón vencida está.

Soy labrador que el viento aré y sembré  
en tierra que mis ojos riegan ya,  
siendo la muerte el fruto de mi fe.

---

<sup>663</sup> El segundo verso del soneto: «con que parezco yo, mas no soy yo» recuerda a los versos que dice Roldán en el Canto XXIII, 128, del *Orlando furioso* (p. 790), momento en que expresa su profunda pena de amor por Angélica: «*Non son, non sono io quel que paio in viso: quel ch'era Orlando è morto ed è soterra; la sua donna ingrattissima l'ha ucciso*».

<sup>664</sup> Ver Serés, 1996, p. 129.

<sup>665</sup> Ver *Rimas*, I, p. 502. En el *Cancionero* de Petrarca (p. 205) aparece formulada en el soneto CCXCVIII como: «*Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni*». En el soneto I de Garcilaso de la Vega aparece como: «Cuando me paro a contemplar mi estado». En el soneto II de las *Rimas*, I, Lope también comienza su palinodia así: «Cuando imagino de mis breves días».

<sup>666</sup> Sobre la enajenación amorosa o muerte simbólica del amante, ver Serés, 1996, p. 100.

Al igual que en el soneto de Otón, el referente del labrador / hortelano aglutina toda una simbología erótica característica de la poesía cancioneril que se reitera en la poesía del Siglo de Oro. Por eso, nuestro personaje adopta este *hábito* que hará posible sus amores con su dama. El simbólico *azadón* —miembro viril— con el que aparece en escena, dispuesto para *arar* y *sembrar* —abrir y dejar la semilla— en la *tierra* —la amada— para que dé *fruto* en el huerto —lugar ameno ideal para el encuentro de los amores— anticipan la entrega de Flaminia al amor de Roseliano.

La fuerza del amor es tan ciega que como no entiende de las leyes del decoro y el honor une a sujetos de distintas clases sociales. Este hecho es criticado en *La fuerza lastimosa* por Celinda, la dama de la infanta Dionisia, después de conocer que su ama pretende entregarse al conde Enrique. Celinda no es partidaria de ese amor por la desigualdad de los amantes, pero la infanta ignora sus consejos porque solo piensa en instruir la correctamente para que su cita amorosa con el conde tenga buen fin. Preocupada por la pérdida de la infanta, la dama queda reflexionando en un soneto<sup>667</sup> sobre los torpes y deshonestos deseos que infunde el *tirano amor*.

CELINDA            Nunca, tirano amor, de tus embustes  
                         resultaron menores desatinos;  
                         ya no podrás hallar otros caminos  
                         para que más de veras me disgustes.  
                         ¿Que un conde humilde y una reina ajustes?  
                         Enlaza, amor, las yedras con los pinos,  
                         mas no enredes los frágiles espinos  
                         cuando, por niño, de locuras gustes.  
                         Mira, amor, que era el Conde propio centro  
                         desta alma y calidad y que es pequeño  
                         para los brazos de la Infanta bella.  
                         Mas eres vino, amor, que una vez dentro  
                         quieres que te obedezcan más que al dueño  
                         y echas de casa a quien te puso en ella.

El amor es *tirano* porque con su fuerza todopoderosa ofusca la voluntad del individuo para que lo obedezca, tal y como lo hace el *vino*. Es representado como un *niño* porque es mudable y caprichoso, así que entre sus antojos comete *desatinos* como juntar a un *conde humilde* con una *reina*, a pesar de que él sea poco para la condición social de

---

<sup>667</sup> *La fuerza lastimosa*, p. 116, vv. 613-626.

ella. Celinda le pide que una a la amorosa *yedra*<sup>668</sup>, que representaría a la infanta, con el *pino*, que por ser el árbol más alto sería metáfora de un amante de igual condición, pero no con los *frágiles espinos*<sup>669</sup>, imagen que se refiere al conde por su clase inferior.

Por el contrario, la villana Inés, protagonista de *La villana de Getafe* le pide a Amor en un soneto<sup>670</sup> que la iguale con su amado Félix porque «cuanto quiere Amor, todo lo puede»<sup>671</sup>. La comedia tiene como intriga principal los amores desiguales de Inés, villana de Getafe, con Félix, hidalgo madrileño. Se conocieron en una de las visitas que Inés hacía a la corte. Ella se enamoró perdidamente en cuanto el galán la besó, pero los padres de la villana no quieren que vuelva a donde pueda verlo porque su amor no es posible por la desigualdad que existe entre ellos. De todos estos cuidados hace confidente a su amiga Pascuala, quien le aconseja amar a su igual Hernando que la adora. Sin embargo, Inés no está por la labor, sino todo lo contrario, tal y como expresa en el siguiente soneto.

INÉS        Sube tal vez alguna débil parra  
              por el tronco del álamo frondoso  
              hasta su extremo, sin hallar reposo,  
              y está loca en sus brazos de bizarra.  
              Tal vez del gavilán la veloz garra  
              vence la cuerva, y sube el caudaloso  
              arroyo al monte, y en su extremo hermoso  
              desestima la margen de pizarra.  
              Llega a ser mar el más humilde río  
              cuando por sus riberas le concede  
              que tome de sus aguas señorío;  
              luego podré, si el de mi llanto excede,  
              igualar esos brazos, Félix mío;  
              pues cuanto quiere Amor, todo lo puede.

---

<sup>668</sup> La hiedra, verde por fuera y pálida en su envés, ciñe las sienes de los poetas noveles porque «palidecen a causa de sus afanes, pero su gloria verdea eternamente» (Alciato, *Emblemas*, p. 247). La imagen aparece en la *Égloga VII* de las *Bucólicas* de Virgilio: «Al poeta novel, ceñid de hiedra / las nobles sienes, árcades pastores» (1961, p. 41). También tiene un carácter lujuriente porque está ligada a Baco: «Dafnis, quien las danzas introdujo de Baco, en que se enrosca la hiedra tierna», en la *Égloga V* de las *Bucólicas* de Virgilio, 1961, p. 29.

<sup>669</sup> El *espino* se relaciona con la condición social baja. En los vv. 1914-1917 de *El guante de doña Blanca* (p. 126) dice el rey don Dionís: «Dirás tú que un bajo espino, / con silvestre fruto y flores, / tiene méritos mayores / que un alto laurel divino;»

<sup>670</sup> *La villana de Getafe*, pp. 275-276, vv. 381-394.

<sup>671</sup> *La villana de Getafe*, p. 276, v. 394.

Acumula ejemplos de elementos de la naturaleza —*débil parra, caudaloso arroyo, humilde río*— y animales—*cuerva*— que con esfuerzo e insistencia superan su posición de inferioridad frente a otros elementos de la naturaleza —*álamo, monte, mar*— y animales —*gavilán*— que son superiores, para identificarse con ellos. La imagen de la vid que se enlaza al árbol es emblemática<sup>672</sup>, utilizada aquí como símbolo de la pasión amorosa que siente Inés por Félix o de la unión matrimonial que desearía en caso de poder *igualar* sus *brazos*. Junto a la imagen del *arroyo*, que es capaz de ascender hasta el monte, se refieren a la osadía del amante que asciende al amado y, además sugieren la desigualdad social que necesita superar nuestra villana para conseguir a su hidalgo. La imagen del mar asociada a la condición noble la vimos ya en el soneto de Diana en *El perro del hortelano*: «que yo soy mar y que es humilde barco»<sup>673</sup>. En este caso, Inés pretende superar su desventaja con sus lágrimas, que hiperbólicamente aumentarían su caudal<sup>674</sup>. El último verso recuerda el tópico virgiliano *omnia vincit Amor*, que también aparece en el *Vocabulario* de Correas con una formulación muy parecida: «El amor todo lo puede; o todo lo vence»<sup>675</sup>.

Teniendo en cuenta que Inés tramará todo tipo de engaños, adoptando diversas identidades, tanto femeninas como masculinas, hasta vencer las reservas que tiene don Félix por su diferencia de clase fingiendo que recibirá una dote cuantiosa, el soneto tiene la función de anticipar que gracias al ingenio que le da Amor, Inés podrá vencer todos los obstáculos para que la comedia termine en el feliz matrimonio de la pareja desigual.

Y es que el Amor, si quiere, todo lo atropella, a nadie perdona, nada respeta, encuentra el camino que más le convenga por muy fuerte que sea la resistencia que se le oponga. Este es el motivo del primer soneto de *La prueba de los ingenios*, puesto en boca de Florela. El conflicto que desencadena la acción es la huida de Alejandro a Ferrara para conquistar a la hija del duque de Ferrara atraído por la dote del ducado después de haber deshonrado a Florela e incumplido su promesa de casamiento. Su consejero le sugiere que como es muy inteligente, se consuele con sus estudios, pero ella quiere recuperar su

---

<sup>672</sup> En los *Emblemas* de Alciato es imagen del amor verdadero (p. 201).

<sup>673</sup> *El perro del hortelano*, 2012, p. 196, v. 2129.

<sup>674</sup> Como apunta Manero Sorolla (1990, p. 616), los mares que ofrecen los poetas españoles e italianos petrarquistas están siempre hechos de lágrimas, son «mares de llanto que apuntarán también a un estado afectivo desconsolado del poeta». La imagen de que el llanto hiperbólico le permitirá convertirse en mar e igualar a Félix es tópica.

<sup>675</sup> Recogido por Correas.

honor y su amor. De ahí que intente justificar cómo sucedió su deshonra para que sirva de advertencia al resto de mujeres en un soneto<sup>676</sup>.

**FLORELA**            Venció Alejandro mi constante pecho,  
no hay al primer amor mujer constante,  
y de mi fortaleza lo importante  
por tierra puso el tiempo a mi despecho.  
El alto muro de mi honor deshecho,  
labrado de mil puntas de diamante,  
mandó al alcaide que al amor levante  
la puente levadiza al paso estrecho.  
Para que la mujer escuche y crea,  
Naturaleza, al principal sentido,  
que es el oír, con cera le rodea.  
¡Oh, mujeres! Si Amor no os ha vencido  
¿qué importa que diamante el pecho sea  
si es de cera la puerta del oído?

Su honor era como una *fortaleza*<sup>677</sup> con un *alto muro* con *puntas de diamante* y un *puente levadizo*, es decir, describe las armas de Florela para resistirse al Amor conforme a la descripción suntuaria de su honestidad. El diamante es ejemplo de dureza y resistencia. Recoge Manero Sorolla<sup>678</sup> un *Strambotti* de Serafino Aquilano donde describe que un corazón de diamante es capaz de refractar las saetas del amor. Sin embargo, *Alejandro venció* su castidad porque el Amor encontró su punto débil: el oído, cuya entrada es de *cera* y se derrite con el fuego amoroso. Con su desventura quiere aleccionar a las mujeres sobre el hecho de que escuchando los juramentos de amor y promesas de matrimonio de los amantes da igual que la armadura sea de duro diamante porque Amor entrará en el alma abrasando *puerta del oído*.

De igual manera expresa Elvira en el tercer soneto de *Guardar y guardarse* cómo es imposible resistirse al amor, pues una vez que ha escuchado las palabras amorosas de su querido Félix, el amor la «mató por los oídos»<sup>679</sup>. Don Félix se enamora instantáneamente. De Elvira. Huyendo del reino de Castilla por una afrenta, el caballero

---

<sup>676</sup> *La prueba de los ingenios*, pp. 59-60, vv. 119-129.

<sup>677</sup> La relación del honor con una fortaleza aparece en el soneto de Rodrigo de *Los comendadores de Córdoba* p. 1123, vv. 2456-2469.

<sup>678</sup> Manero Sorolla, 1990, p. 431.

<sup>679</sup> *Guardar y guardarse*, p. 220.

llega al de Aragón, donde se encuentra con la dama disfrazada de labradora. Entonces, ella escribe una carta al rey para darle protección, quien se lo encomienda a su hermano. Entonces, esta situación favorece que Elvira no pueda contener sus sentimientos como nos lo hace saber en un soneto<sup>680</sup>.

**ELVIRA**      ¿Quién pensara que amor se me atreviera  
sin que yo le venciera y despreciara?  
Mas si no fuera yo, ¿quién no pensara  
que amor tan fácilmente me venciera?  
De amor me resistí la vez primera,  
que quiso acometerme cara a cara;  
mas cuando vino con traición tan clara,  
¿qué importara que yo me resistiera?  
A la causa falta de mis enojos  
miré, y oí requiebros atrevidos,  
y rendí los sentidos por despojos.  
¿Mas qué culpa tuvieron mis sentidos,  
si amor fingió que entraba por los ojos  
y después me mató por los oídos?

Se pregunta sorprendida de no haber sido capaz de vencer al amor. Se admira de que el *amor* haya conseguido rendirla con tanta facilidad. Cuando vio por *primera vez* a Félix, pudo contener sus sentimientos porque se percató de cómo por los ojos quiso entrar a su alma. Pero se vuelve a preguntar qué importancia tuvo que se defendiese en aquel momento si escuchó las profundas ternezas del galán que desde que la vio le entregó su pecho: «de hoy más sí os tengo por dueño»<sup>681</sup>. Así, amor que fue contenido por la vista, la conquistó *por los oídos*.

En realidad, Lope realiza una distinción entre el amor de oídas, es decir, el amor contemplativo y verdadero, el que transmite la cualidad intelectual, y el amor que entra por la vista, que inevitablemente transmite cualidades materiales<sup>682</sup>. La concepción de que el oído es el principal sentido como medio de acceso de cualquier fe es tradición desde la Biblia: «la fe surge de la proclamación, y la proclamación se verifica mediante

---

<sup>680</sup> *Guardar y guardarse*, p. 220a.

<sup>681</sup> *Guardar y guardarse*, p. 208a.

<sup>682</sup> Ver Serés, 1996, pp. 107-108.



la palabra de Cristo»<sup>683</sup>. Así mismo, Elvira escuchó las palabras de amor de Félix y no pudo evitar rendirse a su fe.

#### 2.1.1.6. «Herí, maté, rompí, quebré, quité»

La fuerza del amor es tan persistente que no da descanso ni alivio al amante, de tal manera que si el amor no es correspondido puede provocar un progresivo deterioro de la mente que derive en locura. En el *Orlando furioso* de Ariosto incluso se identifica al amor con la demencia: «*che non è in somma amor, se non insania*»<sup>684</sup>. En realidad, es una forma de expresar la profundidad de la tragedia personal que se experimenta por no poder hacer realizable el amor inconmensurable que invade todo el ser del personaje.

En *Angélica en el Catay*, comedia de raigambre ariostesca, que dramatiza las historias de amor de Angélica y Medoro, Zerbín e Isabela, y Mandricardo y Doralice, nuestro dramaturgo pone en boca de Roldán un soneto cuando ha enloquecido. Al igual que en el *Orlando furioso* de Ariosto, el paladín se trastorna al ver las inscripciones de amor de Angélica y Medoro. Crece un furor en su interior que solo se sofoca destruyendo la naturaleza que fue testigo de su traición amorosa: «*todos os rasgaré con estas manos!*»<sup>685</sup>. El desprecio se convierte en cólera, el amor en honda melancolía hasta perder del todo la razón. Como es propio del que ha perdido el juicio, se desnuda<sup>686</sup>, y, en su delirio, abandona su emblemática espada Durindana. Los pastores van tras él para prenderlo porque «*ha destruido / las chozas, gente y ganado. / No hay árbol en todo el prado, / ni aun queda pájaro en nido*»<sup>687</sup>. Sin su amada nada tiene sentido, por lo que también lamenta su vida y desea su muerte: «*Si Angélica se casó, / a mí me deja sin vida, / porque della aborrecida, / ¿para qué la quiero yo?*»<sup>688</sup>. En este éxtasis de locura,

---

<sup>683</sup> Esto les dice San Pablo a los romanos en *Carta a los romanos*, 10, 17. A estos versículos hace referencia San Juan de La Cruz en *Subida al Monte Carmelo*, Libro II, capítulo 3, p. 71: «*Fides ex auditu* (la fe viene por el oído), no es ciencia que entra por ningún sentido, sino solo es consentimiento del alma de lo que entra por el oído».

<sup>684</sup> Ariosto, Canto XXIV, 1, del *Orlando furioso*, II, p. 1516.

<sup>685</sup> *Angélica en el Catay*, p. 1470, v. 1928.

<sup>686</sup> La relación entre locura y desnudez se encuentra en el Canto XXIII, 133 del *Orlando furioso* (p. 792): «*E poi si squarciò i panni, e mostrò ignudo / l'ispido ventre e tutto 'l petto e 'l tergo; / e cominciò la gran follia, si orrenda, / che de la più non sarà mai ch'intenda*».

<sup>687</sup> *Angélica en el Catay*, p. 1492, vv. 2553-2556.

<sup>688</sup> *Angélica en el Catay*, p. 1490, vv. 2569-2572.

repeliendo los embates de los pastores que no son capaces de someterlo, desahoga su dolor en un soneto<sup>689</sup>.

**ROLDÁN** Herí, maté, rompí, quebré, quité  
gente, armas, casas, todo cuanto vi,  
y, aunque quité, quebré, maté y rompí,  
nunca al Amor vencí, ni derribé.  
Acometí, llegué, subí, escalé  
muros, torres y almenas que batí,  
y, aunque llegué, escalé y acometí,  
siempre este fiero Amor se queda en pie.  
Ninguno en todo el mundo me venció,  
Amor de mi valor triunfando va,  
y de mis sienes el laurel pisó.  
No digas que venciste Alcides ya;  
di, Amor, pues que lo digo también yo  
que Roldán a tus pies rendido está.

Roldán nos revela que su furia contra todo lo que le rodeaba iba encaminada a destruir a Amor, sin embargo, todo quedó arrasado excepto Amor. Entonces, Lope dirige el drama del personaje hacia su fama de caballero imbatible destruida por Amor, cuyo poder es invencible<sup>690</sup>. A partir de ahora, no será recordado como un héroe caballeresco: *no digas que venciste Alcides ya*, sino como otro súbdito que se humilla ante el dios todopoderoso: *a tus pies rendido está*, el único que aplastó los *laureles*<sup>691</sup> de sus victorias legendarias.

En cuanto a la forma, esto es, el ritmo vertiginoso de las enumeraciones en asíndeton de los cuartetos, emula la de su fuente<sup>692</sup> y cuya construcción también nos

---

<sup>689</sup> *Angélica en el Catay*, pp. 1491-1492, vv. 2593-2606.

<sup>690</sup> «Porque todo está sujeto al imperio del amor» (Alciato, *Emblemas*, p. 142).

<sup>691</sup> Laurel, en griego Dafne, es el árbol en que convirtieron a la ninfa para que pudiera huir del dios Apolo. Es árbol consagrado a su culto y señal de gloria.

<sup>692</sup> La enumeración es recurso habitual en *Orlando furioso* de Ariosto, que podríamos relacionar con el trastorno mental del personaje, pues abundan en los pasajes en que se describe la pena y locura de Roldán / Orlando. Pongamos como muestra un verso del Canto XXIII, 135: «*come fosser finocchi, eboli o aneti [...] di faggi e d'orni e d'illici e d'abeti*» (p. 792) o del Canto XXIV, 7: «*ch'a pugnì, ad urti, a morsi, a graffi, a calci, / cavalli e buoi rompe, fraccassa e strugge;*» (*Orlando furioso*, II, p. 1520) cuya traducción es: «que a coz, bocados, puños, palos, puros, / caballos, yeguas rompe, abre y destruye»; (*Orlando furioso*, II, p. 1521). Lope tiene un *Epitafio a un valentón* que comienza: «*Herí, rompí, derribé, rajé, deshice, prendí, desafié, desmentí, vencí, acuchillé, maté, / fui tan bravo que me alabo / en la misma sepultura. / Matóme una calentura. / ¿Cuál de los dos es más bravo?*».

recuerda al famoso dístico latino atribuido a Virgilio<sup>693</sup>: «*Pastor, arator, eques, pavi, colui, superavi / capras, rus, hostes, fronde, ligone, manu*». Nuestro dramaturgo construye un poema correlativo, aunque la correlación no sea perfecta. Partimos de una pluralidad pentamembre de verbos en primera persona en el primer verso que se corresponde con una pluralidad cuatrimembre de sustantivos en el segundo. *Herí y maté* se refiere a *gente*; *rompí, quebré, quité*, a las *armas, casas, todo*. En el tercer verso, se introducen por la conjunción adversativa *aunque* todos los verbos excepto uno y en otro orden para sobrepujar la fuerza del amor, quien, al contrario que nuestro personaje, quedó invicto. El mismo esquema se repite en el segundo cuarteto, pero se reduce cada pluralidad en un elemento. La estructura sería la siguiente:

*Herí, maté, rompí, quebré, quité*  
*gente, armas, casas, todo*  
*quité, quebré, maté, rompí (falta herí)*  
*amor vencí (referido a las personas), ni derribé (referido a las cosas)*

*Acometí, llegué, subí, escalé*  
*Muros, torres y almenas que batí*  
*Llegué, escalé y acometí (falta subí)*  
*Amor se queda en pie.*

El uso de estos *versus rapportati* pensamos que traduce a la perfección tanto el arrebató emocional que vive en esos momentos el personaje como su obsesión por haber sido rendido por el *fiero Amor* a pesar de haber luchado salvajemente contra él. El soneto es la culminación de su locura, ya que unos versos más adelante, el paladín se encuentra con Astolfo, quien, como en el *Furioso*, lo ayuda a recobrar su cordura.

En *La fábula de Perseo o La bella Andrómeda*, encontramos un soneto de características similares, aunque sin el artificio de la correlación, en boca de un personaje que también ha perdido el seso. El príncipe Fineo está enamorado de Andrómeda. Cuando consulta a Atalante sobre los designios de su amor, el famoso astrólogo le vaticina que

---

<sup>693</sup> En opinión de Alonso y Bousoño (1970, pp. 49-50), este dístico es: «en realidad, de época y autor inciertos».

un griego salvará a su amada de un grave peligro y le rendirá su alma. Apenado por su aciago destino, siente que se desvanece su razón: «donde el alma perdí, pierda el sentido»<sup>694</sup>. La próxima vez que lo vemos en escena, aparece recitando un soneto<sup>695</sup> en que apostrofa al *desdén mío*, como alegoría de su amada Andrómeda.

**FINEO**        Mata, desdeña, abrasa, hiela, enciende  
                  el alma que te adora, desdén mío;  
                  que cuanto más me matas, más te envío  
                  la libertad del alma que te ofende.  
                  Castiga, aflige, rompe, injuria, prende  
                  lo que el cielo me dio por albedrío;  
                  que en mi firmeza contrastar confío,  
                  cuanto la tuya en tu rigor pretende.  
                  Compitamos los dos: yo en atreverme  
                  para que mi locura se confirme,  
                  y tú en matarme, helarme y encenderme;  
                  que no pienso jamás arrepentirme,  
                  que aunque es verdad que puedes deshacerme,  
                  no seas tan cruel como yo firme.

Fineo manifiesta que está dispuesto a mantenerse *firme* en su amor por Andrómeda soportando estoicamente los severos efectos del rechazo, que aparecen en una enumeración en asíndeton de verbos en tercera persona en el primer verso de ambos cuartetos. En la línea de la contradicción amorosa, expone que cuanto más le tortura el *desdén* de su amada, más es prisionero de su amor. Su determinación es tal que lo desafía en combate, aun cuando le suponga perder el juicio, ya que demostrará que su amor sobrepuja a la crueldad que el desprecio pudiera llegarle a infligir.

Teniendo en cuenta las locuras que llevará a cabo Fineo por conseguir el amor de Andrómeda, a sabiendas de que los dioses le son contrarios, el soneto supone toda una declaración de intenciones. Cualquiera situación será válida para mostrar la fortaleza de sus sentimientos. Ante la propuesta de Andrómeda de que ame a Laura, Fineo la rechaza porque «de un desprecio me enamoro», «Yo quiero sin premio, amar» y «más le enamora

---

<sup>694</sup> *La fábula de Perseo*, p. 125, v. 1861.

<sup>695</sup> *La fábula de Perseo*, pp. 131-132, vv. 2031-2044. Este soneto también aparece en la comedia *Arminda celosa* de Lope de Vega.

un desdén»<sup>696</sup>, tal y como decía en el soneto. Cuando el rey le informa de que el oráculo exige entregar a Andrómeda al monstruo del mar, él se dirige en su búsqueda para dar la vida por ella: «por ver morir en el mar / un ángel [...] razón es que pierda el seso»<sup>697</sup>. Su locura está confirmada. En el camino, *algo desnudo* como predica la acotación, le pide matrimonio a Jacinta creyendo que es Andrómeda y le pregunta a su amigo Ismenio si ha visto las potencias de su alma, así como si «¿has topado con mi seso?»<sup>698</sup>.

En el soneto, Fineo anticipaba que su locura nacería de la porfía del desdén, de su amor no correspondido, lo cual no le impediría demostrar el alcance de sus sentimientos, porque esta insania lo induce a realizar actos temerarios que tienen un efecto curativo en su atormentada alma: «Creedme que esta locura, / pues es para no sentir, / se puede llamar cordura; / que en no poderla sufrir / se aumenta la desventura»<sup>699</sup>. La locura va asociada a Andrómeda: «a Andrómeda me han de dar, / o me han de devolver mi seso»<sup>700</sup>. Entonces, si recobra la cordura, podrá amar a otra, por lo que, Perseo se la devuelve haciendo que se mire en el espejo de Atenea, y de inmediato pide a Laura en casamiento.

#### **2.1.1.7. «Yerros de amor, dinos son de perdón»<sup>701</sup>**

El amor no cuenta entre sus filas a medrosos, pusilánimes, ni temerosos. Sus caprichos ni conocen límite ni entienden de ética o moral. Así que para que los amantes consigan a la persona amada o eviten perderla tendrán que ser audaces y temerarios, aunque en ocasiones ello suponga cometer traiciones y delitos. Todo desatino parece tener su disculpa en el amor, por aquello de que el amor sustrae la voluntad del individuo y la somete a sus desvaríos.

En *El capellán de la Virgen*, el duque Favila se debatirá entre satisfacer la curiosidad de su amada Rosinda, sobrina del rey godo Recisundo, o conducir a España a la desgracia. Los tres personajes mencionados se encuentran con la misteriosa cueva popularmente conocida por la leyenda de que, quien osara entrar en ella, provocaría la

---

<sup>696</sup> *La fábula de Perseo*, pp. 132-133, vv. 2057 / 2099 / 2103.

<sup>697</sup> *La fábula de Perseo*, p. 137, vv. 2241-2244.

<sup>698</sup> *La fábula de Perseo*, p. 146, v. 2514.

<sup>699</sup> *La fábula de Perseo*, p. 143, vv. 2409-2414.

<sup>700</sup> *La fábula de Perseo*, p. 157, vv. 2849-2850.

<sup>701</sup> Refrán recogido en Correas.

perdición de España<sup>702</sup>. Recisundo no cede a la curiosidad de abrirla, sin embargo, su sobrina, que se muere por conocer si es verdad o invención, sugiere a Favila que descubra los secretos de la cueva como muestra de afecto: «Duque Favila, bien creo / que no hay temor en amor, / cobardía en el valor, / ni peligro en el deseo»<sup>703</sup>. Luego Favila se para a reflexionar en un soneto<sup>704</sup>, en el que recuerda a héroes míticos griegos y romanos memorables por su audacia y osadía para concluir en sentido recto que seguirá su ejemplo.

**FAVILA**            Tuvo la mano Mucio largo espacio  
delante de Porsena, ardiendo en fuego;  
por montes de agua halló camino el griego  
al mar Tirreno, al Libio y al Carpacio.  
Bajó a las puertas del infierno el tracio  
cantor que puso a su dolor sosiego,  
y por su honor, sin ser amante ciego,  
la puente defendió famoso Horacio.  
Yo, pues, con tanto ejemplo, cuanto encierra  
aquesta cueva, sacaré atrevido  
si con diamantes el temor la cierra.  
Que en verdadero amor agradecido,  
en bien, en mal, en fuego, en agua, en guerra  
nunca tuvo temor si no es de olvido.

El soneto presenta un aspecto diseminativo-recolectivo. En los cuartetos, se diseminan las alusiones a los héroes clásicos. *Mucio Escévola*<sup>705</sup> —el zurdo— es un personaje semi-legendario de la temprana República romana. Ante el asedio de Roma por *Porsena*, decidió infiltrarse en el campo enemigo para matar al rey etrusco, pero asesinó a otro en su lugar. Cuando fue conducido ante el rey, Mucio metió su *mano* en el brasero de los sacrificios para castigarse por el error cometido. Porsena quedó tan impresionado

---

<sup>702</sup> Seguramente se refiere a la cueva de Hércules. Según la leyenda, Hércules construyó un palacio encantado cerca de Toledo y ocultó dentro todas las desdichas que amenazaban a España. Le puso un candado para que permaneciera cerrada, pues si alguien la abría, todas las fatalidades se cumplirían. En sus *Estudios sobre Lope de Vega* (1949, II, p. 48), Menéndez Pelayo dice que la leyenda es de origen arábigo, «transmitida por el arzobispo D. Rodrigo a los compiladores de la *Crónica general* y prodigiosamente amplificada en el siglo XV por el autor del libro de caballerías que lleva por título *Crónica de Don Rodrigo* y que más comúnmente se designa con el título de *Crónica sarracina*».

<sup>703</sup> *El capellán de la Virgen*, pp. 281a-281b.

<sup>704</sup> *El capellán de la Virgen*, p. 281b.

<sup>705</sup> Este pasaje de la hazaña de Mucio Escévola lo recoge Tito Livio en el Libro II, 12 y 13 de la *Historia de Roma desde su fundación*, pp. 287-291.

que inició el diálogo con Roma. El *griego* es Ulises, quien navegó diez años hasta regresar a casa después de participar en la guerra de Troya. El *tracio* que bajó al *infierno* en busca de Eurídice, su amada muerta, es Orfeo, el *cantor* por excelencia, músico y poeta que toca la lira y la cítara<sup>706</sup>. Horacio Cocles —el de un solo ojo— defendió en solitario el *puente* que conducía a la ciudad de Roma de los etruscos liderados por Lars Porsena. En los tercetos, recoge los elementos que aparentemente se refieren a cada uno de los héroes míticos: *Mucio-fuego*, *Ulises-agua*, *Orfeo-mal*, *Horacio-guerra*, quedando libre *bien*, para aplicar esos ejemplos a su caso personal y, gracias al valor que le infunde su amor por Rosinda, que solo teme caer en el *olvido*, abrir la cueva.

En conclusión, Favila está dispuesto a tal atrevimiento por amor, aunque teme convertirse en el causante del infortunio de España. Por eso, contrata a un hechicero llamado Servando que dice ser capaz de ver el contenido sin tener que abrirla. Excusa el acto ilícito que va a cometer en que «un loco amor me enciende»<sup>707</sup>. Mientras el mago convoca a la visión, Favila recita otro soneto en que justifica su temeridad por amor<sup>708</sup>.

**FAVILA**            Halló las artes el ingenio humano,  
y dioles perfección amor, de forma,  
que parece que es alma con que informa  
el cuerpo más inútil, rudo y vano.  
La guerra y paz del rostro del dios Jano  
mejor con sus mudanzas se conforma;  
dulce Ovidio es amor, amor transforma,  
que la hermosura fue el primer tirano.  
De derecho le viene aqueste nombre,  
pues antes que tuviese alguna ciencia,  
obedeció al amor el primer hombre.  
La edad del mundo tiene su potencia;  
luego no será bien que a nadie asombre  
que yerre amando la mayor prudencia.

En el primer cuarteto, identifica al amor con el alma, y valiéndose del hilemorfismo aristotélico,<sup>709</sup> argumenta que el amor / alma es quien *informa* al *cuerpo*, es decir, le da forma, organiza la materia sin naturaleza propia. En el segundo cuarteto,

---

<sup>706</sup> Ver Grimal, 1994, p. 391.

<sup>707</sup> *El capellán de la Virgen*, p. 287a.

<sup>708</sup> *El capellán de la Virgen*, pp. 287a-287b.

<sup>709</sup> Sobre el hilemorfismo aristotélico, ver nota 211.

identifica la imagen del amor, por su contradicción y carácter cambiante, con la del dios Jano<sup>710</sup>, representado con dos caras según fueran tiempos de *paz* o de *guerra*. Recurre a Ovidio porque en sus *Amores* observa que el *amor transforma* los cuerpos: ayuda a vencer obstáculos, convierte al miedoso en valiente, al perezoso en activo...<sup>711</sup> En los tercetos, califica al amor de *tirano* por someter a los sujetos en contra de su voluntad y recuerda al *primer hombre*, Adán, quien amó a Eva antes de conocer ninguna *ciencia*, para concluir que no hay error más excusado que el cometido por amor.

Favila se siente un tanto medroso por las consecuencias que se deriven de sus acciones temerarias y, por eso, en estos dos sonetos, busca el aliento necesario en las historias de héroes míticos al mismo tiempo que se justifica en la fuerza arrebatadora del amor a la que todo hombre sucumbe. Debe conocer los secretos de la cueva para satisfacer la curiosidad de su amada como prenda de su amor verdadero. A continuación, el cielo envía fuego dejando al descubierto el interior de la gruta, donde solo se ve un árbol y un letrero. Piensan que han ofendido al cielo. Efectivamente, han desencadenado un mal para España que durará diez siglos. El duque se arrepiente y pide perdón, siente que «amando, a mil peligros me aventuro»<sup>712</sup>. Sin embargo, ha conseguido fascinar a Rosinda, quien se siente «agradecida / al peligro y al valor» y del amor de Favila «reconocelle prometo»<sup>713</sup>.

Asimismo, en *Servir a buenos*, Fénix justificará en un soneto haber sucumbido al amor de su primo Carlos, cuyas «amorosas ansias»<sup>714</sup> nacieron inexorablemente del reconocimiento de sus virtudes. La dama se refugió en la aldea, donde su padre, el conde Arnaldos, tiene unas tierras, para huir del acoso del rey. Allí, llevan un mes disfrutando de su mutuo amor. No obstante, Fénix reconoce que ha cometido un error dejándose llevar por sus deseos, aunque piensa que merece disculpa porque nacieron de sus nobles

---

<sup>710</sup> El dios Jano es uno de los más antiguos de la mitología romana. Se le representa con dos caras: una mira hacia delante y otra, hacia atrás. En tiempos de guerra, se dejaba abierta la puerta de su templo con el fin de que pudiera ayudar a los romanos si lo necesitan. Cuando el imperio estaba en paz, se cerraba. (Grimal, 1994, pp. 295-296).

<sup>711</sup> En sus *Amores*, I, 6, p. 222, Ovidio refiere que: «Antes tenía miedo de la noche y de los vanos fantasmas. [...] E inmediatamente llegó Amor: ya no tengo miedo a las sombras que vuelan en la noche. [...] A ti tan impasible es quien temo». Y en I, 9, pp. 235-236, dice: «Cualquiera que fuese el que llamaba pereza al amor, cállese; el amor es un espíritu activo [...]. Yo mismo era indolente y nacido para el reposo tranquilo [...] pero la preocupación por una muchacha estimuló mi ociosidad. [...] Desde entonces, me ves ágil y llevando a cabo guerras nocturnas».

<sup>712</sup> *El capellán de la Virgen*, p. 288a.

<sup>713</sup> *El capellán de la Virgen*, p. 291b.

<sup>714</sup> *Servir a buenos*, p. 585b.



pensamientos. Quisiera que su padre la perdonase, si no es por sus ruegos, al menos por el precioso nieto que ha dado en fruto su amor.

**FÉNIX**

Amó la hermosa reina de Egipto  
un caballo veloz, con que tuvieron  
infamias las hazañas que pudieron  
dejar su nombre en bronce eterno escrito.

Pasife, un toro amó, con infinito  
deshonor, que las fábulas le dieron,  
no porque fue verdad, pero quisieron  
decir que amar indignos es delito.

Yo amé, yo erré. ¡Qué error tan disculpado  
el de quererte yo, Carlos!, pues eres  
del cielo copia, del amor traslado.

Tú me disculpas de mi error, si quieres;  
que amar lo que merece ser amado  
hace menor el yerro en las mujeres.

Sin embargo, el rey no puede olvidarse de Fénix, así que organiza una cacería con el propósito de visitarla. En la aldea se suceden una serie de malentendidos. Lisarda, la dama a quien el rey cortejaba, se adelanta para informar a la dama perseguida de la situación. Fénix la aloja en su aposento, de tal manera que, cuando el rey es guiado por los criados al cuarto de su amada, en realidad, visita a Lisarda, pero la oscuridad le impide reconocerla. Desgraciadamente, Carlos, que también se dirigía a visitar a Fénix, observa toda la escena e interpreta que su esposa lo ha traicionado. En el segundo acto, todos regresan a la corte. Fénix consigue que su hijo se cambie el nombre de Carlos por Lauro y finja que su madre es la criada Laura. Ante el temor de que se descubra su deshonor se justifica en un soneto<sup>715</sup> repitiendo los mismos argumentos que al principio.

En los cuartetos recuerda dos ejemplos de amores contra *natura* que aparecen en la lista de las *Officinae* de Ravisius Textor<sup>716</sup> y que Lope repite en muchas comedias<sup>717</sup>. La *reina de Egipto* es Semíramis, quien concibió un amor desnaturalizado por un *caballo*; Poseidón inspiró en *Pasifae* un amor irresistible por un *toro* como castigo a su esposo, el

---

<sup>715</sup> *Servir a buenos*, p. 595b.

<sup>716</sup> En el tomo I, capítulo *Animalium et aliarum rerum amatores* de *Officinae* de Ravisius Textor, p. 255, los dos primeros ejemplos mencionados son Semíramis y Pasifae: «*Semiramis adamavit equum, ut diximus, Pasiphae dilexit taurum*».

<sup>717</sup> Por ejemplo, en *El mármol de Felisardo* (p. 1668, vv. 2677-2679): «Semíramis, siendo tal, / a un caballo se rindió, / Pasifea a otro animal»; o en *La prueba de los ingenios* (pp. 103-104, vv. 1830 y 1833-1834) «pues Pasifae un toro amó / [...] un caballo / Semíramis quiso».

rey Minos, por incumplir una promesa<sup>718</sup>. En los tercetos compara su pasión con la de los personajes míticos para concluir que, si Semíramis y Pasifae sufrieron el deshonor por amar a un animal, su amor por *Carlos* debería ser dispensado porque, al contrario, él es *copia del cielo* y ejemplo de virtudes. Así que pide al público que valore su situación y la perdone.

Incluso Lisarda también alabará el valor de Carlos: «Reparando en Carlos bien / hombre digno me parece / de amarle»<sup>719</sup>. De este modo, nuestro dramaturgo insiste una y otra vez que el *yerro* de Fénix es excusado cuando el amado bien lo merece.

Sin embargo, amor disculpa todo menos cuando afecte al honor, bien supremo que está por encima de todas las cosas. En *Querer la propia desdicha*, don Juan finge conspirar contra su rey para que lo despoje de todos los bienes con los que había enriquecido a su más fiel y leal vasallo. La razón que lo condujo a tal riesgo de su honra y de su vida fue el acendrado amor que profesaba a doña Ángela.

Al principio, don Juan solo era un caballero pobre que la amaba con humildad. Su mayor deseo era igualarla en condición social para poder merecerla como esposa. Una vez ascendido de la mano generosa del rey, le pide a su señor «darme para mujer / a doña Ángela, que igualo / ya en grandeza, desde el día / que debo el ser a tus manos»<sup>720</sup>. Sin embargo, doña Ángela lo rechaza porque «Cuando era pobre don Juan, / a don Juan, señor, quería, / partes humildes tenía / para marido y galán»<sup>721</sup>, pero ahora cree que su pretendiente pensará que la honra a ella, cuando esas calidades la dama las poseía con anterioridad. En la medida en que doña Ángela es quien da sentido a la vida del caballero: «es móvil / y rige mis potencias»<sup>722</sup>, «Amor me manda y me fuerza / *querer la propia desdicha*»<sup>723</sup>. Para ello, don Juan finge que ha enviado una carta al rey moro de Granada en la que le promete la fortaleza de Calatrava. Pero Tello, su criado decide avisar al rey para que impida la traición, quien queda reflexionando sobre el hecho en un soneto<sup>724</sup>.

---

<sup>718</sup> Ver Grimal, 1994, p. 411.

<sup>719</sup> *Servir a buenos*, p. 603a.

<sup>720</sup> *Querer la propia desdicha*, p. 339, vv. 1824-1827.

<sup>721</sup> *Querer la propia desdicha*, p. 341, vv. 1880-1884.

<sup>722</sup> *Querer la propia desdicha*, p. 346, vv. 2006-2007.

<sup>723</sup> *Querer la propia desdicha*, p. 346, vv. 2010-2011.

<sup>724</sup> *Querer la propia desdicha*, pp. 359-360, vv. 2337-2350.

**REY** Pasó Leandro el abideno estrecho,  
 cortando montes al licor salado  
 con los brazos de amor, y el abrasado  
 Píramo se pasó por Tisbe el pecho.  
 El ateniense, en lágrimas deshecho,  
 pide la estatua al popular senado;  
 Hércules de sus fuerzas despojado,  
 mujer estuvo entre mujeres hecho.  
 Todos hallaron en amor disculpa:  
 piérdese el seso en él, la razón y alma,  
 mas no don Juan, pues el honor le culpa.  
 Niéguele el tiempo de laurel la palma,  
 que de perder la vida amor disculpa,  
 pero no del honor, parte del alma.

En los cuarteros, recuerda a diversos héroes de la antigüedad que perdieron su vida o se sacrificaron por amor. *Leandro* de Abido<sup>725</sup> cruzaba a nado el Helesponto diariamente guiado por una lumbre que encendía su amada Hero, quien lo esperaba encerrada en una torre en Sesto porque los padres de ambos jóvenes les prohibieron verse. *Píramo*<sup>726</sup> se clavó un puñal en el pecho creyendo que una leona había matado a su amada *Tisbe*. *El ateniense* es Pigmalión<sup>727</sup>, quien se enamoró perdidamente de la *estatua* que esculpió, por lo que pidió a los dioses que le infundieran vida. Por último, *Hércules* fue esclavo y amante de Ónfale, rey de Lidia, quien «vestido con un largo manto lidio, hilaba el lino a sus pies»<sup>728</sup>. En los tercetos, manifiesta que *todos* estos amantes temerarios o

---

<sup>725</sup> La historia de estos desgraciados amores es tratada por Ovidio en sus *Cartas a las heroínas*, 18, 19, pp. 161-178. Son dos cartas: en el 18, Leandro escribe una carta a Hero, y en el 19, a la inversa. En el bello poema *Hero y Leandro* de Museo se relata toda su historia, incluido su terrible final. Describe a un Leandro heroico que impulsado por el amor no se deja amedrentar por la terrible tormenta que encrespaba el mar: «El marinero esquivaba la mar invernal y traicionera, pero a ti, terco Leandro, no te hizo desistir el temor a la mar del invierno, y el recado de la torre, que de costumbre era la señal luminosa de los himeneos, te incitaba, cruel y traicionero, a no tomar cuidado de la mar enloquecida» (p. 76). La luz que encendía Hero se apagó y con ella sus esperanzas de alcanzar tierra: «Y el duro viento apago el candil traicionero y el alma y el amor del muy sufrido Leandro» (p. 77). Al día siguiente, Hero vio el cadáver de su amado, así que «rasgose el artístico manto sobre sus pechos y con ímpetu de cabeza se arrojó de la escarpada torre» (p.78).

<sup>726</sup> En realidad, Tisbe perdió su chal huyendo de la leona. Cuando salió de su escondite, descubrió a su amado muerto, así que, ajusto la punta del puñal sobre su pecho y se dejó caer sobre el arma. La fábula de sus amores aparece en Ovidio, en el Libro IV de las *Metamorfosis*, II, pp. 124-129, vv. 51-166.

<sup>727</sup> Su historia aparece en Ovidio, en el Libro X de las *Metamorfosis*, II, pp. 183-185, vv. 243-297. En *El mármol de Felisardo*, el galán que da nombre a la comedia finge estar enamorado de una estatua de mármol para que evitar que el rey lo case.

<sup>728</sup> Ver Grimal, 1994, p. 388.

sacrificados fueron disculpados porque fueron incitados por la fuerza del *amor* para concluir *a contrario* que don Juan no será exculpado porque además ha faltado al honor, *parte del alma*.

De este modo, el rey decide perdonarle la vida a don Juan porque comprende que todo lo hizo por recuperar a su amada: «Don Juan, de tu loco amor / harto disculpado quedas / con merecer, como he visto / que doña Ángela te quiera»<sup>729</sup>, pero castiga su deslealtad quitándole todo los títulos y riquezas con que lo recompensó para dárselas a doña Ángela: «porque aventuraste / mi gracia tan sin prudencia / [...] para castigar tu error / hoy le quiero dar a ella / lo que te había quitado»<sup>730</sup>.

En conclusión, a la vista de los ejemplos acumulados en los sonetos que he analizado en este subapartado, podemos concluir que a la hora de reflexionar sobre las acciones ilícitas a las que amor impulsa a los personajes a sabiendas de que sus actos son contrarios a la moral, a las buenas costumbres o a las leyes sociales, nuestro dramaturgo suele justificar esos comportamientos aludiendo a personajes de la mitología grecolatina y héroes míticos de la historia clásica.

#### **2.1.1.8. «Contenta mi esperanza navegaba»<sup>731</sup>**

La esperanza es el refugio de las almas atormentadas por el amor porque mantiene la ilusión del enamorado de conseguir su bien frente al dolor del desengaño. En ocasiones, aunque la situación sea adversa para el amante y todos los indicios indiquen que su amor no es correspondido, su esperanza le hace sostener esos pensamientos de manera indefinida. Es el caso del conde Albano en *Los hidalgos de la aldea*.

Albano con su mujer Teodora se ve obligado a retirarse a la aldea por las presiones de su esposa, «que disfraza / sus celos con el bien de mis estados»<sup>732</sup>. En cuanto llegan, el conde pone sus libidinosos ojos en Finea, la hija del alcalde, por lo que pide a su criado Roberto que arregle un encuentro con ella. Paradójicamente, el criado y la aldeana se

---

<sup>729</sup> *Querer la propia desdicha*, p. 384, vv. 2984-2987.

<sup>730</sup> *Querer la propia desdicha*, pp. 384-385, vv. 2988-2994.

<sup>731</sup> Penúltimo verso del soneto de doña Ángela en *El premio del bien hablar* (p. 398a). El tema de las esperanzas en el amor es habitual en los sonetos de los contragalanes o contradamas, a cuyo epígrafe nos remitimos para su análisis. En este apartado, incluimos aquellos sonetos que tratan sobre las esperanzas en el amor puestos en boca de otros personajes.

<sup>732</sup> *Los hidalgos de la aldea*, p. 841, vv. 457-458.

quieren. Cuando van a rondar su casa, Finea acepta que la visite el conde, pero con dos condiciones: «ha de jurar /no hacerme ofensa ninguna» y «no ha darme cosa alguna»<sup>733</sup>. Y así, estas visitas se prolongan durante un año suscitando los comentarios de los lugareños sobre la honradez de ella: «resiste a tantas violencias / con mil discretos engaños» y la obsesión del conde: «con esperar un día / fin de su loca porfía / dejará pasar años»<sup>734</sup>.

En la tercera jornada, la primera vez que vemos al conde está lamentándose de su desdén con Roberto. Cuando el criado se va, conocemos que Albano es consciente de su comportamiento irracional, puesto que en un soneto<sup>735</sup> contrapone el curso normal de la naturaleza, que llega a su *fin* o cambia, a su amor por Finea, que impulsado ciegamente por la *esperanza* es infinito. El soneto presenta una estructura acumulativa de elementos de la naturaleza que se resuelve en el último terceto, donde aparece la aplicación al caso personal del conde. Las *aves* vuelan hasta que necesitan descansar en una *pedra o rama*; los *peces nadan* en las aguas, pero construyen un nido donde las hembras pongan sus huevos; según el sistema ptolemaico, el *sol* gira alrededor de la tierra y metafóricamente se va a dormir al anochecer; el *alba* pone fin a la oscuridad de la *noche*; nace en la *fuelle* el *río* que desemboca en el *mar*; el curso del *tiempo* avanza, despidiendo el pasado y recibiendo el futuro; en cambio, su amor no tiene *fin* porque la *esperanza* lo sostiene de continuo.

Esta situación que continúa inalterable está provocando los celos tanto de Teodora como de Roberto. El criado incluso le pregunta cuándo desistirá, pero como Albano está privado de voluntad, responde: «cuando se canse el amor»<sup>736</sup>. Entonces, Roberto visita a Finea para manifestarle sus celos. Entretanto aparece Albano, Roberto se esconde y Finea aprovecha la situación para conseguir que el conde confirme que ni una mano le tocó. Él así lo hace y finalmente se va haciendo gala de su honesto amor: «tan noble y necio soy, / y así te estimo, Finea»<sup>737</sup>. Los enamorados se asombran del «¡extraño monstruo de

---

<sup>733</sup> *Los hidalgos de la aldea*, p. 824, 31-32 / 35.

<sup>734</sup> *Los hidalgos de la aldea*, p. 903, vv. 1959-1963.

<sup>735</sup> *Los hidalgos de la aldea*, p. 907, vv. 2068-2081.

<sup>736</sup> *Los hidalgos de la aldea*, p. 915, v. 2284.

<sup>737</sup> *Los hidalgos de la aldea*, p. 926, vv. 2568-2569.

amor!»<sup>738</sup> que ha nacido en Albano. Cuando la hidalga queda sola, reflexiona en un soneto<sup>739</sup> sobre ello.

#### ALBANO

Rompen las aves la región del viento  
viendo que han de parar en piedra o rama;  
nadán los peces y, en arena o lama,  
o en verdes ovas, van a hacer su asiento.

El sol, de su divino movimiento,  
tiene el ocaso por bordada cama;  
el alba a recoger las luces llama,  
de la noche corona y ornamento.

La fuente al río, el río a la mar viene,  
un año a otro, un tiempo a otro alcanza,  
lo que pasó, lo que vendrá previene;

todo tiene su fin o su mudanza,  
pero mi amor no sabe el fin que tiene,  
que le lleva engañado mi esperanza.

#### FINEA

Que pueda amor durar sin esperanza  
es imposible, que es efeto extraño  
de causa natural; pero el engaño  
el fin que espera imaginado alcanza.

Que baste una pequeña confianza  
contra todo el valor del desengaño  
es ambición de amor, que estima el daño  
y no puede rendirse a la mudanza.

Mucho el amor en posesión se alaba,  
que menos la esperanza se asegura  
porque más cerca de mudarse estaba.

Pues viva de su fuerza más segura,  
que amor tal vez en posesión se acaba  
y en esperanza eternamente dura.

Desde su punto de vista es *imposible* que el *amor* pueda continuar *sin esperanza*, más bien, pudiera ser que evitando el *daño* que produce conocer el *desengaño*, el amante persista en el *engaño* de lograr el *fin* que desea<sup>740</sup>. Además, sobrepuja la constancia del *amor* que se sustenta en la *esperanza* al *amor en posesión*, pues a pesar de ser tan alabado, este puede terminar o *mudarse*, al contrario que aquel que puede permanecer para siempre.

En realidad, estos dos sonetos pretenden mostrar los dos puntos de vista de los personajes que viven una misma situación. En principio parecen contrastantes, porque Albano considera que su amor es conducido por la esperanza, mientras que Finea considera que no es posible que el amor viva sin esperanzas, sino que Albano quiere seguir ciego al desengaño para evitar padecerlo, pero, ciertamente ambos personajes

---

<sup>738</sup> *Los hidalgos de la aldea*, p. 926, v. 2574.

<sup>739</sup> *Los hidalgos de la aldea*, p. 927, vv. 2586-2599.

<sup>740</sup> Esta idea de que el amante prefiere continuar en el engaño guiado por la esperanza en vez de reconocer el desengaño es recurrente en la poesía de Lope. El mismo razonamiento aparece en el soneto CI de sus *Rimas*, I (p. 407) que se inserta en la comedia *El Primero Benavides* (pp. 933-934, vv. 2067-2069): «Pluguiera a Dios duraras, dulce engaño, / que si ha de dar un desengaño muerte, / mejor es un engaño que da vida.» o en el segundo soneto de *Amor secreto hasta los celos* (p. 394a): «Sin duda es esperanza quien me guía, / pues que mi amor no admite desengaño».

coinciden en el hecho de que el amor puede durar indefinidamente cuando es codiciado porque lo alimenta la ilusión de llegar a buen fin. Por otro lado, el soneto de Finea justifica su honesta actuación: ella toleró las visitas del conde para evitar su reacción violenta pensando en que perdería el interés al no conseguir nada de ella.

En *La firmeza en la desdicha*, también es comparado el amor que se espera al amor en posesión. Recordemos que la pareja protagonista está formada por Teodora y el conde Octavio, casados en secreto y con tres hijos. Sin embargo, el rey la pretende, pero ella consigue disuadirlo fingiendo que está casada con un privado suyo. Octavio la reprende por la mentira, pues teme el castigo del rey cuando descubra la verdad.

Entonces, Teodora compara el dolor que inflige el temor de perder a quien se posee con el gozo que se siente cuando se aspira a conseguirlo en un soneto<sup>741</sup>. Cuando se tiene al ser amado, *amar* se convierte en una aflicción constante provocada por la aprensión de poder perderlo. En cambio, cuando el amante está cegado en conseguir al bien que se desea, no le *afligen* los males que pretendan abatirlo. Del mismo modo, ella *amó* y fue correspondida, pero para *perder el bien* hubiera preferido no encontrarlo, ya que es mejor *gozar* el amor que *se espera* que padecer el amor que se puede perder. Con el planteamiento de esta problemática, se anticipan los problemas que pondrán en peligro la unión de los esposos y probarán su fortaleza y firme compromiso en el amor.

**TEODORA**

Desdicha estraña amar, pues, aunque sea  
la mayor voluntad correspondida,  
de la vida o del tiempo resistida,  
toda la vida sin cesar pelea.

Cuando en amar un alto bien se emplea,  
mayor ventura goza aborrecida,  
que no le cansa el mal ni el bien le olvida  
a quien jamás gozó lo que desea.

Amé, pagome amor, fui prenda cara  
del alma de mi dueño; mejor fuera  
para perder el bien que no le hallara.

Que a no le tener yo, no le perdiera,  
y sólo el esperalle me bastara,  
que más se goza el bien cuando se espera.

---

<sup>741</sup> *La firmeza en la desdicha*, p. 526, vv. 634-647.

En *El premio del bien hablar*, aparecen dos sonetos donde se identifican las esperanzas con la materia que nutre el amor y, por tanto, su ausencia con la muerte del amor. En esta comedia existen dos parejas formadas por hermanos trocados. Los protagonistas son Leonarda, hija de un rico indiano, y don Juan, un forastero de origen noble, que deja herido de muerte a don Diego por insultarla a la salida de misa. En reconocimiento de su heroicidad, la dama lo esconde en su casa. Llega a casa Feliciano con don Pedro, hermano del caballero malherido y pretendiente de Leonarda, quienes informan de que están buscando al forastero para darle muerte. En la posada donde don Juan se aloja, encuentran a su hermana doña Ángela, de quien Feliciano se enamora súbitamente, y por consejo de Leonarda, la trasladan a la casa.

Con los últimos acontecimientos, Feliciano cambia de parecer. Antes de conocer a Ángela, estaba de acuerdo en que su amigo Pedro se casara con su hermana, pero ahora no quiere que casarla con alguien que odiaría a su amada por ser hermana del quien ha dejado maltrecho a don Diego. Así que cuando se encuentra a don Juan en su casa, quien finge que vino oculto para poder visitar a su hermana Ángela, Feliciano ve al hombre perfecto con quien casar a Leonarda. Le pide que se esconda en su aposento hasta encontrar el momento idóneo en que presentárselo a su hermana.

#### FELICIANO

¿Qué pudo imaginar mi pensamiento  
que del alma viniese a la medida  
como hallar a don Juan, en cuya vida  
estriba de mi amor el fundamento?

Cuando temí para mayor tormento  
mi muerte en el rigor de su partida,  
de los cabellos la ocasión asida  
dispone a dulce fin mi atrevimiento.

Ya estaba el alma sin tener sosiego,  
vestida de mortal desconfianza;  
pero valiome la esperanza luego.

Ella es el bien, mientras el bien se alcanza;  
que como el árbol es materia al fuego,  
así vive el amor con la esperanza.

#### ÁNGELA

Pasa la mar el mercader que aspira  
a enriquecer, y por la extraña tierra,  
de su querida patria se destierra;  
ni el frío teme, ni el calor admira.

Del bien gozoso que su gloria mira,  
en alta nave la riqueza encierra,  
y sin temer del elemento guerra,  
las ondas rompe, por llegar suspira.

Mas, cuando ya la patria se la daba,  
corre tormenta en el vecino puerto,  
y halló la muerte cuando no pensaba.

Así por este mar del mundo incierto,  
contenta mi esperanza navegaba;  
perdonola la mar, matola el puerto.



Entonces, Feliciano exterioriza en un soneto<sup>742</sup> la alegría que le ha suscitado encontrar a don Juan, pues es la esperanza que su doliente amor por Ángela necesitaba para volver a la vida. En los cuartetos, se pregunta quién pudo pensar que la aparición de *don Juan* fuera la solución a sus *tormentos* amorosos en el momento en que su amor desfallecía. Vio pasar la *ocasión*<sup>743</sup> y la agarró por los *cabellos*, así que ahora espera el *dulce fin* de sus amores. En los tercetos, realiza un razonamiento sobre la importancia de que exista *esperanza* en el amor. Sin *esperanza*, su *alma* no tenía *sosiego*, ni *confianza*, porque la *esperanza* es la ambición de conseguir el *bien*, es decir, es la *materia* que sustenta al amor, así como el *árbol*<sup>744</sup> al *fuego*.

A partir de ahora, Feliciano hace todo lo posible para que su hermana se case con el forastero, de modo que su unión con Ángela sea factible. Aparece con él y se lo presenta a Leonarda, quienes, a pesar de haber pasado la noche juntos, fingen no conocerse; se compromete a evitar la boda con don Pedro y a casarla con quien elija; e intenta convencer a su padre de que don Juan es mejor marido. Sin embargo, el padre está empeinado en casarla con don Pedro, así que le hace saber a su hija que se casarán esa misma noche. Don Juan decide embarcarse para las Indias porque no soportaría ver cómo su amada se casa con otro. Comunica su decisión a Ángela, a quien pide que vaya luego con la ropa. Otra vez la situación de la pareja protagonista repercute en los amores de Feliciano y Ángela. Ángela queda enamorada y triste recitando un soneto<sup>745</sup>.

Se trata de un soneto que parte de una anécdota que sigue la tradición de la alegoría de la navegación amorosa<sup>746</sup> para aplicarla a su caso personal. El *mercader* que ansía prosperar se embarca hacia lugares desconocidos lejos de su *querida patria*. En su barco guarda las *riquezas* y emprende la vuelta. No siente temor, surca las olas alentado por llegar triunfante. Pero a punto de dar buen término a su alta empresa, una *tormenta* del

---

<sup>742</sup> *El premio del bien habla*, pp. 390b-391a.

<sup>743</sup> La Ocasión es representada con un mechón de pelo por delante para asirla cuando es vista de frente. Así aparece en el emblema CXXI de Alciato (*Emblemas*, p. 160). Para más detalles, ver nota 557.

<sup>744</sup> La imagen del simbólico árbol de la esperanza tiene ascendencia petrarquista (ver Manero Sorolla, 1990, p. 348). El fuego es imagen tópica del amor desde antiguo.

<sup>745</sup> *El premio del bien hablar*, p. 398a.

<sup>746</sup> Sobre el emblema XLIII de Alciato cuyo mote es «La esperanza cerca», Sebastián dice: «Tradicionalmente la nave o el navío fue visto como el símbolo de la esperanza, ya que puede moverse si soplan los vientos» (Alciato, *Emblemas*, p. 79). Curtius (1995, pp. 189 y ss.) dedica un epígrafe a las metáforas náuticas y ofrece ejemplos de Virgilio, Horacio, Estacio, Quintiliano, etc. Para más información sobre ejemplos del tópico del navegante en la literatura clásica, ver nota 456.

*vecino puerto* le arrebató la vida. Exactamente la misma suerte han corrido sus amores con Feliciano: cuando tenía la esperanza de conseguir a su amado, habiendo superado los obstáculos del *mar* de incertidumbre que se interponía entre ellos, don Juan decide poner tierra de por medio para olvidar a Leonarda llevándose a su hermana, es decir, los problemas ajenos *matan* su esperanza en el mismo puerto, en el momento en que por fin su amor conseguía paz y sosiego.

Esta queja amorosa es escuchada por el padre, quien se da cuenta de todo lo que está pasando en su casa al conocer la identidad de Ángela. Por lo que la encierra en su aposento hasta que se case su hija. Sin embargo, los amantes se valdrán de su ingenio para conseguir que las palabras del padre les permitan quedar unidos en matrimonio tal y como vaticinaba Leonarda: «los hermanos trocados / quedarán en paz casados»<sup>747</sup>.

Por último, en el segundo soneto de *La locura de la honra* aparece también la imagen del árbol relacionada con las esperanzas amorosas. Recordemos que la infanta doña Blanca mantenía una relación con el conde Floraberto y el delfín don Carlos con la dama Flordelís, pero el rey obligó a que se casarían las parejas de sus hijos para evitar unas bodas que no les convenían. La comedia comienza con las quejas de la infanta al conde por haber aceptado tan de buen grado la decisión real, ya que «si hubieras querido / pagar con valiente pecho / el valor de una mujer / no te faltaran remedios»<sup>748</sup>. Después, aborda al criado de este para preguntarle por los verdaderos sentimientos del conde, quien le confirma que su amo siente amor verdadero por Flordelís. Doña Blanca lo reprende por decirle la verdad: «¿Tú no sabes que el amor / aborrece el desengaño?»<sup>749</sup>, pero Mirón solo tenía la intención de templar su pasión. Marchitas todas sus esperanzas, expresa su desdicha en un soneto<sup>750</sup>.

El arranque del soneto es formulario en la poesía de Lope<sup>751</sup>. Compara sus *esperanzas* con un árbol al que riega con sus lágrimas de amor. A la vez que crece el árbol, su *amor crecía*, imagen que recuerda el verso de la de la Égloga X de las *Bucólicas*

---

<sup>747</sup> *El premio del bien hablar*, p. 395b.

<sup>748</sup> *La locura por la honra*, p. 203, vv. 65-68.

<sup>749</sup> *La locura por la honra*, pp. 212-213, vv. 315-316.

<sup>750</sup> *La locura por la honra*, pp. 214-215, vv. 363-376.

<sup>751</sup> Así comienza el soneto LXIV de las *Rimas*, I (p. 327): «Yo vi, sobre dos piedras plateadas» o el soneto de *El caballero de Olmedo* (vv. 503-516): «Yo vi la más hermosa labradora».

de Virgilio<sup>752</sup> que dice: «el árbol crece, y creceréis, amores!». Pero si el *fruto* que da el árbol simbólico de su *esperanza* son *enajos*, se pregunta para qué va a seguir engañándose. En los tercetos, alude a la formación imaginaria del *árbol* frondoso que *pierde sus hojas* a causa del hielo o abatido por el *viento*, que se refiere a la pérdida de esperanzas del amante de conseguir al amado. Como conocemos al final que es un *laurel*, que, según el *Tesoro de la lengua*, «árbol es bien conocido, de perpetuo verdor en sus hojas [...], entre otros privilegios que dio naturaleza al laurel, es uno (según la común opinión) que jamás ha sido tocado del rayo»<sup>753</sup>, se queja de que, aunque sea inmune al *rayo* lo marchite el *hielo*. El hecho de que el árbol del soneto sea un laurel establecería una conexión entre los amores desgraciados de doña Blanca y los del mito dafneo<sup>754</sup>.

BLANCA

Yo vi crecer las esperanzas mías  
con la lluvia amorosa de mis ojos  
cuando miré tus letras con antojos,  
tirano amor, que tu favor crecías.

Si gigantes los átomos hacías,  
¿qué mucho que te diera mis despojos?  
Mas esperanzas que dan fruto enojos,  
¿qué gloria sacan de engañar los días?

Crece de amor el árbol vitorioso,  
mientras que derriballe se le acuerde  
al encendido viento riguroso.

Mas ¿qué importa que el lauro siempre verde  
se defienda del rayo poderoso,  
si del hielo al rigor las hojas pierde?

Con este soneto, en que las esperanzas son transformadas en un elemento vegetal que se marchita y solo da en fruto disgustos, doña Blanca nos revela que comprende que la plenitud de sus amores de otro tiempo se ha desvanecido. No obstante, ayudará a su hermano a Carlos en todo lo que pueda para que se encuentre a solas con Flordelís, circunstancia que desencadenará la deshonra del conde y la muerte de su esposa. A pesar de todo, la comedia se cerrará con las bodas del conde y doña Blanca.

---

<sup>752</sup> Virgilio, *Bucólicas*, 1961, p.60.

<sup>753</sup> Covarrubias, *Tesoro*, p. 1171b.

<sup>754</sup> Los griegos llamaban al laurel «Dafne». De hecho, laurel en griego es Δάφνη. Según Manero Sorolla (1990, p. 348) la imagen del árbol aludiendo al laurel es «de clara ascendencia petrarquesca, detectado asimismo en las *Rime* tassianas» y también en Garcilaso en su soneto XIII: «a fuerza de llorar, crecer hacía / este árbol, que con lágrimas regaba».

### 2.1.1.9. «Estos sauces son, y esta la fuente»

En este epígrafe hemos seleccionado los sonetos en los que se describe la naturaleza conforma al tema retórico-poético del *locus amoenus*. Se trata de un lugar placentero donde reina la eterna primavera que posee unos elementos fijos: su árbol, su fuente, su prado, su monte o llano, sus aves... En la literatura clásica, encontramos antecedentes de estos lugares ideales, por ejemplo, en la *Odisea*<sup>755</sup>, al describir el jardín de Alcino o en las *Bucólicas* y *Geórgicas*<sup>756</sup>, en que Virgilio busca la sustancia imperecedera de la naturaleza e incorpora las experiencias de la vida. En este mundo pastoril idealizado, amor y naturaleza se encuentran, ella se convierte tanto en el escenario y, por tanto, testigo de los amores, como en la confidente de las quejas, alegrías o esperanzas amorosas. Al igual que la naturaleza interviene en las uniones de los dioses<sup>757</sup>, hace posible con su magia embriagadora que surja el amor entre los mortales.

*La pastoral de Jacinto* comienza sorprendentemente con un soneto<sup>758</sup> en boca del protagonista, Jacinto. La comedia trata sobre los amores de dos pastores: Jacinto y Albania, que son contrariados por otros pastores y, principalmente, por los terribles celos de Jacinto, hasta el feliz acostumbrado final.

Recién llegado al Tajo después de dos años de ausencia —*la segunda primavera*—, conmemora el encuentro y el nacimiento de su amor por Albania. Los elementos de la naturaleza, que aparecen como seres humanizados, participaron de aquella maravilla y se convirtieron en testigos del amor. Este tipo de descripciones de espacios naturales que recuerdan el día en que se conoció al ser amado, siguen el modelo de la *Canzone CXXVI* de Petrarca<sup>759</sup>. Lope introduce cada uno de los elementos naturales con un deíctico.

---

<sup>755</sup> En el Canto VII de la *Odisea* de Homero (pp. 199-200), se describe un *locus amoenus* de la siguiente manera: «Por de fuera del patio se extiende un gran huerto», (v. 112) «unos árboles crecen allá corpulentos, frondosos: / hay perales, granados, manzanos de espléndidas pomos; (vv. 114-115), «En sus ramas jamás falta el fruto ni llega a extinguirse, / que es perenne en verano e invierno;» (vv. 117-118). «Hay por dentro dos fuentes» (v. 129).

<sup>756</sup> Por ejemplo, al principio de las *Bucólicas* (1961, p. 3) «Tú, tendido a la sombra, al eco enseñas, / oh, Tírto, a que el bosque te repita: ¡Amarilis hermosa! ...» o en las *Geórgicas* (1961, p. 123): «las frescas grutas, / vivos lagos y valles como Tempe / con mugidos de bueyes, y arbolados / para el plácido sueño de la siesta» (vv. 468-470).

<sup>757</sup> Ver Curtius, 1995, p. 267.

<sup>758</sup> *La pastoral de Jacinto*, 1997, p. 57, vv. 1-14.

<sup>759</sup> *Chiare, fresche et dolci acque*... Según la traducción utilizada [1985: 97], los elementos de la naturaleza fueron testigos de «donde el cuerpo agraciado / puso aquella que siempre me es señora» (vv. 2-

Combina dos estructuras oracionales: primero aparece la realidad que tiene ante sus ojos —*este, estos, esta, aquesta*— y después la palabra que lo nombra —*sauces, fuente, ribera, río, corriente, segunda primavera*—, o primero el sujeto —*montes*—. Predomina la estructura que invierte el orden de los elementos porque de esta manera «instala la palabra en el tiempo», es decir, los convierte en «algo real y palpable»<sup>760</sup>. En cuanto al lugar descrito, se corresponde con el tópico lugar ameno que es propicio para el nacimiento del amor. Al mencionar que el sol está en el *dorado Toro*, en Tauro, queda datado el inicio del amor entre el 21 de abril y el 21 de mayo.

**JACINTO**

Estos sauces son, y esta la fuente,  
los montes estos, y esta la ribera,  
donde de Albania vi la vez primera  
los bellos ojos, la serena frente.

Este es el río y esta la corriente,  
y aquesta la segunda primavera,  
que esmalta el verde soto, y reverbera  
en el dorado Toro el sol ardiente.

Árboles, ya mudó su fe constante;  
mas ¡oh gran desvarío! que este llano,  
entonces monte le dejé sin duda;

luego no será justo que me espante  
que mude parecer el pecho humano,  
pasando el tiempo que los montes muda.

En los tercetos, se produce un cambio de tono. La naturaleza que era inmutable y cíclica y, por consiguiente, testigo del nacimiento del amor entre los pastores, se ha transformado conforme a los sentimientos de la voz poética. Comienza con una invocación a los *árboles* para que participen del estado emocional del personaje<sup>761</sup>, a quien dirige su temor de que Albania ya no lo quiera. No tiene ninguna duda de que en el lugar que se encuentra —*este llano*—, había un *monte*. Así que, si el *tiempo* es capaz de

---

3) y de «do me hirió de Amor la flecha dura» (v. 11). La canción fue imitada por Boscán en «Claros y frescos ríos» y harto difundida por el *Cancionero de Medinaceli* musicalizada por Francisco Guerrero.

<sup>760</sup> Ver la edición de *Rimas*, I, de Pedraza Jiménez, p. 37.

<sup>761</sup> En opinión de Curtius (1995, p. 139) a invocación a la naturaleza originalmente tiene un sentido religioso. Su finalidad es poner a disposición del poeta los elementos para «dar mayor énfasis patético». «El coro de la naturaleza [...] llena con sus acordes el espacio que rodea al poeta».

transmutar la naturaleza, con mayor razón habrá conseguido que su querida pastora lo haya olvidado.

La división del soneto en dos partes claramente diferenciadas (en los cuartetos, utiliza un tono exaltado porque observa que la naturaleza donde se iniciaron sus amores está intacta, mientras que, en los tercetos, aparece un tono desengañado porque cree que hay un elemento alterado que da fe de que su amada mudó su pensamiento) están en consonancia con la personalidad cambiante del protagonista. Jacinto se debatirá constantemente entre la realidad de que su amor es correspondido, y el delirio provocado por los celos que le hacen pensar que existe otro pastor homónimo al que quiere su amada. De todas maneras, no es lógico que Jacinto diga firmemente que «ya mudó su fe constante», pues ni siquiera la ha visto. Este cambio tiene más sentido en la versión poética original, como veremos a continuación.

Este soneto aparece también en las *Rimas*<sup>762</sup> con escasos cambios. Cambia el nombre de Albania por «mi sol» y los años que conmemora, que en vez de dos son cuatro: «y esta la cuarta y verde primavera». Según Pedraza Jiménez<sup>763</sup>, «la primera redacción del texto debió escribirse hacia 1587-1588, cuando hacía cuatro años que tenía relaciones con Elena Osorio. La mudanza de actitud de la amante también coincide con estas fechas». Incluye más variaciones y la mención directa a «Filis», seudónimo de Elena. Después aparece en la comedia y más tarde lo adapta para las *Rimas* en 1602, fecha en que Lope hacía cuatro años que conoció a Lucinda —*mi sol*—. Por otro lado, Menéndez Pelayo<sup>764</sup> piensa que la comedia encubre «alguna historia auténtica de amores», tal y como lo indica la dedicatoria.

En *El mejor maestro, el tiempo*, la acción se traslada a las tierras del duque Alberto durante el segundo y tercer acto donde Otón con su padre y con su hermana se refugia ocultando su identidad real bajo el disfraz de labrador. Recordemos que se enamora de la

---

<sup>762</sup> Es el soneto VII. El soneto número XXIV de las *Rimas sacras* tiene una formulación parecida: «En estos prados fértiles y sotos», donde los elementos de la naturaleza son testigos de su pecado, y en *Burquillos*, en el soneto X titulado «Describe un monte sin qué ni para qué» parodia el tópico, pues después de la descripción de la naturaleza, termina diciendo: «Y en este monte y líquida laguna, / para decir verdad, como hombre honrado, / jamás me sucedió cosa ninguna».

<sup>763</sup> *Rimas*, I, p. 198.

<sup>764</sup> En la dedicatoria de la comedia, Lope dice: «pareciéndome que con más honestidad se cubren los amorosos afectos de esta corteza rústica, como se ve en las églogas que los poetas griegos y latinos más honestos nos dejaron escritas, de quien no menos nuestros españoles sacaron tantas imitaciones» (*La pastoral de Jacinto*, 1965, p. 4), que recoge Menéndez Pelayo (1949, II, p. 130).

hija del duque, Clavela, quien lo visita en el jardín asiduamente porque también se siente atraída por él. En su segunda visita, la joven le lleva un enigma que le ha entregado un primo que la sirve. Otón lo resuelve con facilidad y elocuencia, lo que suscita las sospechas de ella sobre su origen. Cuando ella se marcha, Otón queda recitando un soneto en que dirige su queja amorosa a los elementos de la naturaleza<sup>765</sup>.

OTÓN

Otra vez, fuentes y árboles sombríos,  
me distes estas mismas confianzas;  
otra vez en tormentas y en bonanzas,  
a la mar arrojé mis desvaríos.

Otra vez vieron los tormentos míos  
las historias de amor en mis mudanzas,  
otra vez le he pesado dos balanzas,  
que tuve menos seso, aunque más bríos.

Ahora yo no sé cómo me atreva:  
pobre, desconocido, en tierra estraña  
adonde el alma el pensamiento lleva.

Alábase fortuna de esta hazaña,  
que no hay en el amor cosa tan nueva  
como pensar que el engañado engaña.

OTÓN

Árboles, haced fiesta a mi esperanza,  
que andaba por los aires fugitiva,  
cubrí sus hojas de menuda oliva  
adonde tanta paz el alma alcanza.

Venid, aves, a ver mi confianza;  
corred, arroyos mansos, plata viva  
cuyo papel bruñido el tiempo escriba  
con historias de amor en mi mudanza.

Que antes que muestre enero blanca barba,  
veré con dulce fin a mis congojas,  
que el tiempo de mi amor el tierno adarva,

pues antes que veáis las verdes hojas  
de vuestro labrador, verá la parva  
campo de plata con espigas rojas.

Al sentir celos del pretendiente de Clavela, Otón se ha dado cuenta de que *otra vez* ha caído en las redes del amor. En primer lugar, convierte en confidente de su lamento a las *fuentes y árboles sombríos*. Esos elementos que fueron refugio de sus desdichas le dieron la *confianza* para arrojarse a amar a Clavela. El comienzo anafórico de cuatro versos de los cuartetos con la expresión *otra vez* dota al soneto de hondo patetismo, es decir, intensifica la heroicidad que supone para Otón, desde su actual condición, conquistar a la dama, pues incluso lo califica de *hazaña*. Los efectos del amor son descritos como contradictorios, mediante la alegoría de la navegación amorosa — *tormentas y bonanzas*—, y como daños que afligen el alma —*tormentos míos*—. En los tercetos, nos revela su desazón ante esta nueva situación: *pobre, desconocido, en tierra estraña*.

---

<sup>765</sup> *El mejor maestro, el tiempo*, p. 1759, vv. 1581-1594.

Así que, «en tanto que otra vez vuelven a verte / Clavela hermosa mis indignos ojos»<sup>766</sup>, Otón se consuela cavando con su azadón. Entonces, Otón encuentra una bolsa con dos mil ducados que Alejandro, hermano de Clavela, había escondido allí para que el labrador los encontrara con el fin de que se fuera a gastarlos a la corte y le dejase vía libre con su hermana Eufrosia. Efectivamente, Otón se marcha disfrazado con ricas ropas a la ciudad. Allí, participa en un torneo al que asiste Clavela, quien queda tan impresionada por su valor que concierta una cita con él para esa noche en la aldea. Cuando se acerca al jardín encuentra a Otón, a quien explica que llegará un caballero que se le parece mucho, al que debe conducir hasta ella. Otón le recrimina que de dos imágenes iguales escoja al caballero y desdeñe al hombre bajo. Sin embargo, por dentro está exultante de felicidad, como lo exterioriza en su último soneto<sup>767</sup>.

Como en el anterior, realiza una invocación a la naturaleza, a los *árboles*, *aves* y *arroyos mansos*, a los que exhorta a participar de su victoria amorosa como si fueran seres humanizados a través de imperativos —*haced, venid, corred*—. A los *árboles* pide que festejen su *esperanza* recobrada, pues identificada tópicamente con un árbol<sup>768</sup>, la cubrió de *menuda oliva*, que es símbolo de la paz<sup>769</sup>. A las *aves*, que vengan a ver su *confianza*, y a los *arroyos mansos*, que *corran*, cuyas aguas son identificadas con la *plata viva* que requiere pulimento. Desea que todos esos elementos sean testigos de su amor, junto al *tiempo*, que dejará constancia por escrito. Finalmente, se siente tan seguro de que conseguirá a su amada que usando la fórmula típica de las promesas amorosas *antes que...* afirma que primero acabará su tormento amoroso que llegue el invierno, o, dicho de otra manera, primero a él le saldrán *verdes hojas*, metafóricamente convertido en árbol, que la *parva* se cubra de nieve<sup>770</sup>.

En definitiva, en estos tres sonetos se invoca a la naturaleza para hacerla confidente de las tristezas, participe de la alegría y testigo de los amores del personaje.

---

<sup>766</sup> *El mejor maestro, el tiempo*, p. 1759, v. 1610.

<sup>767</sup> *El mejor maestro, el tiempo*, p. 1777, vv. 2271-2284.

<sup>768</sup> Sobre la representación de la esperanza como un árbol, ver nota 744.

<sup>769</sup> Que las ramitas de olivo son símbolo de la paz aparece en el *Génesis* 8, 8-11. Para saber si el diluvio había remitido, Noé envió una paloma, que como no encontró donde posarse ya que las aguas seguían cubriendo la superficie, regresó. Después, volvió a soltarla siete días más tarde; volvió por la tarde con una ramita de olivo en el pico.

<sup>770</sup> La imagen del «campo de plata con espigas rojas» pudiera tener un valor heráldico.



Esta naturaleza aparece idealizada como un paraje ameno en el contexto de un escenario bucólico-pastoril del que forman parte los personajes.

#### 2.1.1.10. «Amor, ¿con qué te curas?»

La porfía del amor puede ser insoportable, sobre todo, cuando las posibilidades de conseguir el bien son adversas o incluso nulas. Por lo tanto, en ocasiones, los personajes pedirán antídoto para su amor, un remedio que les ayude a evitar los daños y perjuicios del amor.

En *El perro del hortelano*, Teodoro llega a una situación límite. Diana no es capaz de quererlo ni de permitir que quiera a Marcela. Incluso lo ha abofeteado hasta hacerle sangrar delante de sus pretendientes, quienes, intuyendo lo que está sucediendo, están tramando su asesinato. Tristán, su criado intenta buscarle un remedio tratando de convencer al conde Ludovico de que Teodoro es su hijo perdido hace veinte años, por lo que le asegura «que tú serás marido de Diana / antes que den las doce de mañana»<sup>771</sup>. Sin embargo, Teodoro declara que quiere acabar con tantos sufrimientos amorosos con el conocido remedio ovidiano: «*sed quanto minus ire voles, magis ire memento*»<sup>772</sup> en un soneto<sup>773</sup>.

El soneto comienza con *bien al contrario* porque contradice las palabras de Tristán de los dos anteriores versos donde dice que será esposo de Diana. Más que casarse con Diana, Teodoro piensa dar *fin a este mal*, a este amor que no puede gozarse, poniendo *tierra en medio* apelando a la opinión generalizada —*todos los que llegaron a este punto*—. La ausencia es el tópico *enemigo* del amor, en la medida en que se identifica la presencia con la vida y la ausencia con la muerte<sup>774</sup>. En todo el soneto, juega con el motivo

---

<sup>771</sup> *El perro del hortelano*, 2012, p. 217, vv. 2560-2561.

<sup>772</sup> Ovidio en sus *Remedia amoris* (p. 484), recomienda alejarse, aunque sea difícil: «Pero cuanto menores sean las ganas de marcharte, más debes proponértelo; sé tenaz y obliga a tus pies a correr, aunque se nieguen a ello» (vv. 217-218).

<sup>773</sup> *El perro del hortelano*, 2012, pp. 217-218, vv. 2562-2575.

<sup>774</sup> Esta misma idea aparece en *El dómine Lucas*, en boca de Floriano, el protagonista: «presentes sufrirelos / y no en la ausencia, que al morir conforma» (p. 80b); o en *La villana de Getafe*, en boca de doña Ana: «No hay cosa de temor que no se nombre / con el nombre de ausencia justamente; / [...] Pues con un enemigo tan extraño, / justamente a la muerte se apercibe / quien, antes de venir, conoce el daño» (pp. 266-267, vv. 141-142 / 149-151); o usando la misma expresión que Teodoro, Sancho en *El Primero Benavides*: «Lo que yo haré, porque amor / no busque injusto remedio / es ponerle tierra en medio» (p. 938, vv. 2221-24).

de la *tierra*, única solución a la imposibilidad de amor, que sirve para distanciarse del ser amado —*tierra quiero poner*—, para apagar la llama amorosa y convertirla en cenizas —*remedio de tu ardor*— y de sepultura —*con tierra le enterraron*.

**TEODORO** Bien al contrario pienso yo dar medio  
a tanto mal, pues el amor bien sabe  
que no tiene enemigo que le acabe  
con más facilidad que tierra en medio.  
Tierra quiero poner, pues que remedio  
con ausentarme, amor, rigor tan grave;  
pues no hay rayo tan fuerte que se alabe  
que entró en la tierra de tu ardor remedio.  
Todos los que llegaron a este punto,  
poniendo tierra en medio te olvidaron,  
que en tierra al fin le resolvieron junto.  
Y la razón que de olvidar hallaron  
es que amor se confiesa por difunto,  
pues que con tierra en medio le enterraron.

Como decíamos al principio, el personaje piensa en un *remedia amoris*, cuando se encuentra en una situación insostenible y, en este caso, imposible por la desigualdad social que existe con su amada. Por otro lado, si Teodoro está expresando este dolor tan profundo por tener que ausentarse, indirectamente está afirmando que finalmente se ha enamorado de la condesa de verdad, no por deseo de medrar.

Durante toda la comedia *Obras son amores*, el rey Felisardo insiste en cortejar a Laura, la dama de Lucindo, un privado suyo. A pesar de que la dama ama profundamente a Lucindo, admite las visitas del rey pensando en los regalos que le haría. Sin embargo, nunca recibe nada y su relación con Lucindo está a punto de romperse. El día que Laura le reprocha al rey «que los que no dan, no aman»<sup>775</sup> y este le responde que le dará «poder, gusto y amor»<sup>776</sup>, Lucindo reacciona violentamente pidiendo ser destinado a defender las fronteras del reino porque interpreta que todo está perdido. Entonces, el rey se da cuenta de que Laura y Lucindo se aman. En vez de usar su fuerza contra ellos, comienza a

---

<sup>775</sup> *Obras son amores*, p.741, v. 2722.

<sup>776</sup> *Obras son amores*, p. 742, v. 2742.

disponer todo para favorecer a la pareja, pero antes debe liberarse de la prisión en que vive, por lo que dialoga consigo mismo en un soneto para encontrar la solución<sup>777</sup>.

**FELISARDO** Amor, ¿con qué te curas? Con olvido.  
¿Y dónde está el olvido? En resolverse.  
¿Quién se ha de resolver? Quien quiere verse  
libre de la prisión en que ha vivido.  
Yo quiero no querer. Principio ha sido.  
¿En qué está ejecutarlo? En atreverse.  
¿Cómo será? Queriendo disponerse.  
Dispuesto estoy. Pues quedará vencido.  
Puesto que amor la voluntad incline  
a la parte del gusto donde quiere,  
no puede ser, por más que desatine,  
que quien quiso querer y amando muere,  
como el entendimiento determine,  
no pueda no querer cuando quisiere.

En los cuartetos, se produce un desdoblamiento del personaje que supuestamente habla con el *amor*, donde a través de una serie de preguntas y respuestas encuentra el remedio para su cuidado: la voluntad firme de olvidar. Se trata de otro *remedia amoris* ovidiano<sup>778</sup>, pues considera que de la misma manera que el amor por costumbre se introduce en el alma, por costumbre llega a olvidarse. Pero para ello se requiere brío y determinación. En el primer cuarteto, los conceptos de las preguntas y respuestas se van encadenando: el *amor* se cura con *olvido*; el *olvido* está en *resolverse*; *resolverse* es *verse libre* de la cárcel de amor<sup>779</sup>, como si se pretendiera crear una relación entre forma y contenido. En el segundo cuarteto, se centra en enfocar toda su energía para dejar de amar. En los tercetos, menciona dos potencias del alma: la *voluntad* y el *entendimiento*. Aquella se complace en amar un imposible y este, como potencia cognoscitiva, puede ser redirigido. De ahí que sea el entendimiento quien ayudará a *quien quiso* amar a Laura y ahora *muere amando* a olvidarla para siempre.

---

<sup>777</sup> *Obras son amores*, pp. 745-746, vv. 2827-2841.

<sup>778</sup> Es el Amor Leteo, es decir el amor provocador del olvido. En los vv. 550-555 de su *Remedia amoris* (pp. 499-500), Ovidio escribe: «Habita allí el Amor Leteo que cura los corazones y vierte agua helada en su lumbre. Y allí piden olvido en sus plegarias los jóvenes y las muchachas que se han enamorado de un duro varón».

<sup>779</sup> Es la tópica imagen del amor como una cárcel o prisión debido a la dependencia amorosa del amante que tuvo tanto éxito en la literatura medieval (ver Manero Sorolla, 1990, p. 142).

Así, el rey muestra que tiene un alma grande, capaz de romper las cadenas que lo sujetaban conforme a su naturaleza real. Por otro lado, el desdoblamiento que se produce en el soneto recuerda a las psicomaquias, puesto que el personaje libra una lucha interna consigo mismo para vencer al amor.

En *La villana de Getafe* es labrador Hernando quien pide remedio para su amor no correspondido por Inés, la villana que da nombre a la comedia. Inés tiene una gran tristeza porque no ha vuelto ver a un caballero llamado don Félix con quien tuvo un escarceo. Sin embargo, de camino a Sevilla, el galán para con su criado en el mesón que está frente de la casa de la villana, mientras ella está en la puerta tejiendo. Inmediatamente, el cortesano la reconoce y acuerdan una cita nocturna para esa misma noche. Hernando, que estaba al acecho, le recrimina su ligereza y le declara su amor eterno; pero ella lo rechaza abiertamente y le advierte de que «Paréceme peligro aventurarte / donde el perderte es cosa tan segura»<sup>780</sup>. Hernando queda desconsolado diciendo un soneto<sup>781</sup>.

**HERNANDO**      Halla el herido ciervo de la hierba  
de la flecha veloz, en cristal puro  
de clara fuente, alivio, y por lo oscuro  
del monte llama a su amorosa cierva.  
El unicornio cándido preserva  
todo animal del áspid fiero y duro;  
en verdes brazos de álamo seguro  
el ruiseñor su pájaro reserva.  
La medicina, a enfermedades graves  
con que este ser mortal nos pone asedios,  
halla reparos dulces y süaves.  
A todos dio naturaleza medios,  
¡y yo solo entre fieras, hombres y aves,  
para afrenta nací de sus remedios!

En el soneto se contraponen a diversos seres vivos que encuentran remedios a sus daños el yo poético que sufre los perjuicios del amor. La *naturaleza* encontró remedio para *todos* excepto para su perseverante amor sin correspondencia. Los seres que disemina en los cuartetos y el primer terceto son: *el ciervo, todo animal, el ruiseñor y el*

---

<sup>780</sup> *La villana de Getafe*, p. 282, vv. 550-551.

<sup>781</sup> *La villana de Getafe*, pp. 283-284, vv. 580-593. El asunto del soneto nos recuerda al XLVIII de las *Rimas*, I, en la medida en que el yo poético, que sufre el constante desasosiego amoroso, se contraponen a los seres de la naturaleza, que ven recompensados sus esfuerzos con el descanso.

*hombre*, que son aludidos en recolección en el penúltimo verso por los conceptos generalizadores *fieras, hombre y aves*. El símbolo del *ciervo* aparece en la literatura mística<sup>782</sup>, con connotaciones amorosas, es decir, *herido* por las *flechas* del amor. Su origen es bíblico<sup>783</sup>. El *ciervo* encuentra alivio para su herida en las límpidas aguas de la *clara fuente* y en el calor de su *amorosa cierva*. El *unicornio* es *cándido* porque en el arte cristiano es símbolo de pureza, castidad y virginidad<sup>784</sup>. Sus cuernos eran utilizados como vasos porque se pensaba que quien bebía de ellos quedaba inmunizado contra los venenos<sup>785</sup>. El remedio para cualquier *animal* envenenado por un *áspid* sería el *unicornio*. El *ruiseñor*<sup>786</sup>, que suele ser utilizado como símbolo de la tristeza del hombre, pero también del amor, habita en los álamos<sup>787</sup>. Para terminar, menciona *la medicina* que cura al hombre de *enfermedades graves* y también podría ser relacionada con el amor, pues tópicamente es considerado una enfermedad que requiere cura.

A continuación, el remedio que le propone su amigo Bartolomé es pedirle a su padre porque seguramente no se la negará. Sin embargo, ya no será posible, ya que también Inés padece la misma enfermedad e ingeniará todo tipo de artimañas para conseguir a Félix. Hernando seguirá siempre los pasos de su amada villana, pero en su caso serán infructuosos.

### 2.1.2. Mujer

En los sonetos de las comedias seleccionadas, la visión que se refleja de la mujer es poco halagüeña. En general, se piensa que es un ser poco sensato y visceral.

---

<sup>782</sup> «Como ciervo huiste / habiéndome herido», vv. 3-4 del *Cántico espiritual* de San Juan de La Cruz (*Poesía*, p. 249).

<sup>783</sup> En el *Cantar de los cantares* 2, 9: «Parece mi amado una gacela, / parece un cervatillo»; y como cierva en *Proverbios* 5, 19: «Cierva encantadora, graciosa gacela».

<sup>784</sup> Pongamos como ejemplo *The Annunciation with the Unicorn Polyptychel* (h. 1480) en el altar de St. Elisabeth Church in Wrocław; el cuadro de Rafael Sanzio titulado *La dama del unicornio* (1505) o el de Domenico Sampieri con el nombre de *La dama y el unicornio* (h. 1602)

<sup>785</sup> En la edición digital de *The fabulous Natural History of The Middle Ages* by Thomas Wright, 1845, pp. 4-5, se dice que: «*The horn of the unicorn was a terrible weapon, so hard and so sharp that nothing could resist it. The wonders of this horn, as related by European and Arabian writers, are too numerous to repeat. It was supposed to be an absolute preventive against the effects of poison [...] and any liquid drunk from a cup made of this material was a certain cure against the poison when taken*».

<sup>786</sup> Sobre los distintos valores simbólicos del ruiseñor, ver notas 157, 158 y 195.

<sup>787</sup> Imagen que recuerda los famosos versos del poema «A un olmo seco» de Antonio Machado: No será, cual los álamos cantores / que guardan el camino y la ribera, / habitado de pardos ruiseñores».

Habitualmente descrita desde la óptica masculina, cuando es celosa se convierte en el mayor castigo conocido para el hombre, cuando ha sido airada o burlada se comporta como el ser más terrible, puede ser ingrata a los requerimientos amorosos, es obstinada en seguir su propio gusto, sus palabras se las lleva el viento... Aunque el mayor defecto que se le atribuye es ser tornadiza y superficial, la *donna è mobile*. Si bien, no todo son quejas, también hay un pequeño espacio para el elogio de alguna de sus virtudes, paradójicamente su compasión y su firmeza en el amor.

### 2.1.2.1. «No hay cosa más sujeta a destemplanza / que es el sujeto de mujer»

Eneas, hijo de la diosa Venus, permanece en Cartago con su adorada Dido en vez de ir tras su glorioso destino. En sueños, reconoce a Mercurio, quien le advierte de que es inconsciente de los peligros que le acechan con una mujer que trama en su pecho engaños. Así que lo incita a marcharse tan pronto como sea posible: «*heia age, rumpe moras, uarium et mutabile Semper / femina*<sup>788</sup>. Esta desconfianza y esta concepción de la mujer es la que se transmite a la posteridad, a pesar de que la apasionada Dido se suicide cuando descubre que su amado la ha abandonado.

En *Con su pan se lo coma*, el galán Nuño pretende a doña Elvira, quien le corresponde, pero ha cometido la insensatez de despertar la curiosidad del rey encareciendo las virtudes y belleza de su dama. La pareja discute. Elvira le hace ver a Nuño que si siente celos del rey ha sido por su culpa, no por la de ella. La conversación es interrumpida por la llegada del rey, quien comienza a requebrarla hasta que repara en Nuño y lo invita a irse «porque en esta casa ya / ha de haber dueño mayor»<sup>789</sup>. Muerto de celos, le pide un abrazo a su amada, pero ella se niega, alegando que «como el rey me dejó / su alma, no quiero yo / que lo vea y se lo diga». Así que queda profundamente apenado recitando un soneto donde se queja de la inconstancia de las mujeres<sup>790</sup>.

---

<sup>788</sup> Son los vv. 569-570 del Libro IV de la *Eneida* de Virgilio (1990, p. 61), cuya traducción propuesta es: «Ea, ánimo. Date prisa, que cosa varia es siempre y mudable / la mujer».

<sup>789</sup> *Con su pan se lo coma*, p. 299b.

<sup>790</sup> *Con su pan se lo coma*, pp. 300a-300b.

NUÑO

Con nombre y forma de mujer pintaron  
el vicio y la virtud antiguamente;  
a firmeza y mudanza juntamente  
estatuas de mujeres fabricaron.

La inclinación al bien y al mal hallaron  
en su ingenio sujeta un accidente;  
de la luna menguante y la creciente,  
de su inconstancia el símbolo sacaron.

Pero como se quejan tantos buenos  
despreciados por viles, ya te alejas  
de ser mujer en esto por lo menos.

Que si de las mujeres son las quejas,  
que dejan lo que es más por lo que es menos,  
no lo eres tú, pues por lo más lo dejas.

La fórmula con la que comienza el soneto: *Antiguamente pintaron /fabricaron / hallaron / sacaron* nos sugiere una forma narrativa cercana al cuento o al mito, o la descripción de un emblema. Por tanto, en los cuartetos describe la *inconstancia* de la mujer a base de parejas de contrarios fundándose en qué alegorías eran representadas con forma femenina en la antigüedad. En la pintura, al *vicio* y a la *virtud* le dieron *nombre y forma de mujer*; en la escultura, también esculpieron como mujer a la *firmeza* y la *mudanza*; descubrieron entre sus cualidades, su tendencia *al bien y al mal*; y convirtieron en *símbolo de su inconstancia* a la *luna menguante*, que se relacionaría con el *mal*, con las fuerzas oscuras, y la *luna creciente*, imagen de la luz, de las fuerzas positivas, y, por consiguiente, del *bien*.

En los tercetos, alude a la opinión generalizada y la aplica *a contrario* a su situación personal. De acuerdo con esa personalidad antojadiza, voluble y contradictoria de la mujer, los hombres de mérito *se quejan* de que las *mujeres* los desprecian por otros de menor valía. Si en general este es el comportamiento de las mujeres, le recrimina directamente a su amada que ni en esto sea mujer, ya que lo ha rechazado por un rey.

Curiosamente, este juego de palabras de los tercetos anticipa el desenlace de la comedia. De la aldea, llegará el labrador Celio, que se ganará el favor del rey. Entre sus dádivas, le entregará a Elvira. Al principio, se sentirá insultada, pero al final de la comedia se sentirá feliz, alabando las ventajas de vivir rústicamente y habiendo olvidado que bajó con Nuño, subió con el rey y se despeñó con Celio.

En *Querer la propia desdicha*, hay otro don Nuño que se queja de la variabilidad del carácter de la mujer, pero la situación dramática lo justifica. La pareja protagonista está formada por don Juan y doña Ángela, aunque don Nuño también la ama sin esperanzas. Por otro lado, como el rey está enamorado de doña Inés, le pide a don Juan que interceda por él. Cuando don Juan habla con doña Inés, su amada lo ve y se enfada. Entonces, el rey le permite desvelar su secreto a doña Ángela. Sin embargo, don Juan lo encubre fingiendo que trataba las bodas de don Nuño y doña Inés.

Como de costumbre, don Nuño visita a doña Ángela y le dice amores, pero como la dama sabe que pretende casarse con doña Inés, le recrimina su desfachatez. Sorprendido y emocionado, don Nuño busca a la dama para anunciarle que está dispuesto a desposarla si es verdad que ella lo desea, pero doña Inés lo saca de su error. Ofendido por haber jugado con sus sentimientos, se queja en un soneto<sup>791</sup> de la mudanza de la mujer y de los efectos negativos que produce en el hombre.

NUÑO            No hay cosa más sujeta a destemplanza  
que es el sujeto de mujer: por puntos  
mudan de parecer, viéndose juntos  
la inconstante fortuna y la mudanza.  
Glorioso aquí su ejemplo nos alcanza  
con Grecias, Troyas, Romas, y Saguntos;  
que si de la fortuna son trasuntos,  
donde hay alma no falta la esperanza.  
Él es un animal necio o discreto,  
de quien somos por fuerza tan amigos,  
que es de su imperfección lo más perfeto,  
y aunque traigan sus gustos por testigos,  
por lo menos un hombre está sujeto  
a mentiras, desgracias y enemigos.

Para Nuño, no hay nada más cambiante que la mujer, en donde confluyen los atributos principales de la fortuna<sup>792</sup>, la *inconstancia* y la *mudanza*. A continuación, menciona grandes ciudades que fueron perdidas por culpa de una mujer y de la fortuna, por lo que parece que identifica a la mujer con la fortuna. De hecho, en los vv. 2175-2179,

---

<sup>791</sup> *Querer por la desdicha*, pp. 336-337, vv. 1752-1765.

<sup>792</sup> La Fortuna es una divinidad femenina, a veces confundida con la Ocasión. Es la diosa más caprichosa de los dioses del Olimpo porque distribuye a su antojo los bienes y los males.



hablando con don Juan confirma la comparación y repite el mismo contenido de los cuartetos del soneto: «La inconstancia, don Juan, de las mujeres, / tan parecidas siempre a la fortuna, / que no puede tener firmeza alguna, / sabrás ya por ejemplos, por historias /que escribieron con sangre sus memorias».

En los tercetos, sigue describiendo a la mujer de manera contradictoria, pues puede ser ignorante o sensata según la ocasión, y como el *hombre es amigo de ella por fuerza*, sufre las consecuencias de su carácter mudable: *mentiras*, como las que le ha dicho doña Ángela; *desgracias*, como el desengaño que le ha provocado doña Inés; y *enemigos*.

Más despiadada aún es la definición de la mujer del soneto de Pedro de *Los Ponces de Barcelona*. Lucrecia, madre de Pedro fue acogida en casa de un amigo de su esposo, cuando el padre de este se dispuso a exterminar a la familia por oposición a que su hijo se hubiera casado tan mal. Pasan veintidós años sin noticias del marido. Desconocedor de sus orígenes, Pedro trabaja como jardinero, y a pesar de su desigualdad social, anda en amores con Serafina, la hermana de su amo. Un día, para salvar su honra, Lucrecia le cuenta todo lo sucedido a su hijo y el hermano a Serafina, así que los enamorados se declaran su amor. Pero Lucrecia quiere disuadirlos de que sigan adelante por temor a que sean expulsados de la casa por evitar que Serafina se case con otro pretendiente de mayor valía, don Julio de Aragón. Así, que le hace creer a su hijo que todo lo que Serafina le ha dicho «es burla [...] y que quiere al de Aragón»<sup>793</sup>. Amargamente desengañado, Pedro recita soneto lleno de despecho por la condición mudable de las mujeres<sup>794</sup>.

En los cuartetos y en el primer terceto, se acumulan una serie de actos irracionales y temerarios que van en contra del propio bien del individuo para compararlos en el último terceto con el que confía en una mujer, que es más variable que las olas del *mar*. Por tanto, quien se fía de una mujer, trae culebras a *Libia desde España*<sup>795</sup>, confía su amor en débil *caña*<sup>796</sup>, su *mujer* y su *honor* a su *enemigo*, instruye al *villano sin castigo*, es arrogante donde es desconocido, *sirve* a un *señor* desagradecido, comprueba la profundidad del mar

---

<sup>793</sup> *Los Ponces de Barcelona*, p. 1123, vv. 2239-2240.

<sup>794</sup> *Los Ponces de Barcelona*, p. 1124, vv. 2244-2257.

<sup>795</sup> En *Sobre la naturaleza de los dioses*, p. 145, Cicerón dice que «Alejan de Egipto las plagas, al matar y consumir las culebras voladoras que son arrastradas, junto al viento Áfrico, desde la vastedad de Libia».

<sup>796</sup> La caña se usaba para hacer bastones. Según *Autoridades*, «la caña débil, y flexible se resiste a la fuerza del huracán, y el roble fuerte y robusto se rinde a su violencia».

sin *sondas* a riesgo de encallar, pone a un *traidor* a vigilar un *castillo* y al *amor* y la *ausencia en dos balanzas*, aunque ella sea el principal enemigo del amor.

En definitiva, el soneto de Pedro<sup>797</sup> arroja una imagen muy negativa de la mujer que transmite su profundo desengaño y absoluta desconfianza en ellas. Tal grande es su

**PEDRO**      Víboras trae y áspides consigo  
la Libia peregrina desde España;  
el pecho fía en báculo de caña  
y fía su mujer de falso amigo;  
    al que es villano enseña sin castigo,  
soberbio quiere ser en tierra estraña;  
señor ingrato sirve y acompaña  
y encomienda su honor a su enemigo;  
    los bajíos del mar prueba sin sondas,  
amor y ausencia pone en dos balanzas  
y fía de un traidor castillo y rondas  
    el que pone en mujer sus esperanzas,  
porque no tiene el mar tan varias ondas  
como ellas pareceres y mudanzas.

decepción que a continuación se encuentra a Serafina, y entre llantos de pena y reproches enardecidos, le informa que se alista para que lo maten antes que verla casada con otro. La pobre Serafina se queda desconcertada y desconsolada.

Si la mujer es por esencia mudable, realizando un argumento *a fortiori*, sus palabras no tendrán ningún valor. En *El príncipe perfecto, segunda parte*, el criado Tristán calificaba el juramento de mujer como «ola de mar y dicha al juego»<sup>798</sup>, pero en *La discreta venganza*, don Juan profundiza en todo un soneto sobre la cuestión. La comedia está protagonizada por la pareja de primos formada por don Juan y doña Ana, que sufren los engaños de don Nuño. El competidor incluso le pide la mano de su prima, quien dará su consentimiento si es capaz de traerle un papel firmado por ella. Entonces, don Nuño trama un ardid: fingiendo que necesita su ayuda para que su primo lo favorezca en un negocio, le pide que le escriba y firme un papel diciendo que está de acuerdo con lo que le suplica. Sin saberlo, doña Ana ha firmado que desea casarse con don Nuño.

---

<sup>797</sup> Este soneto guarda similitudes con el CXXXII de las *Rimas* de Lope. Comparten la técnica de acumulación de imposibles, la definición negativa de la mujer y el verso final «quien pone su esperanza en mujer flaca» es prácticamente igual que el verso duodécimo del de Pedro.

<sup>798</sup> *El príncipe perfecto, segunda parte*, p. 130c.

Cuando don Juan ve la cédula firmada, cree el engaño y vierte su indignada queja sobre la destemplanza de la mujer y sus inútiles promesas de amor en un soneto<sup>799</sup>.

El soneto, estudiado en su forma por Dámaso Alonso<sup>800</sup>, presenta la forma que denomina diseminativo-recolectiva. De sus dos pluralidades, la primera está diseminada por los cuartetos con cinco elementos asociados a lo insustancial o inmaterial. El *humo* que simula una figura, que a pesar de estar concentrado continúa siendo *nada*. El *viento*, que cuanta más potencia lleva, más imposible es que pueda ser retenido. El *polvo*, cuya cualidad principal es que se esparce y desaparece levantado por el aire. Y la *sombra*, que

DON JUAN            El humo que formó cuerpo fingido,  
que cuando está más denso para en nada,  
el viento que pasó con fuerza airada  
y que no puede ser en red cogido;  
El polvo, en la región desvanecido  
de la primera nube dilatada,  
la sombra que, la forma al cuerpo hurtada,  
dejó de ser, habiéndose partido,  
son las palabras de mujer: si viene  
cualquiera novedad, tanto le asombra,  
que ni lealtad ni amor ni fe mantiene.  
Mudanza ya, que no mujer, se nombra,  
pues cuando más segura, quien la tiene  
tiene polvo, humo, nada, viento y sombra.

no es nada, sino la apariencia de la imagen que refleja. Estos cinco elementos etéreos e incorpóreos son las *palabras de mujer*, quienes, con la superficialidad que vienen caracterizadas, olvidan con facilidad las obligaciones amorosas contraídas ante *cualquier novedad*. La segunda pluralidad aparece recolectada en el último verso del poema. Así, por este carácter veleidoso, que cuanto más seguro cree el hombre que la tiene, más huidiza es, el personaje sentencia que viene a ser llamada *mudanza* en vez de *mujer*, en quien confluyen todos los elementos intangibles anteriormente mencionados<sup>801</sup>.

---

<sup>799</sup> *La discreta venganza*, p. 315b.

<sup>800</sup> Alonso, 1962, pp. 438-439.

<sup>801</sup> La enumeración del último verso recuerda al del soneto gongorino «Mientras por competir con tu cabello» (ver nota 168) y al verso décimo del soneto XL de las *Rimas*, I, de Lope: «que en polvo, en humo, en sombra se convierte» (p. 271).

En realidad, don Juan es un personaje consumido por los celos, cuyo comportamiento es bastante irracional, de modo que es la presa perfecta de cualquier engaño. Que un papel haya quebrado la confianza en su amada demuestra su excesiva inseguridad, aún más cuando doña Ana es una mujer precavida y dirige todos sus esfuerzos a disipar los rabiosos celos de su amado.

### 2.1.2.2. «Quien dice que en mujeres no hay firmeza»

A pesar del tópico de que las damas bellas son tornadizas y superficiales, así como que sus palabras se las lleva el viento, la mujer es capaz de demostrar una enorme fortaleza ante la adversidad, incluso mayor que la del hombre, que parece siempre temeroso de que la amada cambie de parecer.

Entre todos los sonetos que nos comunican esa imagen negativa de la mujer, deslumbra el soneto del príncipe Alejandro en *Lucinda perseguida*, donde exalta la firmeza de su amada. El rey ha apresado a Lucinda porque desea casar a su hijo con una mujer de su misma condición. El conde Rogerio es quien ha ido con el cuento de sus amores al rey porque también la ama, pero la situación se le ha ido de las manos porque el rey incluso quiere matarla. Para impedirlo, el conde propone al rey que hagan creer al príncipe que Lucinda y él se aman, para lo que es necesario que la guarde en su propia casa. A la casa del conde, acude el príncipe a visitar a Lucinda para pedirle paciencia hasta que puedan estar juntos. Entre todas las desdichas, Alejandro confía plenamente en su amada tal y como nos hace saber en su soneto<sup>802</sup>.

El soliloquio es una réplica al lugar común de que las mujeres no pueden ser leales en el amor. Una mujer bella —*cuerpo gentil*— debe ser desagradecida, conforme a la tópica caracterización de la *belle dame sans merci* del amor cortés. Por el contrario, su amada es un ser excepcional dentro del género femenino, pues es *bellísima* y tiene un *alma noble*. Entre todos sus encantos, descritos suntuariamente como *bronce, jaspe, metal, mármoles parios*<sup>803</sup> por la blancura de su tez, el color claro de sus ojos y sus

---

<sup>802</sup> *Lucinda perseguida*, pp. 332b-333a. Este soneto aparece también en las *Rimas*, I, LX, que presenta bastantes diferencias, sobre todo en los cuartetos. Pedraza Jiménez (p. 312) piensa que el soneto de la comedia es posterior por «algo más bello y eufónico» y recoge otro soneto atribuido a Lope con el mismo primer verso y tema conservado en el Ms. 3791 de la Biblioteca Nacional (fol. 22v).

<sup>803</sup> Mármol pario hace alusión al mármol que se extraía del monte Parpessa en la isla griega de Paro. En la entrada «*pario*» de *Autoridades*, se dice que «se aplica al mármol muy blanco y fino porque el

dorados cabellos que el paso del *tiempo* marchitará, destaca la inalterabilidad y honestidad de su *alma* adamantina<sup>804</sup>.

**PRÍNCIPE**

Quien dice que en mujeres no hay firmeza  
no os conoce, bellísima señora;  
ni menos el que juntas teme y llora  
que están la ingratitud y la belleza.

No fue de la común naturaleza  
la condición gallarda que atesora  
ese cuerpo gentil, que adorna y dora  
un alma noble, una real grandeza.

Firme sois y mujer; si son contrarios,  
hoy con vitoria vuestro pecho quede,  
de que es sujeto que los ha deshecho.

Bronce, jaspe, metal, mármoles parios  
consume el tiempo; vuestro amor no puede,  
que es alma de diamante en vuestro pecho.

Como suele ser habitual en las comedias de Lope, cuanto más alto y fuerte un personaje alaba la firmeza de su amada, tanto menos mantendrá su confianza en ella. Luego, el conde le hará creer que Lucinda lo ama a él y entonces cambiará rápidamente su discurso: «volvióseme cobre el oro»<sup>805</sup>.

En *El piadoso veneciano*, Lucinda debe confrontar una difícil disyuntiva. Está felizmente casada con Sidonio, pero como Fulgencio la desea, trama junto a su amigo Leoncio cómo vencer a esta recatada mujer. Cuando Lucinda sale de su casa en Venecia, se encuentra con Leoncio, quien dice que Fulgencio ha contratado a unos turcos, que en realidad son sus criados, para matar a su marido si ella no accede a sus requerimientos amorosos.

Lucinda se cree toda la farsa y reflexiona sobre la encrucijada en que se siente en un soneto<sup>806</sup>. Debe tomar una decisión: entregarse a quien no corresponde, hecho que considera la mayor degradación a la que se puede someter una persona, o poner en peligro

---

mejor se halló en la isla de Paros». Era un mármol muy preciado y valorado para realizar esculturas. De mármol pario se esculpió la Victoria de Samotracia, por ejemplo.

<sup>804</sup> Según Manero Sorolla (1990, p. 430), «el diamante, naturalmente, a través de una traslación muy tradicional, servirá también al poeta de Arezzo para simbolizar la honestidad de Laura».

<sup>805</sup> *Lucinda perseguida*, p. 343b.

<sup>806</sup> *El piadoso veneciano*, p. 394a.

la *vida* de su marido. Sopesa las dos opciones haciéndose preguntas retóricas que le permitan llegar a una conclusión. Cuando se decanta por *rendirse al enemigo* la retiene su alabada fama de casta y su incapacidad para agraviar a su virtuoso marido. En la medida en que identifica su pecho con una *fortaleza* por su carácter infranqueable, toma la firme decisión de morir y *ganar palma*<sup>807</sup> antes que ceder su honestidad.

**LUCINDA**            Dudoso estado a lamentar me obliga  
la mísera fortuna en que me veo:  
veo el peligro, y puesto que le creo,  
no sé si dél me guarde o si le siga.  
    ¿Será mejor rendirme a la enemiga  
fuerza, y guardar la vida que deseo,  
o que muera la gloria que poseo  
donde la fama mis hazañas diga?  
    ¿Rendiré de mi amor la fortaleza  
a un hombre que dos vidas pone en calma?  
Mas ¿cómo ofenderé tanta nobleza?  
    Morir quiero y ganar eterna palma;  
que no hay mayor desdicha ni bajeza  
que dar el cuerpo, no queriendo el alma.

De este modo, Lucinda es ejemplo de firmeza y honradez. Sin embargo, sus intenciones tienen el efecto contrario al que desea. Pretende poner a salvo a su marido pidiéndole que se quede en casa durante dos días con una fingida excusa. Entonces, su esposo comienza a dudar de su integridad, así que decide seguirla, arrojando a su familia a la desgracia por desconfiar de ella.

Recordando la historia de Ulises y Penélope, ejemplo de mujer casta por antonomasia, Lucrecia<sup>808</sup> defiende la firmeza de su amor por su esposo desaparecido en *Los Ponces de Barcelona*. Nadie comprende que Lucrecia le guarde ausencia a un esposo supuestamente sepultado por el mar hace veintidós años. Un hombre la pretende, pero

---

<sup>807</sup> La palma es símbolo de la victoria en las más diversas culturas. Los romanos la empleaban para condecorar a sus hombres. El cristianismo la acoge como señal de triunfo sobre la muerte para los mártires. Sebastián, en su edición de los *Emblemas* de Alciato (1993, p. 71), dice que la imagen aparece en la *Idea vitae teresianae* «para expresar la *perseverancia en la mortificación* por medio de una carmelita asida a la rama de la palmera [...] de ahí que sea vista como señal de la perseverancia en la virtud». En el emblema XXXVI de Alciato (*Emblemas*, pp. 70-71) se representa la fortaleza con una palmera y un niño que intenta coger sus frutos. Cuanto más se la presiona, más se levanta el fruto.

<sup>808</sup> El nombre de Lucrecia en esta comedia tiene un valor simbólico porque hace referencia a la Lucrecia romana, ejemplo de mujer casta. Para más información sobre su historia, ver nota 339.

solo obtiene de Lucrecia su rechazo porque ella mantiene la fe de que su esposo regresará algún día—como al final de la comedia ocurrirá tal y como sucedió con Ulises—. Cuando su hijo la ve con un papel en la mano se enfada porque piensa que anda en asuntos de amor con alguien. Entonces, ella defiende su honradez contándole la historia de sus vidas por primera vez. Su suegro la acusó de adúltera únicamente con la intención de desheredarlo. Considera que su comportamiento ha sido intachable: «si yo he vivido tal, / que otra Penélope he sido»<sup>809</sup> e insiste en compararse con la incorruptible griega en un soneto<sup>810</sup>.

LUCRECIA      Dejó su dulce y regalada esposa,  
su querido Telémaco y su nido  
aquel astuto que volvió perdido  
de la venganza de la griega hermosa.  
No quedó monstruo de la mar furiosa,  
adonde no viviese detenido;  
ya le valió la lengua, ya el oído,  
ya la dulce retórica famosa.  
Volvió en efeto y en el sacro templo  
colgó la ropa. Amor que solo bastas  
a que tan grande fe y lealtad confirmes  
dejándonos los dos tan alto ejemplo,  
a las mujeres para ser muy castas  
y a los maridos para ser muy firmes.

En el breve espacio de este soneto narrativo, nuestro dramaturgo hace una síntesis sumarásima de los hechos más conocidos de la *Odisea*<sup>811</sup>. Ulises abandonó su casa, a su mujer y a su hijo para ir a luchar a la guerra de Troya, que comenzó con el rapto de Helena, —*la griega hermosa*— y terminó gracias al famoso caballo, fruto del ingenio del propio Ulises —*aquel astuto*—. En el camino de vuelta venció a Scila y Caribdis, *monstruos* del estrecho de Mesina, cegó al gigante Polifemo y escapó de una muerte segura convenciéndolo con *retórica famosa* de que bebiera vino —entre otras historias en que su locuacidad lo salvó— y escuchó el atrayente canto de las sirenas atado a un

---

<sup>809</sup> *Los Ponces de Barcelona*, p. 1099, v. 1307.

<sup>810</sup> *Los Ponces de Barcelona*, p. 1103, vv. 1483-1496.

<sup>811</sup> El encuentro con Polifemo tiene lugar en el Canto IX (1993, pp. 234-244). En el Canto XII (pp. 290-291) Circe le advierte de las sirenas, que con sus dulces cánticos atraen a los marineros y tienen su playa llena de cuerpos. Solo podrá oírlos Ulises si lo hace atado a un palo de su nave (le dice Circe). Tienen que cruzar el estrecho de Mesina y sortear a los monstruos marinos Escila y Caribdis que lo flaquean en el Canto XII (pp. 292-293 y 298-299, vv. 134-263 y 420-446).

mástil de su barco. Regresó a casa después de diez años, a pesar de que todos querían convencer a Penélope de que estaba muerto y de que debía elegir cuanto antes a un pretendiente. Se resistió y dilató la elección tejiendo un tapiz que descosía por las noches. Así, los dos esposos se convirtieron en *ejemplo de castidad para las mujeres* y de *firmeza para los hombres*.

En definitiva, en este soneto queda identificada Lucrecia con Penélope y, por ende, caracterizada como mujer firme. Por otro lado, el paralelismo que se crea con los personajes de la epopeya homérica anticipa la vuelta del esposo, quien podrá confirmar que Lucrecia le ha sido fiel y leal durante todo ese tiempo.

### **2.1.2.3. «¿Qué habrá que una mujer determinada / no intente por su gusto?»**

En otro grupo de sonetos en los que se analiza el comportamiento femenino, nuestro dramaturgo defiende la idea de que no hay nada que pueda impedir que una mujer apasionada siga su gusto si así lo desea.

Un primer obstáculo que las mujeres suelen encontrar es burlar la vigilancia del centinela que les impide encontrarse con su amado. En *El leal criado*, la vieja Riberia custodia a su sobrina Serafina noche y día, aunque no ha podido impedir que la joven se asomara a la ventana y quedara entusiasmada con un joven llamado Leonardo recién llegado a la ciudad justamente para conocer a la doncella. Leonardo, que también la ha visto, se vale de los servicios de Belarda, una tendera vecina de ellas, un poco alcahueta, que se presta a tramar un ardid para que los jóvenes estén juntos. Esconde al galán en su casa, y cuando Riberia acude a la tienda con Serafina, Belarda conduce a la joven a descansar al mismo aposento donde está el amante, mientras ellas se quedan hablando de las telas. Encerrada en el cuarto y esperando a que aparezca su amado, Serafina recita un soneto cuyo tema es que no existen ojos que puedan guardar a una mujer de que cumpla su propio gusto si ella quiere<sup>812</sup>.

---

<sup>812</sup> *Leal criado*, pp. 328-329, vv. 1000-1013.



SERAFINA      Los ojos de la envidia que excedieron  
los que ahora el pavón tiene en cuidado;  
los que guardaron el vellón dorado,  
y los del lince, que por piedras vieron;  
    los del león, que abiertos se durmieron,  
y es de la guarda símbolo pintado;  
los del azor en la perdiz cebado,  
y los del sol, que a Marte infamia dieron;  
    los del zahorí que más profundo viere,  
o el brumete en la gavia de la nave,  
o del celoso lleno de disgustos,  
    no guardarán una mujer si quiere,  
porque a la sombra de sí misma sabe  
hacer sus hechos y encubrir sus gustos.

A través de la sinécdoque de los ojos acumula imágenes de varios vigilantes y guardianes mitológicos para concluir que todos ellos juntos serían burlados por una mujer si quiere, capaz de ocultar a su propia *sombra* sus *hechos* y sus *gustos*. Los *ojos de la envidia* son los del gigante Argos, enviado por Hera para que vigilara a Io convertida en vaca, y así evitar que Zeus la poseyera. Hermes lo mató, y, para honrarlo, la diosa puso sus ojos en el plumaje del pavo real, ave que le estaba consagrada<sup>813</sup>. El dragón de la Cólquide, que nunca dormía, custodiaba el vellocino de oro —el *vellón dorado*—. Gracias a los sortilegios de Medea, el dragón se durmió y Jasón se apoderó del preciado objeto<sup>814</sup>. La vista del *lince* es proverbial por su agudeza. El *león* que duerme o nace con los ojos abiertos es un motivo de origen antiguo y aparece en los libros de emblemas<sup>815</sup>. Los ojos del *azor* miran fijamente a su presa antes de cazarla. Apolo, el dios del *sol* que todo lo ve, fue quien se presentó en la fragua de Vulcano para informarle de la infidelidad de su mujer, Venus, con Marte<sup>816</sup>. El *zahorí*, según *Autoridades*, es una persona «que vulgar y falsamente dicen ve lo que está oculto, aunque sea debajo de la tierra, como no lo cubra paño azul». Y el grumete es un mozo que sirve para subirse a la *gavia*, la vela que se coloca en el mástil mayor del barco.

---

<sup>813</sup> Ver Grimal, 1994, p. 46.

<sup>814</sup> Ver Grimal, 1994, p. 50.

<sup>815</sup> Dice González Roldán en las notas de la edición de la comedia (2016, p. 328) que el motivo del león con los ojos abiertos aparece en la «*Historia de los animales* de Claudio Eliano, que se difundió en los libros de emblemas de Horapollo, Piero Valeriano y Saavedra Fajardo, entre otros, donde representó la vigilancia que debe tener el príncipe».

<sup>816</sup> Ver Grimal, p. 229.

Con este soneto, Serafina confirma que está determinada a gozar de Leonardo — al igual que a Argos y al dragón los despojaron del tesoro que protegían, su tía perderá el suyo— y celebra haber engañado la vigilancia constante de su tía. Leonardo, que lo ha escuchado todo en su escondite, comparte la satisfacción de la joven: «Bien decís, [...] dentro con vos me han dejado / los ojos de vuestra tía»<sup>817</sup>, e incluso continúa la comparación de Riberia con el gigante Argos: «mis deseos largos / han hecho cegar el Argos»<sup>818</sup>. A partir de este encuentro de aires celestinescos, los jóvenes se prometen fe de esposos y acuerdan verse del mismo modo, donde se entregarán al amor.

En el caso de Leonarda, joven y hermosa viuda de *La viuda valenciana* que desea holgarse con Camilo debe guardarse del qué dirán, de tres pretendientes que están a todas horas a su puerta y de su tío Lucencio, obsesionado con casarla para que su reputación no caiga en entredicho. Para satisfacer sus deseos traza un plan: su criado Urbán irá enmascarado a recoger a Camilo al lugar acordado, a quien conducirá hasta la casa encapuchado. Además, solo podrá gozarla a oscuras y marchará de la misma manera, de modo que su identidad y su honor queden protegidos. Dadas las instrucciones a su criado y alabada por su criada por tal invención, queda recitando un soneto<sup>819</sup> donde justifica su actitud y explica que no hay nada que no intente una mujer enamorada por satisfacer sus pasiones.

**LEONARDA**      ¿Qué habrá que una mujer determinada  
no intente por su gusto? ¿Qué tormento  
la mudará del firme pensamiento?  
¿Qué fuego, qué cordel, qué aguda espada?  
¿Qué gigante con furia más airada  
intentará subir al firmamento,  
o qué Alcides con más atrevimiento  
al centro bajará con alma osada?  
Efectos son de un niño poderoso  
haber mi hielo con su ardor vencido  
y aquella fe de mi primero esposo.  
Yo he sido como río detenido,  
que va, suelta la presa, más furioso,  
y es lo más cierto que mujer he sido.

---

<sup>817</sup> *Leal criado*, p. 329, vv. 1014-1017.

<sup>818</sup> *Leal criado*, p. 329, vv. 1024-1025.

<sup>819</sup> *La viuda valenciana*, 2015, p. 900, vv. 803-816.

Por un lado, alude a dos episodios mitológicos con los que se compara como ejemplo de lo que sería capaz una *mujer por su gusto*: al ascenso de los *gigantes* a los campos flégreos para librar el combate con los dioses y al descenso de Hércules al Hades para capturar al Can Cerbero. Por otro, declara que no hay *tormento* que le haga cambiar su *firme pensamiento*: ni quemada en la hoguera —*fuego*—, ni retorcidos sus brazos hasta que se le desgarre la piel —*cordel*—, ni decapitada con una espada —*aguda espada*—. En los tercetos, explica que su comportamiento viene estimulado por el *amor*, que con su tópico *fuego* ha derretido el *hielo* y la *fe* a su marido que la contenían. Identificándose con un *río retenido* que *suelta la presa* avanza con más brío, justifica su comportamiento porque es *mujer*, es decir, que, aunque al principio pensaba que ya era indiferente al amor: «asco me ponen [los hombres]», «Esto propuse aquel día / y a ser varonil mujer»<sup>820</sup>, como tradicionalmente se le ha acusa a la mujer de ser *mobile*, ha mudado de parecer y se ha despertado en ella una pasión irrefrenable.

En el soneto queda manifestado su arrojo, atrevimiento y determinación para gozar a Camilo. Su voluntad se ha desvanecido porque *Eros* es capaz de derribar la voluntad más férrea. Así que se anticipa la curiosa relación que se establecerá hasta el feliz enlace final.

Ni la amenaza de maltratarla le vale a Fulgencio para forzar a su hija Lucrecia de que se case con otro galán que no sea Floriano, *El dómine Lucas*. Durante toda la comedia, la dama con la ayuda de Floriano, que vive en su casa disfrazado de dómine mendicante con el supuesto objetivo de enseñarla a escribir, inventan todo tipo de artimañas para evitar que la casen primero con Rosardo, pretendiente rechazado por su prima Leonarda, y después con Fabricio, con quien mantuvo alguna correspondencia hace un año. Este último galán incluso inicia un pleito por el asunto de las cartas. Tremendamente desesperado, Fulgencio intenta convencer a su hija, pero ella se muestra contumaz: «Arroja mi cuerpo al fuego, / saca el alma, el cuello corta / y no me mandes casar / cosa que tanto aborrezco»<sup>821</sup>. El padre entra en cólera: «te tengo que matar / si el propósito no mudas»<sup>822</sup> y le pide ayuda al dómine para atarla y después darle tormento hasta que entre

---

<sup>820</sup> *La viuda valenciana*, 2015, pp. 868 y 878, v. 87 y vv. 301-302.

<sup>821</sup> *El dómine Lucas*, p. 84b.

<sup>822</sup> *El dómine Lucas*, p. 85b.

en razón. No obstante, es consciente de que no se puede doblegar la voluntad de una mujer a amar a quien aborrece, tal y como lo manifiesta en un soneto<sup>823</sup>.

**FULGENCIO**      No es tan robusta sobre el alta sierra  
la vieja encina, ni en la mar salada,  
la roca, de los vientos contrastada,  
opuesta siempre a su furiosa guerra.  
Ni más dureza aquella piedra encierra  
que con la sangre suele ser labrada,  
que a su disgusto la mujer rogada,  
aunque conozca que su gusto yerra.  
En vano el hombre a la mujer desvía  
de su opinión rebelde e importuna  
al blanco ruego y al desnudo acero;  
porque si es por amor lo que porfía,  
contará las estrellas una a una  
y las arenas de la mar primero.

En su reflexión realiza una ponderación de la obstinación de la mujer en los asuntos amorosos con elementos característicos por su dureza y resistencia: *la encina*, *la roca* y *la piedra de sangre*. *La encina* aparece en los *Emblemas* de Alciato como símbolo «de la virtud de la fortaleza» y «claro atributo de una fuerza física o moral, de ahí que se concediera a los héroes»<sup>824</sup>. *La roca* aparece como metáfora tópica del pecho de la amada. De hecho, unos versos antes, Lucrecia afirmaba: «No creas que de mi gusto / fuerza ni ruego me doble [...] que esté como roca firme»<sup>825</sup>. Y la *piedra* a la que hace referencia bien pudiera ser el heliotropo<sup>826</sup>, que aparece ya en el *Decamerón* de Boccaccio. En los tercetos, insiste en que su renuencia a que la *desvíen* de su propio gusto es tal que no la

---

<sup>823</sup> *El dómine Lucas*, pp. 85a-85b.

<sup>824</sup> Es el emblema CXCIX (Alciato, *Emblemas*, pp. 243-244). La encina fue consagrada a Júpiter por significar la virtud en la fortaleza. Santiago Sebastián recoge los versos de Daza Pinciano sobre la entrega de una corona de encina a los héroes: «De Enzina una corona solía darse / A quien en la batalla repentina / Librando un ciudadano pudo honrarse».

<sup>825</sup> *El dómine Lucas*, p. 84b.

<sup>826</sup> El heliotropo es calcedonia de color verde con inclusiones rojas de óxido de hierro o jaspe rojo que parecen manchitas de sangre. Aparece mencionada en la novela tercera de la jornada octava del *Decamerón*. No obstante, teniendo en cuenta el contexto en que aparece el soneto, hablando del martirio y de si Lucrecia piensa ser santa soportándolo, pudiera ser que la piedra de gran dureza labrada con sangre se refiera al propio Cristo, piedra golpeada y amartillada que labró y pulió los duros corazones con su sangre.

vencerán ni el *ruego* ni la amenaza —*desnudo acero*— y será capaz antes de cualquier imposible, como *contar las estrellas* o *las arenas del mar*<sup>827</sup>.

Este soneto anticipa que será imposible hacer cambiar de opinión a Lucrecia. A continuación, Floriano / Lucas le dará un remedio a Fulgencio para que no tenga que casar a su hija con Rosardo: inventarle un agravio con él mismo. En ese mismo instante entraba Fabricio, que escucha la deshonra de Lucrecia. Al poco tiempo, llega Rosardo para deshacer el acuerdo matrimonial.

Por último, Lope dedica toda una comedia a demostrar que *El mayor imposible* es guardar a una mujer enamorada del hombre que ama. El reto se origina con motivo de la celebración periódica de unas justas poéticas en los jardines de Antonia, la reina de Nápoles. Por turno, cada cortesano propone un romance, un soneto, un enigma, una glosa y unas décimas. A raíz de las décimas, la reina pregunta a los caballeros cuál consideran el mayor imposible. Para ella es guardar a una mujer. Todos están de acuerdo menos Roberto, que piensa que la culpa es del dueño: «que no me engañara a mí / una mujer, si su ingenio / el de Semíramis fuera»<sup>828</sup>. Ante tal soberbia, la reina toma la determinación de demostrarlo con su propia hermana Diana, así que llama a su lado a Lisardo para encargarle que conquiste a la dama.

El caballero acepta la proposición y anticipa en un soneto<sup>829</sup> que el imposible se cumplirá. En los cuartetos acumula nombres de valientes hombres de la Historia conocidos por sus gloriosas hazañas para sobrepasar a todas ellas en los tercetos la empresa de guardar a una mujer de su propio gusto, cuya inteligencia e ingenio supera el de los hombres más insignes. *El macedonio* es Alejandro III de Macedonia, más conocido como Alejandro Magno, convertido en mito por sus conquistas e inspirador de los grandes conquistadores de todos los tiempos. *Escipión el Africano* fue el único general romano que pudo vencer a Aníbal<sup>830</sup>. Cayo *Mario* fue un político y militar que consiguió ser siete veces cónsul, un hecho sin precedente. Y el mito histórico de *Nino* y Semíramis aparece

---

<sup>827</sup> Estos *impossibilia* son tópicos. Aparecen en la *Biblia*, por ejemplo, en *Jeremías* 33, 22: «Como las estrellas del cielo, incontables; como las arenas de la playa, innumerables; multiplicaré la descendencia de mi siervo David y de los levitas que me sirven».

<sup>828</sup> *El mayor imposible*, 1930, p. 585b.

<sup>829</sup> *El mayor imposible*, 1930, p. 586a.

<sup>830</sup> El relato de tal hazaña aparece en el Libro XXXVIII de *Historia de Roma desde su fundación* de Tito Livio. Por ejemplo, en la p. 245 se alude al hecho: «más ingrata Roma, puesto que Cartago, vencida, había echado al exilio al vencido Aníbal, mientras que Roma, victoriosa, echaba al Africano vencedor», o en la p. 249: «¿Para eso capturó [Escipión] a Sifax, derrotó a Aníbal».

en el soneto CLXXXVII de las *Rimas* de Lope<sup>831</sup>, donde se la culpa a ella de haber provocado la muerte de su esposo para convertirse en reina. En los tercetos, expone que el *hombre* debe velar por su honor porque manda sobre *la mujer*, pero su ingenio es tan superior que convierte en el *mayor imposible* conocido *de los hombres* esta labor.

Cuando Roberto regresa a casa, comenta lo sucedido con Fulgencio, su anciano educador para conocer su opinión al respecto. El viejo piensa que no debería haber insistido, que case a su hermana, y entretanto la vigile sin que ella sepa nada y no deje entrar a ningún hombre en casa. No obstante, Fulgencio queda preocupado porque declara en un soneto<sup>832</sup> que impedir que una mujer se arroje en los brazos del hombre que desea es una diligencia de enorme dificultad.

#### LISARDO

Conquiste el ancho mundo el Macedonio;  
alabe Cipión su resistencia;  
Mario, en fortuna vil halle paciencia,  
de su valor insigne testimonio.

Preste el confuso Nino Babilonio  
a femeniles armas obediencia,  
y viva largos años sin pendencia,  
en pacífica paz el matrimonio;

y no, supuesto que el varón adquiere  
imperio en la mujer, honor te asombre  
de que a sus manos tu defensa muere.

Rinde a su industria tus valientes nombres,  
porque es guardar una mujer, si quiere,  
el mayor imposible de los hombres.

#### FULGENCIO

Empresa grande fue romper con Argos  
las vírgenes espumas del mar fiero,  
aquel piloto de Jasón, primero,  
quien bramó por tan pesados cargos;  
y no menor de trances tan amargos  
salir el griego, que celebra Homero,  
o encadenar el infernal Cerbero,  
Hércules, fin de sus discursos largos.

Pero guardar del oro y del rendido  
pecho de un hombre, amando loco y ciego,  
y a todos los peligros atrevido,  
una mujer, entre ocasión y ruego,  
mayor empresa fue que haber vencido  
del mar el agua y del infierno el fuego.

El asunto y estructura de ambos sonetos es similar. El primero es recitado por el caballero al que se le había encomendado la conquista, y el segundo por el anciano educador de la dama que debe ser conquistada y del hermano que debe evitarlo. En este caso, se alude a las grandes hazañas de héroes de la mitología clásica en los cuartetos: *Jasón*, *Ulises* y *Hércules*. *Jasón* reúne a los héroes más valientes de toda Grecia para embarcarse en la nave *Argo*, construida con la ayuda de *Atenea* y bajo la protección de *Hera*, y así comenzar su viaje a la *Cólquide*. La expedición argonáutica es calificada como

---

<sup>831</sup> *Rimas*, I, p. 593.

<sup>832</sup> *El mayor imposible*, 1930, p. 589a.

una empresa heroica<sup>833</sup>. Surcando los mares, Ulises tuvo que vencer obstáculos mortales<sup>834</sup>. Y uno de los doce trabajos de *Hércules* fue capturar al can *Cerbero*, sacarlo del *infierno* y llevarlo ante la presencia de Euristeo<sup>835</sup>.

En los tercetos, en contraposición a todas las heroicidades mencionadas, que se recogen en los conceptos generalizadores *agua del mar* y *fuego del infierno*, manifiesta que existe una gesta *mayor*: la de evitar que una mujer no caiga rendida a las súplicas de un amante entregado que es capaz de encontrar la oportunidad propicia, ni se deje vencer por el dorado metal. Ya en los versos anteriores, Fulgencio ha encarecido el poder del oro recordándole a Roberto el mito de Dánae<sup>836</sup>: «que honor y fama / corrompe el oro y entra donde quiere»<sup>837</sup>. De ahí que le advirtiese al caballero que lo principal es guardar del oro a su hermano, «que prefiere todo lo imposible»<sup>838</sup>. En el soneto, insiste en la misma idea.

En definitiva, en esta comedia cuyo tema principal es comprobar que *el mayor imposible* «de cuantos el mundo sabe, / es guardar una mujer / si ella no quiere guardarse»<sup>839</sup>, nuestro dramaturgo dedica dos de los cuatro sonetos que hay en la obra a reflexionar sobre el asunto. Además, presentan el mismo procedimiento de estructuración del contenido: sobrepajar esta proeza a las grandes hazañas de famosos héroes de la historia y de la mitología. El fracaso de Roberto y la victoria de Lisardo quedan anticipados, sobre todo cuando sabemos que Diana, a pesar de su casto nombre, está dispuesta a lo que venga: «ya que mi fortuna / me ha traído la ocasión, / aunque fue por ilusión / no pienso perder ninguna»<sup>840</sup>.

---

<sup>833</sup> La epopeya es narrada por Apolonio de Rodas en *Las Argonáuticas*. En los vv. 242 y 247 (p. 105), se menciona la valía de los argonautas y la dificultad de esta empresa: «¡Zeus soberano! ¿Cuál es la intención de Pelias? ¿Adónde empuja una tropa tan grande de héroes fuera de la tierra Panaquea? En un mismo día podrían arrasar con fuego devastador las moradas de Eetes, si no les entregara de buen grado el vellón. Pero ineludibles son los caminos, y ardua la tarea en su viaje».

<sup>834</sup> Por ejemplo, no sucumbir a las sirenas o a Escila y Caribdis cruzando el estrecho de Mesina (ver notas 457, 525 y 811).

<sup>835</sup> Los doce trabajos de Hércules aparecen mencionados en el Capítulo XXX. *Las doce pruebas de Hércules ordenadas por Euristeo* de las *Fábulas* de Higino (pp. 117-120).

<sup>836</sup> El mito es recogido por Higino en sus *Fábulas* (p. 147). En las primeras líneas se resume la unión de Júpiter con Dánae convertido en lluvia dorada: «Acrisio la emparedó entre muros de piedra, pero Júpiter, convertido en lluvia de oro, yació con Dánae. De esta unión nació Perseo».

<sup>837</sup> *El mayor imposible*, 1930, p. 588b.

<sup>838</sup> *El mayor imposible*, 1930, p. 588b.

<sup>839</sup> *El mayor imposible*, 1930, p. 593a.

<sup>840</sup> *El mayor imposible*, 1930, p. 593a.

Por otro lado, cabe señalar que los sonetos en los que se defiende la idea de que no hay nada que pueda doblegar la voluntad de una mujer determinada a gozar de su amado aparecen en comedias urbanas, en palatinas con aire urbano como *El mayor imposible* o en novelescas con tintes celestinescos como *Leal criado*, es decir, en comedias de ambiente y costumbres relajadas. Además, casi todas —excepto *El mayor imposible*— pertenecen al periodo temprano de nuestro dramaturgo, donde poco a poco va consolidando los elementos del código del honor<sup>841</sup>. Por consiguiente, parece que Lope trata este tema en su juventud, cuando muestra predilección por este universo dramático en que los personajes muestran sus deseos y se dejan llevar por sus pasiones sin reservas, indiferentes a los estrictos códigos morales que imperan en la sociedad. En este contexto de libertad y satisfacción del gusto propio debemos encuadrar a las heroínas de estas comedias.

#### 2.1.2.4. «¡Oh duro puerto, una mujer airada!»<sup>842</sup>

En cuatro sonetos de las comedias seleccionadas, nuestro dramaturgo nos ofrece su punto de vista sobre el comportamiento de una mujer airada o burlada. Para la mujer, el dolor de la ofensa muerde con tal violencia sus entrañas que desata una furia incomparable con la del ser más temible, destructivo o vengativo de la faz de la naturaleza.

Quizá el ejemplo emblemático de esta cólera vengativa, de este odio ciego sea doña Lambra, personaje de *El bastardo Mudarra*, tragicomedia que dramatiza la leyenda de *Los siete infantes de Lara*. Dos son las muertes que ocasiona Gonzalo González, el pequeño de los infantes, que avivan la ira de doña Lambra, quien a su vez enciende el ánimo de su marido, Ruy Velázquez para que planee una venganza cruel. En las bodas de Ruy y Lambra, se celebra un juego de cañas. Álvar Sánchez, hermano de Lambra realiza un tiro muy bueno, pero después es superado por el menor de los infantes. Esto

---

<sup>841</sup> Según Cañas Murillo (1995, p. 72), el código del honor queda consolidado a partir de 1596: «La fecha clave de todo este proceso es el final del destierro, el año 1596, el primero en el que Lope, tras su estancia en Alba de Tormes, goza ya de libertad para fijar de nuevo su residencia en Madrid. Por esos instantes, como vemos, la poética del honor queda establecida. Todos los elementos que la integran entonces ya han hecho previamente su aparición. La fijación, ahora, es grande. El autor se va decantando por defender siempre las mismas soluciones. Y el proceso de consolidación es apreciable».

<sup>842</sup> Último verso del soneto CXXXVIII de las *Rimas*, I, de Lope de Vega, p. 489.



suscita un pique entre las familias que termina en un cruce de palabras desafiantes primero y luego ofensivas entre el Álvar y Gonzalo, que finalmente zanja el infante matando de una cuchillada al noble. Lambra pide venganza; Ruy lo escarmienta con un bastonazo; Gonzalo se reprime con todas sus fuerzas, pero cuando su tío intenta golpearlo otra vez, el joven lo abofetea. A punto de provocarse un grave enfrentamiento, Gonzalo Bustos, padre de los infantes, le pide a su hijo que le pida perdón a su tío, a lo que aquel obedece y este acepta. Sin embargo, en un aparte Ruy jura tomar venganza: «¡O me tengo que vengar, / o me ha costar mil vidas!<sup>843</sup>.

#### LAMBRA

Cae sobre el dragón que le ha mordido  
el indiano elefante, y en el prado  
muerde aquel mismo pie que le ha pisado  
el áspid, a vengarse promovido.

Celoso el toro, con feroz bramido  
desnuda el verde bosque, y el pintado  
tigre se arroja al mar precipitado,  
del fugitivo cazador vencido.

No es en las fieras y animales solos  
a quien la ira del vengarse alcanza  
con tal solicitud, fraudes y dolos;

que la mujer, sin admitir mudanza,  
tiene su condición sobre dos polos  
que mueven el amor y la venganza.

#### RUY

La dulce lengua de engañoso estilo  
de uno lisonjero amigo fabuloso;  
la pluma del cobarde cauteloso,  
ardiente espada de doblado filo;  
las lágrimas del falso cocodrilo,  
de la sirena el canto peligroso;  
el león hambriento, el áspid venenoso  
que silba por las márgenes del Nilo;  
la furia del que hablando se deslengua  
contra el ausente, la ocasión pasada  
para poder satisfacer su mengua;  
en el rendido la villana espada,  
no igualan a la furia ni a la lengua  
de una mujer, para vengarse airada.

Por su parte, Lambra trama con Estébanez, su privado una primera reparación de su honor ofendido: romperle «en toda la cara, / lleno de sangre, un cohombro. / [...] que es esta afrenta / en Castilla la mayor»<sup>844</sup>. Satisfecha con su ultraje, justifica su legítima venganza en un soneto<sup>845</sup> apoyándose en el ejemplo de otras fieras y animales indómitos que reaccionan cuando han sido ofendidas o atacadas como ella. En los cuartetos, enumera a los seres vivos que sienten la *ira de vengarse*: al *elefante* que se derrumba sobre el *dragón que le ha mordido*; al *áspid* que pica el *pie que lo ha pisado*; al *toro*

<sup>843</sup> *El bastardo Mudarra*, p. 665a.

<sup>844</sup> *El bastardo Mudarra*, p. 666a.

<sup>845</sup> *El bastardo Mudarra*, pp. 666a-666b.

enfurecido que arrasa la vegetación del *bosque*, y al *tigre* que se tira *al mar* para burlar al *cazador* que lo ha herido, para concluir que con mayor razón, *la mujer* tiene derecho a ello, ya que fundamentos opuestos entre los que se mueve son *el amor y la venganza*.

Con este soneto, queda caracterizada doña Lambra como mujer de carácter violento y resentido. Pero su retrato psicológico quedará completado con el soneto de su esposo, en que es elevada por nuestro autor a paradigma del proceder femenino afrentado.

Entonces, Estébanez le lanza el cohombro y se esconde en el brial de doña Lambra. Los hermanos lo persiguen y comprenden quién le ha mandado que haga tal desatino. Sin respetar a su tía, matan a Estébanez dejando todas sus tocas ensangrentadas. Entre caníbales y crueles expresiones proferidas a Gonzalo: «Cuando entre mis dientes tenga, / [...] aquel corazón cruel; / [...] hasta comerle a bocados»<sup>846</sup>, anuncia que se vestirá de luto, y cuando su esposo llega a casa le exige venganza si es que es hombre en un largo y crudo parlamento. Así que, antes de llevar a cabo su brutal venganza, Ruy se justifica en la rabiosa ira de su mujer en un soneto<sup>847</sup>.

Valiéndose de una estructura comparativo-competitiva, nuestro dramaturgo realiza una definición de la *furia* vengativa de una *mujer airada*, que sobrepaja a la de los animales, fieras y humanos más traicioneros y cobardes. Entre los tipos humanos fementidos desfilan: el falso halagador, el que escribe injurias anónimamente, el que insulta al que no está presente y el que mata a quien se ha rendido. Entre los animales y fieras engañosas discurren: el *cocodrilo*, que con sus fingidas *lágrimas* atraen a los hombres para devorarlos<sup>848</sup>; las *sirenas*<sup>849</sup>, seres mitológicos que cautivan a los hombres para matarlos; el *león*, el animal más fiero de todos y más *hambriento*, y el *áspid*<sup>850</sup> egipcio, característico por su ferocidad.

De esta manera cobarde y traicionera va a actuar Ruy, pues hace llamar a Gonzalo Bustos, finge que perdona a sus hijos, pero, en cambio, lo manda a reclamar supuestamente unos impuestos a Almanzor, llevando una carta donde Ruy le propone al musulmán tramar una emboscada a los siete infantes y asesinar al portador de la misiva.

---

<sup>846</sup> *El bastardo Mudarra*, p. 668b.

<sup>847</sup> *El bastardo Mudarra*, p. 670a.

<sup>848</sup> Esta facultad del cocodrilo se menciona en el *Tesoro* de Covarrubias (ver nota 439).

<sup>849</sup> Sobre las sirenas y su canto para atraer a los navegantes y devorarlos, ver nota 525.

<sup>850</sup> El áspid o el tigre son animales registrados en los bestiarios latinos medievales muy utilizados en la lírica española aludiendo a fiereza y ferocidad.

Eso sí, la responsable última de esta desmesurada venganza es la ira de doña Lambra que forjará un nuevo héroe: Mudarra.

En *Lo que hay que fiar del mundo*, el resentimiento se apodera de Marbelia, esposa de Selín, el Gran Turco, porque el cristiano Leandro la ha rechazado por fidelidad a su esposa Blanca. Leandro es un noble genovés que fue capturado por los turcos, pero gracias a su buen juicio ascendió vertiginosamente de la mano del Gran Señor, quien no para de colmarlo de bienes. Por su parte, la dama turca está tan enamorada de él que le declara su amor y le insinúa que se haga con el poder de su esposo: «Cuántos famosos imperios / [...] han procedido en el mundo de muertes y de adulterios? / Tú eres adorado aquí, / Selín es aborrecido»<sup>851</sup>. Sin embargo, el cristiano juró fidelidad eterna a Selín y a su mujer, así que le dice que si no desiste de su empeño: «harete poner adonde / llores tanto atrevimiento»<sup>852</sup>. Furibunda ante el desdén y la altivez de su amado, lo amenaza con buscarle la ruina: «Pues, perro, en tú sí o no, / tu vida o muerte has cifrado»<sup>853</sup>.

**LEANDRO**           ¿Qué monstruo tiene Libia por su ardiente  
arena, ni qué fiera el campo albano?  
qué peste con rigor tan inhumano,  
se lleva las tres partes de la gente?  
¿qué rayo abrasa el aire transparente?  
¿qué hircana tigre al cazador tirano  
sigue hasta el mar?; ¿qué sierpe que el villano  
rústico pie sobre la concha siente?  
¿qué furia tanto con la guerra injuria  
la paz del mundo, que sin ellas fuera  
libre de todo mal, de tanta injuria?  
Que una mujer airada es monstruo, es fiera,  
es peste, es rayo, es tigre, es sierpe, es furia,  
y muere bien, como vengada muera.

Leandro queda temeroso de la reacción de la dama recitando un soneto<sup>854</sup> en que denuncia que no existe mayor mal en el mundo que *una mujer airada*, que solo *muere* en paz si ha sido *vengada*. En los cuartetos y en el primer terceto se diseminan los elementos con los que se identifica a la *mujer airada* introducidos por preguntas retóricas. El

---

<sup>851</sup> *Lo que hay que fiar del mundo*, 2013, p. 441, vv. 2189-2194.

<sup>852</sup> *Lo que hay que fiar del mundo*, 2013, p. 441, vv. 2205-2206.

<sup>853</sup> *Lo que hay que fiar del mundo*, 2013, p. 442, vv. 2219-2220.

<sup>854</sup> *Lo que hay que fiar del mundo*, 2013, p. 442, vv. 2221-2234.

*monstruo* que habita las *arenas* de *Libia*<sup>855</sup> es el venenoso áspid. La *fiera albana* es el león de Albania, que tenían fama de ser incansables perseguidores<sup>856</sup>. La *peste* más mortal fue la *peste* negra o *peste* bubónica del siglo XIV calificada de pandemia, que llegó a matar a un tercio de la población continental. La alusión a la *tigre hircana* es tópica, «existente en la literatura antigua y registrada en los bestiarios latinos y medievales»<sup>857</sup>. Según el texto es tan feroz que persigue a su *cazador*. Y el último elemento es la *furia* en general, que provoca los enfrentamientos y la destrucción *del mundo*, sin la cual reinaría la *paz* y no habría que temer al *mal*, a la venganza. En el último terceto, se realiza una recolección completa y perfectamente ordenada de todos los elementos diseminados, donde se concluye que *una mujer airada* es la suma de todos de ellos.

En efecto, Marbelia se convierte en el mal de Leandro, quien tramará su muerte a traición, aconsejando a Selín, quien juró al caballero cristiano no hacerle daño mientras viviese, que lo matara mientras durmiese, porque el sueño es *imago mortis*.

Otro tanto debemos temer a una mujer burlada porque quizá no hay mayor peligro que aceche al hombre. En *La fe rompida*, el rey, disfrazado de hidalgo, goza de la rica labradora Lucinda bajo promesa de matrimonio. No obstante, al día siguiente desaparece dejándola sin honra. La atrevida mujer marcha a la corte en busca del traidor. Allí descubre que su amante entregado es el mismísimo rey y que además sirve a otra dama. Languidece, se arrepiente de haber sido tan fiera con todos los hombres menos con un rey, al que no puede exigirle reparación, pero en el soneto que cierra la jornada<sup>858</sup>, amenaza al rey con su venganza y anticipa que defenderá su honor.

En los cuartetos, valiéndose de una estructura comparativo-competitiva, sobrepuja el miedo que debe tener el *mentiroso amante* a la *mujer honrada* que ha agraviado al temor que varias personas en distintas situaciones tienen a los peligros mortales que pueden encontrarse por la noche: el *caminante* al *rayo*, el *navegante* a la tempestad, el *preso* a la *ira* y el *reo* a la *muerte*. Estos fingidos *amantes* constituyen una amenaza porque se precipitan a disfrutar del *loco amor* o *amor hereos*, que únicamente tiene por

---

<sup>855</sup> Libia es tierra de culebras (ver nota 312 y 795).

<sup>856</sup> Según la nota 2128 de *Angélica en el Catay*, p. 1476, los leones albanos, «de la costa occidental de mar Caspio» son famosos por su persistencia en la persecución y por «castigar a las leonas adúlteras».

<sup>857</sup> Ver Manero Sorolla, 1990, p. 263.

<sup>858</sup> *La fe rompida*, p. 1404, vv.1112-1125.

objeto la posesión física<sup>859</sup>, y seducen a su presa con dulces palabras. Sin embargo, advierte al *rey* de descargar toda su violencia contra él porque *una mujer burlada* supone todos los peligros: *rayo, furia, ira, muerte y fuego*.

LUCINDA            No tema tanto en noche rigurosa  
                         los rayos el perdido caminante,  
                         la furia de la mar el navegante,  
                         la ira el preso en cárcel rigurosa,  
                         La muerte el reo, triste y afrentosa,  
                         ni que tanto al más cobarde espante  
                         como la burla el mentiroso amante  
                         a la mujer honrada y vergonzosa.  
                         Dioles la lengua el cielo por espada  
                         y un loco amor en arrojarse ciego,  
                         lince en la vista, honor en la sospecha.  
                         ¡Guárdese el Rey, que una mujer burlada  
                         es rayo, es furia, es ira, es muerte, es fuego,  
                         y su lengua ofendida, yerba en flecha!

Desde el punto de vista de la forma, presenta una estructura diseminativo-recolectiva, aunque en la recolección introduzca un elemento que no tiene un antecedente concreto en la diseminación: *fuego*. Según Alonso y Bousoño<sup>860</sup>, «A Lope, para el efecto teatral de la recolección, no le importaba».

Efectivamente el soneto anticipa la lucha incesable de Lucinda por recobrar su honor, pues a partir de este momento «los inicialmente agredidos se convertirán en agresores»<sup>861</sup>. Lucinda será capaz de todo: se disfrazará de criado de la dama del rey, de caballero embozado de ronda nocturna y de capitán que organiza una rebelión contra su traidor, hasta conseguir que su amante cumpla la fe prometida.

Asimismo, en *El mayorazgo dudoso*, se define a la mujer celosa como la peor condena que se pueda sufrir. En esta comedia, la queja está puesta en boca de Albano, casado con Flora. La obra comienza con una interminable discusión de los esposos porque

---

<sup>859</sup> Ver Serés, 1996, p. 71, donde se explica cómo surge y en qué consiste el *amor heroicus o amor hereos*. La esperanza de satisfacer el deseo crea una «expectativa que calienta los espíritus vitales por su constante impulso desde el corazón. [...] El calor de la sangre impulsada [...] seca a su vez el ventrículo anterior del cerebro [...] y se refuerza más si cabe la capacidad de la *phantasia*. [...] El resultado es que la *sollicitudo* y la concupiscencia (del alma sensitiva) se fortalecen».

<sup>860</sup> Alonso y Bousoño, 1970, p. 421.

<sup>861</sup> Ver prólogo de la edición de la comedia donde Ramón Valdés cita a Oleza (2002, p. 1354).

él quiere salir tan solo una hora con sus amigos, pero ella trata de impedirselo consumida por los celos de que vaya a visitar a una dama<sup>862</sup>. Ella lo agarra, porfía; él se suelta, se queja de ser esclavo suyo, de perder su libertad, y la situación llega hasta el punto de que le dice a Flora: «¿Quieres que te mate? / ¿Quieres que te pase el corazón?»<sup>863</sup>. Cuando por fin consigue calmar a su mujer, Albano se marcha renegando de su suerte de tener una mujer celosa en un soneto<sup>864</sup>.

ALBANO            Ningún hombre se llame desdichado,  
aunque le siga el hado ejecutivo,  
supuesto que en Argel viva cautivo  
o al remo de las galeras condenado.  
Ni el propio loco por furioso atado,  
o el que, perdido, llora estado altivo,  
ni el que a deshonra trujo el tiempo esquivo  
o por necesidad a humilde estado.  
Sufrir cualquiera pena es fácil cosa,  
que ninguna atormenta tan de veras  
que no la venza el sufrimiento tanto.  
Mas el que tiene la mujer celosa,  
ese tiene desdicha, Argel, galeras,  
locura, perdición, deshonra y llanto.

En el texto se acumulan una serie de desgracias, cautiverios y condenas para ponderar el castigo que padece el hombre que está casado con una *mujer celosa*. Las imágenes que aparecen en el texto pueden tener relación con hechos que tendrán lugar en la comedia. Para ello, es necesario conocer un resumen de la acción.

En esta salida, Albano se encuentra con una mujer embozada que le encomienda el niño al que acaba de dar a la luz. En realidad, es la princesa de Dalmacia, cuyo hijo ha nacido de sus amores secretos con Lisardo, el príncipe de Escocia, quien esconde su identidad bajo el disfraz de hortelano. La dama Rosania le cuenta a Lisardo lo sucedido la noche anterior y la intención del rey de casar a la princesa con el de Escocia. Entonces, el príncipe le revela su identidad y se marcha en busca de su hijo. Tremendamente

---

<sup>862</sup> *El desposorio encubierto* comienza con una escena análoga entre Beatriz y Lupercio que termina con el soneto del esposo donde se queja de que es imposible que se puedan amar aquellos que no estaban predestinados. En esta comedia urbana, Lupercio se marcha a visitar a un antiguo amor, no como el pobre Albano, que solamente reclama su espacio.

<sup>863</sup> *El mayorazgo dudoso*, p. 572, vv. 131-132.

<sup>864</sup> *El mayorazgo dudoso*, p. 573, vv. 161-174.

emocionada con la noticia, Rosania le cuenta todo al rey con toda su buena intención, quien, en cambio, reacciona cruelmente anunciando que matara a su hija, a su nieto y al príncipe.

Por su parte, Lisardo ha dado con el paradero de Albano. Como el hijo que parió Flora nació muerto, el hijo de los príncipes ocupará su lugar hasta que Lisardo hable con el rey. Sin embargo, Albano recibe la noticia de que el rey ha capturado a los príncipes y busca desesperadamente al niño. Entonces, Albano huye con el niño al monte, pero en el camino se tropieza con unos moros que se los llevan cautivos a Orán. Durante los veinte años siguientes, Albano será esclavo del moro Ismael; el niño, con el nombre de Luzmán, será ahijado y heredero del Gran Turco; la princesa Jacinta estará recluida en un monasterio; el príncipe Lisardo, encerrado en una torre con grillos y cadenas, y Flora vivirá en el campo con su hija Clavela, el fingido hijo muerto.

En conclusión, todos los personajes son desdichados, a cual más, porque sufren enormes desgracias que podríamos relacionar con las que aparecen diseminadas en los cuartetos del soneto. El *hado ejecutivo* persiguió a los príncipes y a su hijo, a quienes el rey Evandro ordenó matar. No en *Argel*, pero sí en Orán donde Albano estuvo cautivo como esclavo de un moro, a pesar de que se quejaba de que lo era de su mujer. Considerado *Argel* como antonomástico de prisión, a su vez, puede referirse al encierro de Jacinta y Lisardo, este último como un *loco por furioso atado*. Asimismo, la *deshonra* cayó sobre el matrimonio clandestino, castigados por traición por el rey, y tanto *llora* el príncipe *estado altivo* que «En competencia al Tibre, el Ebro, el Tajo, venzo en llorar»<sup>865</sup>. Por su parte, la *necesidad* de proteger con su vida la vida del hijo de los príncipes, Albano vio su estado de caballero reducido al de más *humilde* y vil de esclavo. Y el propio niño, de acuerdo con las palabras de Albano, es «Desdichado primero que nacido»<sup>866</sup>.

En este soneto, Albano consideraba que *sufrir* cualquiera de estas desventuras era *fácil cosa* porque estar casado con *una mujer celosa* es la recolección de todas ellas. Unos versos más adelante, insiste en sobrepujarla a la de ese recién nacido abandonado que tiene en sus brazos: «Aunque la mía es más dificultosa, / que vos aún no tenéis mujer celosa»<sup>867</sup>. Sin embargo, en aquel momento no sabía lo que depararía el destino, ni a él,

---

<sup>865</sup> *El mayorazgo dudoso*, p. 647, v. 2575.

<sup>866</sup> *El mayorazgo dudoso*, p. 582, v. 451.

<sup>867</sup> *El mayorazgo dudoso*, p. 582, vv. 465-466.

ni a los que unieron su futuro a él. Por tanto, pensamos que, por un lado, el soneto tiene un carácter premonitorio de las desgracias tan difíciles de sufrir que vivirán los personajes principales, y que, por otro, los hechos contradicen su significado, pues en realidad, después de lo sucedido tener *la mujer celosa* no parece algo tan terrible.

En cuanto a los sonetos de este subapartado, llegamos a la conclusión de que, cuando nuestro dramaturgo quiere realizar una descripción de una mujer ávida de venganza, airada, burlada o celosa parece preferir hacerlo en comparación con una serie de elementos a los que habitualmente sobrepuja, mediante una estructura comparativo-competitiva y / o diseminativo-recolectiva. De igual manera era descrita la mujer ingrata en los sonetos de Lisandro y Otón, pretendientes desafortunados de *La viuda valenciana*<sup>868</sup>.

#### 2.1.2.5. «Que aun para contemplar a Dios son buenas»<sup>869</sup>

No todos los sonetos de nuestras comedias cantan los defectos de la mujer, sino que algunos de ellos elogian sus virtudes más allá de su hermosura. La mayor alabanza aparece en el soneto del jardinero Doristo en *Los muertos vivos*<sup>870</sup>. Recordemos que decía que todo lo que existe en el cielo y en la tierra ha nacido para servirla: desde el metal máspreciado hasta la flor más delicada, y sobre todo el hombre, a quien perfecciona espiritualmente y le debe su existencia. Pero también en *La locura de la honra*, el príncipe Carlos encomia la capacidad de dar amor y de tener misericordia de la mujer con el menesteroso.

En esta comedia, el rey casa a su amada Flordelís con el conde Floraberto para trastocar sus amores con su hijo, sin embargo, Carlos se siente desesperado, no se resigna a aceptar que ha perdido a la que iba a convertir en reina, a la dueña de todos sus sentidos, así que pide a su hermana Blanca que lo ayude a provocar un encuentro con Flordelís. La infanta accede a conducirla hacia un jazmín que está detrás de la fuente de Venus,

---

<sup>868</sup> Estos dos sonetos están analizados en el apartado 1.2.3.2 a cuyo estudio nos remitidos. En ellos, los dos pretendientes sin éxito acumulan ejemplos para ponderar la rebeldía, fiereza y crueldad de su amada en los versos finales.

<sup>869</sup> Penúltimo verso del soneto de Doristo en *Los muertos vivos*, pp. 647a-647b.

<sup>870</sup> Este soneto está analizado en el apartado 1.3.6.5 a cuyo estudio nos remitimos.



escondite del que saldrá el príncipe para poder hablar con ella y comprobar sus sentimientos.

**CARLOS**            ¡Oh siempre en la piedad más generosas  
que los hombres, bellísimas mujeres,  
de nuestros apetitos y placeres,  
y de amor tesoreras dadivosas!  
Ya de mis tempestades amorosas  
seguro puerto entre tus brazos eres,  
pues que sacar mi rota nave quieres  
de las olas del mar tempestuosas.  
Tú, que contra mujer armas previenes,  
mira, primero que el veneno exhales,  
tantos ejemplos que de buenas tienes,  
que aunque muchas han sido en causas tales  
ocasiones de males y de bienes,  
mayores son los bienes que los males.

Recobrado el aliento gracias a la compasión de su hermana, en un soneto<sup>871</sup> Carlos alaba la generosidad de las mujeres y su disposición para satisfacer los *apetitos y placeres* del hombre. Como sujeto paciente de los efectos negativos del amor, recurre a la alegoría de la navegación amorosa, para identificarse con *una nave rota* que navegaba en el *mar tempestuoso* de su zozobranante espíritu hasta que renació la esperanza de poder alcanzar el *seguro puerto* en los *brazos* de su amada<sup>872</sup>. En los tercetos, apela al receptor que critica duramente a las mujeres y le advierte de que antes de vilipendiarlas, tengan en cuenta que son más los beneficios que los perjuicios que se obtienen de ellas.

El balance final de lo bueno y lo malo de la mujer que nuestro dramaturgo realiza recuerda a la definición pendular de la mujer que se contiene en el soneto CXCI de sus *Rimas*. En el caso de este soneto dramático, Lope se decanta por encarecer lo bueno, mientras que en el de su poemario, las virtudes y las fallas de la mujer quedan en tablas bajo la metáfora final de que la mujer es como la «sangría, / que a veces da salud y a veces mata»<sup>873</sup>.

---

<sup>871</sup> *La locura por la honra*, p. 219, vv. 482-495.

<sup>872</sup> Sobre la alegoría de la navegación amorosa, ver nota 456. En el emblema XLIII de Alciato (*Emblemas*, p. 78), la nave que es zarandeada por la tempestad vislumbra Cástor y Pólux y recobra los decaídos ánimos de llegar a buen puerto.

<sup>873</sup> Ver *Rimas*, I, p. 603.

Por último, Lope ensalza el poder de las lágrimas sinceras de una mujer en un soneto de *Servir a buenos*. Recordemos que los protagonistas Carlos y Fénix son primos que se aman en secreto entre los que intenta interponerse el rey. Aunque ella se retira a la aldea para huir de su asedio, el rey organiza una partida de caza. Por la noche, aparece en el cuarto de Fénix, donde la astuta mujer ha alojado a la dama del rey. Pero, como Carlos ha presenciado cómo entraba el rey en la habitación de su amada, piensa que ha sido traicionado. Cuando Carlos le recrimina su ofensa, Fénix le cuenta lo sucedido y se deshace en llanto por afrentar su firmeza. Entonces, el galán manifiesta en un soneto<sup>874</sup> que no se puede oponer resistencia a las *lágrimas de amor* de una mujer.

CARLOS            ¡Oh lágrimas de amor, dulce violencia!  
                          ¡Oh llanto poderoso! ¡Oh fuerte encanto!  
                          ¡Oh sirena fingida, a cuyo canto  
                          canta el rigor y duerme la prudencia!  
                          Contigo no hay valor, poder ni ciencia,  
                          que puede tanto un amoroso llanto,  
                          que el cielo, con poder y saber tanto,  
                          no tiene para el llanto resistencia.  
                          Pues siendo de mujer, celos y enojos  
                          ni aun agravios sabrán mover el labio,  
                          sino darle mil almas por despojos.  
                          No se fíe el más cuerdo, honrado y sabio,  
                          porque si espera ver llorar sus ojos  
                          perdonará después cualquier agravio.

El soneto comienza con un tono exaltado mediante el anafórico apóstrofe al *llanto* femenino, el cual es descrito con un oxímoron por la sensación opuesta que produce en quien llora y en quien se compeadece de ver llorar, e identificado con una *sirena fingida* por su poder de seducción y atracción. Por eso, Carlos declara que, aunque uno esté enojado y celoso, tal y como él lo estaba, al ver las encantadoras *lágrimas* de una mujer, es imposible no rendirle la voluntad y perdonarle *cualquier agravio*, pues hasta el *cielo* queda conmovido por el *amoroso llanto* de una mujer.

Más adelante, Carlos volverá a exteriorizar el estremecimiento que le produce ver llorar a su amada Fénix: «Como caerse del cielo / las estrellas, así son / tus lágrimas [...]

---

<sup>874</sup> *Servir a buenos*, p. 597b.

recoge, pues, las estrellas / que lloras mi vida en ellas»<sup>875</sup>. Así que, caracterizado el galán con esta debilidad, Lope nos anticipa que las desavenencias de la pareja encontraron siempre solución.

### 2.1.3. Celos

Los celos son los *hijos del amor*<sup>876</sup>, el complemento inevitable con que el amor persevera en los corazones de los sujetos, pero también los celos son la sospecha con que el amor se deteriora, quienes inducen a malinterpretar la realidad minando el amor más perfecto. La mayor parte de las veces son definidos con connotaciones negativas: como un tormento, un infierno en que se consume el alma, una sombra, una herida; y solamente son preferibles a la ausencia, ya que esta es considerada la muerte del amor.

En *La Arcadia*, los pastores protagonistas son Belisarda y Anfriso castigados por los celos que Anarda siembra entre ellos a través de sus enredos y artimañas para conseguir que Anfriso se consuele en sus brazos. Cuando Belisarda escribe una carta donde rechaza al pastor Olimpo y le pide a Anarda, su supuesta amiga que se la entregue, la competidora la utiliza para provocar celos en Anfriso. En revancha, el pastor decide cortejar a Anarda cuando se acerca su amada, quien los escucha, se siente ofendida y se muere de celos. Entonces, Belisarda queda reflexionando en un soneto<sup>877</sup> sobre el mal que supera al de la muerte: los celos.

En los cuartetos, se aporta una descripción de los celos como si se tratara de la *pictura* de un emblema, en la que un *hombre* con los *pies* desnudos atraviesa un campo de *llamas de fuego* hasta llegar a otro en que le espera la *nieve* helada donde puede sofocar su ardor. En los tercetos, se aplica la anécdota al caso particular. Teniendo en cuenta la tópica metáforía del amor como fuego que también se identifica con los celos cuando se convierte en un furor ígneo, la pastora declara que se encuentra caminando despacio por el campo de *llamas de fuego* a causa de los mortales celos que torturan su alma como si fuera un infierno, un *castigo de los cielos*. Como el *fuego* se extingue con el agua fría, en

---

<sup>875</sup> *Servir a buenos*, p. 605b.

<sup>876</sup> Anarda, la competidora trácista de *La Arcadia*, les dirá a sus celos que: «Hijos sois de mi amor, no sois extraños» (*La Arcadia*, 2014, p. 142, v. 1410). Este soneto aparece analizado en el apartado 1.2.1.12. de los sonetos de competidores.

<sup>877</sup> *La Arcadia*, p. 1171, vv. 1854-1867.

**BELISARDA**

¡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!

los versos finales, Belisarda ansía un remedio para calmar su amor al desear llegar al *campo de la nieve*. De hecho, a continuación, le pide al pastor Cardenio ayuda para que «de ese mal me curaras»<sup>878</sup>, quien le recomienda un remedio ovidiano<sup>879</sup>: «Quiere otro pastor»<sup>880</sup>.

Por tanto, celos y amor forman una unidad indisoluble, si existen celos es porque se tiene amor y si desaparecen los celos es porque se ha curado el amor. Sobre esta base se construye la descripción de los celos de Ángela en *Querer la propia desdicha* después de malinterpretar la escena en que observa a su amado don Juan convenciendo a doña Inés de que permita que el rey la corteje. A pesar de que don Juan intenta convencerla de que su error, Ángela persiste en que «don Juan tiene otro dueño»<sup>881</sup> cuando habla con el criado de su amado, a quien le desvela que ha llorado, y le entrega para que lleve a su dueño «este lienzo de verdades / y este puñado de celos»<sup>882</sup>.

Ángela queda sola recitando un soneto<sup>883</sup> sobre el origen y la sustancia de los celos. Para ella, los *celos* han surgido del pensamiento receloso de que su amado quiera a doña Inés y se mantienen porque producen un desequilibrio emocional que tiende a deformar la realidad en contra de la naturalidad del amor. No obstante, el *amor* y los *celos*

---

<sup>878</sup> *La Arcadia*, p. 1172, v. 1893.

<sup>879</sup> En los *Remedios de amor* (pp. 495-497, vv. 450-488), uno de los consejos de Ovidio es olvidar un amor con otro nuevo.

<sup>880</sup> *La Arcadia*, p. 1172, v. 1897.

<sup>881</sup> *Querer la propia desdicha*, p. 323, v. 1448.

<sup>882</sup> *Querer la propia desdicha*, p. 324, vv. 1473-1474.

<sup>883</sup> *Querer la propia desdicha*, pp. 324-325, vv. 1475-1488.

son complementarios porque los *celos* nacen del *amor* y nadie puede evitar que surjan, aunque se opongan en que los *celos* son la sombra del *amor*, su lado oscuro y tenebroso, mientras que el *amor* es la luz, el bien. Finalmente, termina de justificar su comportamiento en que como es imposible combatir los *celos* si se ama, de igual manera es imposible sustraerse al temor de *perder* al ser amado.

ÁNGELA      Celos que amor en las sospechas cría  
son del temor una insufrible ausencia,  
una solicitud y diligencia,  
que mueve la turbada fantasía.  
    Son una indivisible compañía  
celos y amor, y aun pienso que una esencia,  
pero con esta sola diferencia:  
que celos son la noche, amor el día.  
    Forzosos celos son, no son violentos;  
apenas nace amor cuando los llama,  
nadie puede entender sus movimientos,  
    ninguno defenderse de su llama,  
porque, si son los celos pensamientos,  
¿quién puede no pensar perder lo que ama?

En realidad, nuestro dramaturgo parece que pretende que caractericemos a doña Ángela como una mujer celosa. Todos los personajes principales mencionan que la dama actúa soliviantada por los celos. Cuando insiste con Tello sobre la idea de que don Juan ama a doña Inés, el criado responde: «¿Celos?»<sup>884</sup> y ella lo niega, alegando que son agravios; cuando por segunda vez le recrimina a su amado que quiere a otra, él se queja de sus «¡Injustos celos!» y ella responde que «no son»<sup>885</sup>. Cuando se encara con doña Inés, esta le pregunta: «¿De qué has quedado celosa?» y ella responde: «¿Yo celosa?»<sup>886</sup>. Cuando le reprocha a Nuño que le diga amores cuando está usando a don Juan de tercero con doña Inés, este se va pensando que «Celoso accidente / la obliga: a don Juan adora»<sup>887</sup>; y cuando Nuño pide explicaciones al rey por lo que le ha dicho doña Ángela,

---

<sup>884</sup> *Querer la propia desdicha*, p. 323, v. 1449.

<sup>885</sup> *Querer la propia desdicha*, p. 333, v. 1684.

<sup>886</sup> *Querer la propia desdicha*, p. 334, vv. 1704-1705.

<sup>887</sup> *Querer la propia desdicha*, p. 326, vv. 1531-1532.

el rey piensa que «celos debieron de ser / [...] que con celos desatina / la más prudente mujer»<sup>888</sup>.

Con el mismo razonamiento, Floris de *La resistencia honrada y condesa Matilde* en un soneto<sup>889</sup> justifica los celos que le ha provocado que su amado Enrique, el delfín de Francia quiera acudir muy galán a la boda de Matilde, de quien se alaba su extraordinaria belleza.

**FLORIS** Aunque conozco la bajeza mía,  
delfín de Francia, y tu grandeza veo,  
y es tanta la distancia, que no creo  
que hay más de donde nace al fin del día,  
amor, si mi humildad y cortesía  
de manera despeña mi deseo,  
que ni alma tengo, ni corazón poseo,  
pues solo vive en mí mi fantasía.  
Quien sabe qué es celoso pensamiento  
disculpárame que parezca ingrata,  
quien no, mis males llamará fingidos.  
Celos son el primero movimiento  
que como aquel los celos arrebató,  
así aqueste se lleva los sentidos.

Por un lado, reconoce la desconfianza que siente de que sus amores con el Delfín lleguen a buen fin porque ella le es inferior al ser una simple dama. Por otro, encarece su entrega absoluta a ese amor recreando el tópico del *anima verius est ubi amat*, pues su *alma* y *corazón* la han abandonado para vivir en su amado. En los tercetos, intenta excusar su comportamiento apelando a la experiencia de quien haya sentido *celos* y argumentando que los *celos* son el *primus motus*<sup>890</sup>, es decir, un acto irreflexivo, impetuoso, que anula los *sentidos*, en oposición al seguro amor que desvanece los *celos*. Por consiguiente, en estos dos últimos sonetos, se considera que el amor surge de los celos, primer impulso que da fe de su existencia, pero a su vez, brotan del recelo y enturbian el pensamiento.

---

<sup>888</sup> *Querer la propia desdicha*, p. 351, vv. 2145 / 2147-2148.

<sup>889</sup> *La resistencia honrada y condesa Matilde*, pp. 714-715, vv. 69-82.

<sup>890</sup> El *primus motus* es un término escolástico con el que se indica que un acto ha sido producto del apetito natural humano que, en ocasiones, era considerada como atenuante del delito (Marón García-Bermejo Giner, 2016, p. 808, en la edición de la comedia).

Por celos, Floris llega a prohibir al Delfín que acuda al casamiento del conde Gesualdo con Matilde porque no quiere que vea a la dama. Sin embargo, conseguirá el efecto opuesto al deseado, porque entonces Enrique se siente impulsado a desasirse de los caprichos viscerales y desmesurados de su amada, a hacer justamente lo que arbitrariamente le impiden, acudiendo al enlace vestido de «oro y plumas»<sup>891</sup>, bien galán, aunque sea embozado.

**ENRIQUE** Salte el cordero en el sembrado verde  
que le veda el pastor; lo que le priva  
el médico al enfermo, porque viva,  
eso apetece aunque la vida pierde.  
Al animal atado el perro muerde,  
la presa el agua con furor derriba.  
Rompe la condición del padre esquiva  
el hijo, aunque el castigo se le acuerde.  
Desobedece a veces el vasallo  
al señor, si le aprieta, y los recelos  
más de ordinario a las mujeres ciegan.  
Deshace el freno el rígido caballo,  
amor la privación, y así los celos,  
suelen ir a buscar lo que los niegan.

Así que, para justificar su desobediencia, en un soneto<sup>892</sup> pondera la fuerza irrefrenable del deseo con diversas imágenes en que el impulso de liberación incita a vulnerar los límites impuestos. La correlación está principalmente formada por dos tipos de ejemplos: de animales y elementos de la naturaleza que exceden las privaciones determinadas por el hombre —el *cordero salta al sembrado* prohibido; el *agua derriba la presa*; y el *caballo deshace el freno*— y las referidas a hombres que desobedecen los requerimientos desmedidos —el *hijo* se rebela contra el *padre* huraño; el *vasallo*, contra el *señor* tirano—. El ejemplo del *perro atado* que es mordido está relacionado con el deseo de Enrique de «no he de estar tan atado / al gusto de una mujer»<sup>893</sup> porque se sometería a su amada, perdería su libertad y quedaría vulnerable a sus deseos tiranos, en la medida en que *de ordinario* las mujeres actúan de manera instintiva e irracional guiadas

---

<sup>891</sup> *La resistencia honrada y condesa Matilde*, p. 723, v. 388.

<sup>892</sup> *La resistencia honrada y condesa Matilde*, p. 723, vv. 394-407.

<sup>893</sup> *La resistencia honrada y condesa Matilde*, p. 723, vv. 392-393.

por los temores y desconfianzas. Por tanto, el amor y los celos se complacen en conseguir aquello que les es *negado*.

En *Servir a buenos*, Carlos siente celos porque emulando a doña Ángela malinterpreta una escena. Recordemos que ve al rey entrar en la habitación de su adorada Fénix donde estaba alojada Lisarda, la dama del rey. Antes de poder hablar con su amada, exterioriza sus celos y su queja amorosa por la supuesta traición de Fénix en un soneto<sup>894</sup>.

**CARLOS**           Cuidados míos: muy aprisa intenta  
un agraviado amor perder la vida,  
tan triste, tan cobarde, tan perdida,  
que apenas un cabello la sustenta.  
A los agravios, la venganza alienta,  
y en mí no quiere amor que yo la pida;  
que aunque la causa del amor se olvida,  
nunca se olvida del honor la afrenta.  
Como infiernos de amor, en que amor pena,  
son los celos, que salen a los labios  
del fuego de que el alma vive llena.  
Pues si infiernos de amor los llaman sabios,  
¿qué nombre tiene amor para su pena,  
después que se averiguan los agravios?

Carlos dirige sus cavilaciones a sus preocupaciones amorosas: que la *vida* de un amor ofendido pende de un *cabello*<sup>895</sup> porque el *honor* impide olvidar el agravio y que, aunque debería vengarse, su amor por ella se lo impide. En los tercetos nos habla de los *celos*, que aparecen identificados con el *fuego* y sumen el *alma* en un *infierno*, tal y como los describía Belisarda en su soneto. Incluso menciona que *los sabios* los denominan *infiernos de amor*, cuando en el soneto de la pastora de *La Arcadia* también se aludía al hecho de que la representación de los celos como un hombre que corre por un campo en llamas en fruto de la representación de *un sabio*. Para concluir, se pregunta cómo debería

---

<sup>894</sup> *Servir a buenos*, p. 595b.

<sup>895</sup> Que la vida dependa de un cabello bien puede tener su origen en la leyenda del cortesano Damocles. La historia aparece mencionada en la *Oda III* de Horacio (ver nota 626) y en el Libro V de las *Disputaciones Tusculanas* de Cicerón, V. 61-62 (pp. 423-424). Cuando Damocles parecía sentirse afortunado disfrutando de la riqueza, poder y deleites Dionisio I, con quien se intercambió, el rey «hizo descender del techo una espada resplandeciente, que estaba sujeta por una crin de caballo, de manera que pendiese sobre el cuello de este hombre feliz. A consecuencia de ello, él no miraba a los bellos sirvientes, ni a la platería artística, ni extendía su mano sobre la mesa; las coronas mismas le resbalaban ya de su cabeza y acabó por suplicar al tirano que le permitiera irse, porque ya no quería ser feliz».



nombrar a lo que siente, ya que realmente no son celos, no son sospechas, sino actos consumados, agravios.

Quizá la respuesta a esta pregunta aparezca en el soneto de Albania<sup>896</sup> de *La pastoral de Jacinto*. En esta comedia el enredo viene propiciado porque existen dos Jacintos: uno verdadero y otro falso, llamado en realidad Frondelio, quien pretende confundirlo para hacerle creer que su amada Albania quiere a otro pastor homónimo. La situación que conduce a la reflexión sobre los celos del soneto de Albania es la siguiente. La pastora acude a Belardo, un nigromante, para quejarse de su infortunio con Jacinto. Este le dice que sus temores son ciertos porque ha sido testigo de cómo Jacinto besaba la mano de la pastora Flórida y se iban juntos a la fuente a decirse amores. Sin embargo, Belardo hablaba del falso Jacinto. Cuando Albania ve al verdadero Jacinto le recrimina por equivocación su traición.

**ALBANIA**      Cuando los celos en sospecha andan,  
como niños que apenas hablar saben,  
llámense celos, pero no se alaben  
del nombre, si a las obras se desmandan.  
Los celos el más duro pecho ablandan,  
hasta que en bien su pensamiento acaben;  
que no son celos donde agravios caben,  
y hay leyes que otro nombre darles mandan.  
Averigüé mis celos y temores,  
y hecha la información, ya son delitos  
en la amistad del alma los mayores.  
El mundo os debe altar, celos benditos,  
que para desengaños sois mejores  
que los remedios vanamente escritos.

Justo antes de poder hablar con Flórida, medita en un soneto sobre la diferencia que existe entre los *celos en sospecha* y los celos declarados. Los *celos* que nacen de la duda tiemplan al alma que más se resiste hasta que el amor llega a seguro puerto, por el contrario, no se pueden llamar *celos donde* han existido *agravios*, sino *delitos*. Después de esta reflexión general, aplica la teoría a su situación personal. Albania descubrió que sus *celos* se convirtieron en certezas, o, mejor dicho, en *delitos*, que funcionan como el mejor *remedio* del amor porque confirman el *desengaño*. En efecto, a continuación,

---

<sup>896</sup> *La pastoral de Jacinto*, 1997, p. 129, vv. 1827-1840.

Flórida le confirma todas sus sospechas y todas sus esperanzas se desvanecen. El problema es que ninguna de las dos es consciente de que hablan de dos Jacintos diferentes.

Y es que el amor que sistemáticamente sospecha de lo cotidiano, que duda de cualquier acción del ser amado, complica hasta la relación más fuerte y conduce al celoso a su propia destrucción. Es el tema principal de la comedia mitológica llamada *La bella Aurora*. Después de una serie de desventuras<sup>897</sup>, los esposos Floris y Céfalo se reconcilian, sellan su amor en un dúo sonetil de amantes y deciden no regresar a la ciudad para poder controlar sus respectivos celos. Pero inmediatamente después, aparece un villano y comenta a Floris que muchas ninfas se enamoraron de su esposo y alguna estuvo con él. Atormentada de nuevo por la desconfianza, se debate entre los celos y el amor en un soneto<sup>898</sup>.

**FLORIS**            ¡Oh mal que el cielo dio para castigo  
de quien vivir con libertad pretende!  
No digo amor, que amor a nadie ofende;  
celos iba a decir, agravios digo.  
Pero si celos son con un testigo,  
¿qué amor de la sospecha se defiende?  
pues una sola vida y alma enciende  
a quejarme de ti, dulce enemigo.  
Dice mi amor que deje los desvelos,  
con que a engañarme la sospecha viene  
entre seguridades y recelos.  
Y como en esta duda se entretiene,  
voy a quererte, y tíenenme los celos;  
voy a olvidarte, y el amor me tiene.

Como también decía Belisarda, Floris describe los *celos* o los *agravios*, porque cree la ofensa que le ha referido el villano, como un *castigo* de los *cielos*. Si los *celos* son *testigos* del amor, llega a la conclusión de que ningún amor se puede resguardar de la *sospecha*. No obstante, su amor por Céfalo le aconseja que confíe y renuncie a los desasosiegos y temores. En cambio, ella se siente atrapada en una contradicción de la que no puede salir, ya que cuando se decide a amar a Céfalo, la retienen los *celos*, y cuando desea *olvidarlo* para no sufrir más, no puede porque lo ama.

---

<sup>897</sup> Sobre el desarrollo argumental de esta comedia, consultar el apartado 1.1.9.

<sup>898</sup> *La bella Aurora*, pp. 231a-231b

Esta situación paradójica y circular solo tendrá un trágico final, porque siempre puede más el furor incesante de los celos que el fuego ardiente del amor. De ahí que decida seguir a su marido cuando se va de caza amparándose en que: «celos, volad, que amor es ave y tarda!»<sup>899</sup>. Cuando Céfalo se dispone a descansar y a invocar al Aura para que lo refresque como hacía por costumbre, Floris se mueve entre las ramas y Céfalo le dispara su dardo que nunca falla pensando que se trataba de una fiera. De este modo, las ansias de averiguar si sus temores eran ciertos acaban con la vida de Floris.

Otra comedia que gira en torno a los efectos perniciosos de los celos es *Los embustes de Celauro*. Celauro es un personaje consumido por los celos que desea sembrar la discordia entre Fulgencia y Lupercio con múltiples engaños porque también la ama. En primer lugar, estimula los celos en ella convenciéndola falsamente de que marido anda en amores con otra mujer, asegurándole que esa misma noche podrá comprobarlo si acude a un lugar vestida de hombre.

**FULGENCIA**

La mano pone en la caliente cama  
del áspid que el veneno ardiente espira;  
desde cerca a las piedras flechas tira,  
el vidrio quiebra, y el licor derrama;  
su infamia dice al vulgo y a la fama,  
al hambriento león incita a ira,  
al toro silba, al basilisco mira,  
al vivo fuego quiere asir la llama;  
la jaula rompe al tigre y abre al loco,  
en el mar busca la perdida joya,  
y escupe, cuando menos, a los cielos;  
la espada del contrario tiene en poco,  
y el caballo de Grecia lleva a Troya,  
quien quiere averiguar sus propios celos.

Cuando queda sola, Fulgencia reflexiona en un soneto<sup>900</sup> sobre la peligrosidad que supone para su estabilidad amorosa confirmar una sospecha. Para ello, acumula ejemplos de actos temerarios que suponen un grave peligro para la integridad física y moral personal para sobrepujarlos a *quien quiere averiguar sus propios celos*. Por un lado, enumera una serie de animales característicos por su ferocidad: el *áspid*, *el hambriento*

---

<sup>899</sup> *La bella Aurora*, p. 232b.

<sup>900</sup> *Los embustes de Celauro*, p. 1249, vv. 358-371.

*león, el toro, el tigre y el basilisco*<sup>901</sup>, que son estimulados en aquel aspecto con que pueden provocar la muerte. Por otro, se refiere a acciones insensatas que se vuelven contra sí mismo: lanzar *flechas contras las piedras*, divulgar ofensas y *escupir* para arriba<sup>902</sup>, y a otras que implican una imprudencia que puede suponer un riesgo vital o un imposible: romper el *vidrio*, *derramar el licor*, intentar coger la *llama del fuego*, buscar *en el mar una joya*, minusvalorar al enemigo y conducir el *caballo* de madera a *Troya*.

Este terror a conocer el desengaño que manifiesta Fulgencia revela la debilidad de una personalidad dominada por los celos, es decir, por la inestabilidad mental, por la predisposición a imaginar que algo debe ocurrir en su daño, circunstancia que será crucial para que los engaños de Celauro surtan efecto y se genere el conflicto en la pareja protagonista. En los versos que introducen su soneto, ya nos advierte Fulgencia de que debe tener un alma imperturbable «quien quiere ver sus desdichas»<sup>903</sup>.

Este juego barroco entre lo que es y lo que parece, entre lo que ve el personaje y la lucha que entablan en su interior celos, amor, honor y prudencia aparece en *La vitoria de la honra*. En este drama, quien sufre celos es el capitán Valdivia porque su esposa doña Leonor es perseguida por un joven caballero llamado Antonio al que se encuentra día y noche en la puerta de su casa. Por su parte, la esposa se mantiene fiel, admira a su marido, pero se siente asfixiada por sus excesivos celos. En cuanto Antonio, es un mozo gallardo y arrogante que no cesa en su empeño. Convince a la criada de Leonor para que tercié, le envía una alcahueta con una carta y ronda su casa para propiciar cualquier encuentro.

---

<sup>901</sup> El basilisco es un animal fabuloso mezcla de gallo y serpiente, caracterizado por tener una especie de corona sobre su cabeza, de donde proviene su nombre en griego, y matar con la mirada; representa al odio, la crueldad y la muerte. Para Plinio, en el Libro VII de su *Historia naturalis*, el basilisco «nace en la provincia Cirenaica, con un tamaño de no más de doce dedos, una mancha blanca en la cabeza, como adornada con una diadema. Espanta a todas las serpientes con su silbido [...]. Mata los arbustos no sólo al tocarlos sino incluso al exhalar su aliento, quema las hierbas y resquebraja las piedras; tal es su poder para el mal» (p. 152). Todos estos animales aparecen también en el Libro IV de su novela pastoril homónima en boca del pastor Anfriso: «Toros, hienas y lobos / elefantes, cocodrilos, / leones, tigres, serpientes, / áspides y basiliscos: / si os he ofendido / mátenme todos, y en ausencia, olvido» (*La Arcadia*, 1997, p. 293).

<sup>902</sup> Correas recoge la frase proverbial: «Escupí al cielo y cayóme en la cara».

<sup>903</sup> *Los embustes de Celauro*, p. 1249, v. 357.

Un día, el desesperado capitán tiene que ausentarse tres días de casa, situación que aprovecha la criada para dejar que entre Antonio a ver a Leonor desnudarse en contra de la voluntad de su ama, quien, en cambio, lo echa de casa. Sin embargo, Valdivia regresa antes de tiempo y descubre que de nuevo es el joven insistente quien merodea su puerta. Cuando Valdivia le pide a su esposa que abra la puerta, ella lo despacha creyendo que es su pretendiente. El esposo se complace en comprobar la resistencia de su mujer, pero queda vacilante porque confirma que el mozo la solicita. Así que nos manifiesta su dilema en un soneto<sup>904</sup>.

VALDIVIA            En duda de mis celos, honra grave,  
mejor es inclinarme a mi sosiego;  
si los celos son lince, Amor es ciego,  
y no quiere buscar lo que no sabe.  
Si voy seguro al puerto con mi nave,  
¿quién me vuelve a la mar cuando ya llego?;  
pero ¡ay de mí!, que si en el alma hay fuego,  
¿qué importa que los ojos tengan llave?  
No son de hombre discreto estos oficios,  
aunque con el temor el honor lucha;  
que averiguar los celos por indicios,  
o sea con razón, pequeña o mucha,  
es como quien escucha por resquicios:  
que le pesa después de lo que escucha.

En la medida en que duda de si son *celos* o agravios se inclina por ser prudente en vez de dejarse llevar por el ímpetu de la venganza. Opone los *celos*, identificados con un *lince* porque desean saberlo todo, al *amor* tópicamente caracterizado como *ciego*<sup>905</sup> porque quien ama no quiere conocer ni la desdicha ni el desengaño. Recurriendo a la alegoría de la navegación amorosa, se identifica con la *nave* que llega al *puerto seguro* de su amada, sin embargo, siente que algo lo devuelve al *mar*, imagen del desasosiego del amante y del estado desapacible de su alma<sup>906</sup>. Su principal temor es que haya nacido el amor por ese incansable joven en el pecho de su esposa, circunstancia que pondría en peligro su *honor*. Por tanto, toma la decisión de actuar con discreción, de obrar con

---

<sup>904</sup> *La vitoria de la honra*, 1930, p. 436b.

<sup>905</sup> Uno de los rasgos iconográficos del dios Amor es llevar los ojos vendados «porque los amadores no ven, aunque tengan ojos, que los tienen cegados o tapados» (En *Emblemas* de Alciato, p. 149).

<sup>906</sup> Sobre esta interpretación del mar, ver Manero Sorolla, 1990, p. 210.

sutileza, calma y paciencia, ya que quien tiene *celos* por *indicios* puede interpretar equivocadamente un hecho, actuar impulsivamente y arrepentirse después.

El soneto caracteriza al capitán Valdivia como un hombre mesurado, discreto y prudente que, en vez de reaccionar de manera reflexiva, avisará al padre de don Antonio de que ha presenciado ciertos indicios deshonorosos para que controle a su hijo y así evitar que se produzca un desenlace trágico. De este modo, su personalidad contrasta con la actitud desenfrenada del joven pretendiente, cuyo atrevimiento e inobservancia a las leyes del honor justificará la venganza final del esposo agraviado.

Otro de los motivos que aparecen a la hora de tratar el tema de los celos es argumentar sobre si los celos manifestados suponen una degradación del amor, en la medida en que se declara una inseguridad, una desconfianza que merma su perfección o si, por el contrario, el amor verdadero debe exteriorizar los celos para que puedan ser remediados. Este el asunto sobre el que reflexiona Lucindo en el primer soneto de *Obras son amores* después de comunicarle a su amada Laura, muerto de celos, que el rey solicita visitarla. El galán le pide que reciba a su majestad como una dama pobre para disuadirlo, a la par que le descubre los terribles celos que le produce esta situación. Entonces, Laura le recrimina que se muestre tan celoso porque «perderá la calidad / amor pidiendo celos / porque es declarar recelos / bajeza de voluntad»<sup>907</sup> y porque «Celos, Lucindo, es herida / que cuando se manifiesta / se hace mayor»<sup>908</sup>. Sin embargo, Lucindo se defiende explicando que «si es hacer la herida / mayor con manifestallos, / también pretendo curallos»<sup>909</sup>. Así que, luego de acordar que vendrá «celoso y cobarde»<sup>910</sup> con el rey esa noche a su casa, queda reflexionando en un soneto<sup>911</sup> sobre los mismos términos de su conversación con Laura.

---

<sup>907</sup> *Obras son amores*, p. 639, vv. 173-176.

<sup>908</sup> *Obras son amores*, p. 639, vv. 181-183.

<sup>909</sup> *Obras son amores*, p. 640, vv. 189-191.

<sup>910</sup> *Obras son amores*, p. 642, v. 264.

<sup>911</sup> *Obras son amores*, p. 643, vv. 265-278.

En los cuartetos, Lucindo recuerda la advertencia de su amada sobre el problema de que las *heridas* de los *celos* crecen si son declaradas. Esta tesis contradice su punto de vista de que es mejor *manifestarlas* para que puedan ser sanadas porque piensa que los *celos* que enraízan en el amante lastimado *cortan* el cariño *más que las espadas*. En este sentido, cree que el amor noble se lamenta de las desdichas que lo mancillan, mientras que el engañoso no rechista. Por tanto, incita a sus *celos* a que digan *su engaño* porque producen más dolor en breve tiempo que deleite el *amor de un año*.

LUCINDO        Dijo Laura que celos son heridas,  
y que mayores son manifestadas;  
mas manifiestas para ser curadas,  
mejor es que tenellas escondidas.  
Cortan en voluntades ofendidas  
los celos, Laura, más que las espadas;  
que las heridas en el alma dadas  
suelen con más rigor quitar las vidas.  
Calle la voluntad cuando es traidora;  
quéjese la verdad del desengaño  
que la nobleza del amor desdora.  
Celos, dad voces y decid su engaño;  
porque más pena dan celos de un hora  
que gusto puede dar amor de un año.

El soneto de Lucindo viene a confirmar el carácter celoso del personaje. Los ciegos celos que padece durante toda la comedia le hacen desconfiar constantemente de su amada Laura, pensar que la ha perdido para siempre, provocarle celos con otra dama, querer que el rey lo destine a defender las fronteras del reino y, en general, ofuscan su entendimiento porque no es capaz de ver que Laura lo adora, quien solo pretende aprovechar la ocasión de haber captado la atención del rey para conquistar su gracia.

Si los personajes se quejan del sufrimiento que les producen en su alma enamorada los efectos de los celos, Floriano en *El dómine Lucas* debe padecer además la amenaza mortal de la ausencia. Recordemos que el caballero se disfraza de dómine para introducirse en la casa de su amada Lucrecia. Fulgencio, padre de la dama quiere casarla con Rosardo, por eso, cuando descubre que su hija anduvo escribiéndose con Fabricio, toma la decisión de enviarla a la aldea. El pobre Floriano, no solo se siente conturbado por los celos que le produce escuchar de labios de su amada que respondió al amor de otro caballero, sino también profundamente atemorizado porque deben separarse: «¡Que

celos no bastaban, cielo airado! / también ausencia y una muerte a otra»<sup>912</sup>. Pero no todo queda ahí, el padre exige a Floriano que se quede guardando la casa y, en cambio, se hace acompañar de Rosardo. Esta otra vuelta de tuerca lo ha rematado: «aquí, sin duda, / me acabarán los celos y el ausencia»<sup>913</sup>, así que desahoga sus temores y sus penas en su tercer soneto<sup>914</sup>.

**FLORIANO**

Si alguno justamente quejas forma  
de su contraria estrella y de los cielos,  
consuélnese los suyos con mis duelos  
y no se queje mientras no se informa.  
Ya Circe, de hombre en piedra me transforma,  
y aun fuera bien, por no sentir mis celos,  
que, en efeto, presentes sufrirelos  
y no en la ausencia, que al morir conforma.  
Bien puede ser de un hombre resistido,  
un contrario cruel y su violencia,  
mas no cuando a traición como este embiste.  
Los celos por los ojos me han venido,  
pero por las espaldas el ausencia,  
y lo que no se ve, no se resiste.

El soneto ahonda en los efectos de los *celos* en comparación con los de la *ausencia*, preocupaciones amorosas que han sido anticipadas en los versos precedentes. En el primer cuarteto, apelando a la experiencia general de quienes se quejan de su mala suerte, encarece su desdicha como ejemplo del revés de la fortuna. En los versos siguientes, declara que para poder soportar el sufrimiento que provocan los *celos*, *Circe*<sup>915</sup> lo ha convertido en el elemento tópicamente insensible: la piedra. El problema es que los celos pueden ser combatidos porque el enemigo está *presente*, pero no en su *ausencia*

---

<sup>912</sup> *El dómine Lucas*, p. 79b.

<sup>913</sup> *El dómine Lucas*, p.80a.

<sup>914</sup> *El dómine Lucas*, p. 80b.

<sup>915</sup> En la *Odisea* (p. 252, vv. 235-245), se dice que Circe convierte a los compañeros de Ulises en cerdos. Sin embargo, la idea que de Circe transforme a los hombres en piedras parece más bien remitir a la *Philosophía secreta* de Juan Pérez de Moya. Para demostrar la influencia de esta obra en las comedias y autos barrocos, Galindo Esparza (2015, p. 350) recoge un fragmento de *Philosophía secreta*, IV, XLVI, pp. 545-546, que describe a Circe de ese modo: «todo hombre que la veía provocaba al pecado sensual [...] por su modestia y buena manera [...] despojaba a los miserables pasajeros de su dinero y mercaderías, por lo cual decían después ser aquél un peligroso paso del mar, que convertía a los navegantes en fieras y en piedras. Circe es aquella pasión natural que llaman amor deshonesto, que las más de las veces transforma a los sabios y de mayor juicio en animales fierísimos y llenos de furor, y algunas veces los vuelve más insensibles que piedras».



porque no se puede luchar contra lo que no se ve ni se conoce. Entonces, la *ausencia* se identifica con la muerte simbólica del amante porque lo deja indefenso ante sus peligros, que le acechan a *traición*, en oposición a los de los *celos*, que entran *por los ojos*<sup>916</sup> como testigos indisolubles de que existe el amor.

Este soneto aparece muy cambiado en las *Rimas*, número CLXVI. La primera redacción es la de la comedia, datada por Morley y Bruerton entre 1591 y 1595<sup>917</sup>. Según Pedraza Jiménez<sup>918</sup>, la unión de los celos y la ausencia para asediar al amante «es casi obligada en los sonetos del teatro». En definitiva, celos y ausencia son las principales penas de amor tan habituales en los sonetos amorosos de la época y tan del gusto de nuestro autor, aquellos como *infiernos de amor* en que el alma pena, y esta como muerte a traición.

En efecto, Lope siempre vincula los celos al amor, pues considera que, si en verdad se ama, no hay sujeto que pueda sustraerse a su tormento, «y celos ¿quando no han sido hijos del Amor?»<sup>919</sup>. De ahí, que en la mayoría de los sonetos en que se aborda este asunto, los personajes se quejen de tener que sufrir los efectos negativos del amor. Sin celos, el amor sería un camino de rosas, un placer sin dolor, un día sin sombra, pero entonces nuestro autor se pregunta si pudiera ser que amor perdiera su interés. En una de sus cartas llega a la conclusión de que sería «imposible conservarse amor sin celos» porque estableciendo una comparación con el agua que aviva la llama de las fraguas en vez de apagarla, «los celos parece que pagan la de amor por aquel breve rato, y verdaderamente la encienden»<sup>920</sup>. Y en el primer soneto de *Querer la propia desdicha*, puesto en boca de don Nuño, argumenta sobre estos mismos términos.

En esta comedia, los temas principales son el amor de tipo neoplatónico que quiere demostrar don Juan a su amada doña Ángela, y los celos que castigan con sus rigores a todos los personajes. Don Nuño es un privado del rey que también ama a la dama. El caballero admira las virtudes de su competidor y desea su bien, aunque no pueda evitar sentir celos de cómo el rey lo recompensa con la cruz de Santiago y una renta que palie

---

<sup>916</sup> Aquí recrea de nuevo el tópico neoplatónico de que el amor entra al alma por la vista, (ver notas 62 y 389).

<sup>917</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 45.

<sup>918</sup> *Rimas*, I, p. 42.

<sup>919</sup> En *Epistolario* III, 5, 8-9, recogido por Chouza-Calo, 2013, p. 256.

<sup>920</sup> En *Epistolario* III, 224, 222, recogido por Chouza-Calo, 2013, p. 256.

su pobreza y de cómo le rinde su amor doña Ángela. Por eso, antes de declararle respetuosamente su amor a doña Ángela, glosa los padecimientos de su amor secreto en un soneto<sup>921</sup>.

NUÑO Dulce fueras, amor, dulce y sabroso,  
y lleno de placer en tus desvelos,  
si no te dieran la pensión los cielos  
con que llegas a ser tan riguroso.  
No fuera tu desdén dificultoso,  
si solo te quedaras en recelos;  
mas cuando llegas a matar de celos,  
no eres amor, sino traidor furioso.  
Porque, siendo tus partes tan divinas,  
que con el curso de los cielos vuelas,  
admites impresiones peregrinas.  
Mas bien haces, si temes y recelas,  
porque dicen, amor, que no caminas,  
si celos no te calzan las espuelas.

En el texto se hace hincapié en dos aspectos contradictorios, pero a su vez complementarios de *los celos*: en su efecto destructor y en su efecto estimulador del amor, en consonancia con la imagen que nos ofrecía Lope en su *Epistolario* del agua que aparentemente extingue el fuego de la fragua, pero en cambio lo intensifica. En los cuartetos, nos dice que el *amor* sería placentero, *dulce y sabroso*, sin la carga<sup>922</sup> que le impusieron los *cielos*, es decir, los celos, con los que mortifica a los amantes. El *desdén* no sería tan cruel, pero con los *celos*, el *amor* se vuelve inclemente. En el emblema CXIII de Alciato<sup>923</sup>: *Sobre la imagen del amor*, aparece un niño desnudo con un escudo negro cuyo símbolo es una granada, que según la explicación de la iconografía de Amor en *Philosophia secreta* de Pérez Moya «señala que tiene sabor agrio y dulce». Entendemos entonces que el contraste viene dado porque el *amor* es *dulce*, pero los *celos* que lleva

---

<sup>921</sup> *Querer la propia desdicha*, p. 288, vv. 565-578.

<sup>922</sup> En *Autoridades*, una de las acepciones de *pensión* es: «Metafóricamente se toma por el trabajo tarea, pena o cuidado, que es como consecuencia de alguna cosa que se logra, y la sigue inseparablemente». Por tanto, los celos son una carga inseparable del amor. En *La dama boba*, Lope escribe unos versos muy parecidos: «que mientras hay amor ha de haber celos, / pensión que dieron a este bien los cielos» (2012, p. 198, vv. 1818-1819); y en *Las fortunas de Diana* dirá: «celos me quitan el seso, / porque no hay renta de amor / sin pagar pensión de celos» (*Novelas a Marcia Leonarda*, p. 86); en su *Epistolario*, Lope dirá: «terrible pensión se paga de los gustos» (ver Chouza-Calo, 2013, p. 256); o en *La cortesía de España* (p. 511, vv. 13-14): «No se diera el bien de amor / sin la pensión de los celos».

<sup>923</sup> Alciato, *Emblemas*, pp. 149-150.

unidos son *agrios*. También podríamos establecer una relación con el emblema CI y CII<sup>924</sup> donde Cupido es picado por las abejas cuando coge miel, en el sentido de que las cosas dulces se pueden volver amargas o dolorosas.

En los tercetos, se refiere a otro elemento con que es representado el Amor: sus alas, con las que puede desplazarse rápidamente de un lugar a otro, atributo que se relaciona con el carácter inestable y medroso de los amantes. «Súbito creen y no creen, estando siempre colgados de un pensamiento y poseídos del temor» dirá Pérez Moya en su *Philosophia*<sup>925</sup>. Así que, el soneto concluye con la idea de que el *amor* necesita de los *celos* para existir, avanzar y consolidarse, ya que son el acicate del amor, tal y como mencionaba Lope en su *Epistolario*.

Recapitulando, a pesar de que nuestro autor describa los celos como una fuerza enloquecedora que perturba la estabilidad emocional debido a que el personaje se consume en el fuego de la desesperación de perder al ser amado, principalmente son la base y aliciente del que se alimenta el amor. Así lo experimentó Lope, y así lo escribe en sus obras y en sus escritos personales: «he sentido siempre que los fundamentos del amor son los celos, y que si no fuera por ellos nunca él llegaría a ser tan grande»<sup>926</sup>.

#### 2.1.4. Ausencia

La ausencia es el peor de los males que puede sucederle al amante, pues conduce al olvido y a la muerte del amor, por algo es uno de los remedios de amor más efectivos<sup>927</sup>. Doña Ana describe la ausencia en el primer soneto de *La villana de Getafe*<sup>928</sup> después de despedirse de su amado Félix que debe marchar a Sevilla por asuntos de negocios. El galán le promete volver cuanto antes para casarse con ella, pero doña Ana queda intranquila y le pide incluso al criado que impida que se entretenga con otras mujeres.

---

<sup>924</sup> Alciato, *Emblemas*, p. 147-148.

<sup>925</sup> Recogido por Santiago Sebastián en su edición de los *Emblemas* de Alciato, p.151.

<sup>926</sup> Lope le dirige estas palabras al duque de Sessa recogidas en su *Epistolario* III, 189, 182 (ver Chouza-Calo, 2013, p. 257).

<sup>927</sup> Sobre este remedio de amor en Ovidio y en otras comedias ver notas 772 y 774. En *El perro del hortelano*, Teodoro dirá: «pues que remedio / con ausentarme, amor, rigor tan grave» (2012, p. 217, vv. 2566-2567).

<sup>928</sup> *La villana de Getafe*, pp. 266-267, vv. 141-154.

ANA            No hay cosa de temor que no se nombre  
 con el nombre de ausencia justamente;  
 la ausencia es noche, porque, el sol ausente,  
 hace que el mundo su tiniebla asombre;  
           la ausencia es muerte, porque muerto un hombre,  
 mortales ojos no le ven presente;  
 la ausencia es deslealtad, pues que consiente  
 que se disfamen la opinión y el nombre.  
           Pues con un enemigo tan extraño,  
 justamente a la muerte se apercibe  
 quien, antes de venir, conoce el daño.  
           ¡Oh, mal que en el principio el fin recibe!,  
 pues antes de llegar el desengaño  
 es desdichado quien ausente vive.

El principio del soneto es sobrecogedor, pues bajo el *nombre de ausencia* solo se denomina aquello que produce aprensión. Siguiendo la tradición petrarquista, identifica la *ausencia* con la *noche*, con la sombra, porque el ser amado es tópicamente el *sol*, la luz, con cuya presencia es capaz de iluminar la oscuridad más cerrada. También, la *ausencia es muerte*, motivo recurrente en la poesía cancioneril, en oposición al binomio presencia-vida. Finalmente, la *ausencia es deslealtad*, ya que el amante no puede defenderse de lo que no ve —como vimos en el soneto de Floriano— y, por tanto, teme por su honra. En definitiva, con un *enemigo* tan hostil como la *ausencia*, el amante que está ausente del ser amado vive apesadumbrado disponiéndose a que su amor sea vencido.

Todos los malos augurios que profetiza Ana en nombre de la ausencia se cumplirán, por lo que el soneto tiene la función de anticipar los acontecimientos. De inmediato, cuando paran en Getafe, Félix se empeña en quedarse allí hasta poder gozar a Inés, una villana del lugar. A partir de este encuentro, ya nada será igual para doña Ana, quien, por una serie de circunstancias tramadas por la villana, finalmente no podrá casarse con su amado.

Por otro lado, en un soneto de Serafina de *Leal criado* se contempla una versión de la ausencia como muerte argumentada como *sub specie* del tópico *anima animat ubi amat*. La marcha del ser amado se identifica no solo con la separación de las dos almas, sino con la pérdida del alma de quien ama porque vive en el amado. Metafóricamente, al irse el ser amado, le arranca el alma, se la lleva lejos de sí.

En la primera jornada, un caballero recién llegado a París de Milán y Serafina se convierten en amantes gracias a Belarda, quien les ayuda a burlar la vigilancia de la tía de ella y les permite encontrarse en su casa. En la segunda jornada, Serafina está en estado de buena esperanza y sola porque Leonardo tuvo que marchar a Milán al serle comunicada la falsa noticia del fallecimiento de su padre. Desgraciadamente, su padre se ha enterado del embarazo de su hijo y, ofendido en su honor, planea con su criado Uberto un engaño para matarla. Cuando el criado va a por ella, la escucha quejándose de la ausencia de su amado en un soneto<sup>929</sup>.

**SERAFINA**      Si el que comienza a amar probar pudiese  
por breve espacio el daño de la ausencia,  
y teniendo su amor correspondencia,  
lo que es partirse de este bien supiese;  
    si de un celoso olvido conociese  
aquel fuego mortal, cuya asistencia  
destruye el alma y cansa la paciencia,  
¿cómo es posible, amor, que te siguiese?  
    Si acaba un celo, si un desdén ofende,  
si un disgusto de amor quita la vida,  
¿qué hará quien tantos males comprende?  
    Mejor fuera llamar a la partida,  
partirse el alma, pues lo mismo emprende  
a ventura de que otro la despida.

Mediante una estructura anafórica de oraciones condicionales, en los cuartetos plantea la hipótesis de que es probable que no comenzara a amar aquel que en el principio del amor correspondido conociera el dolor de la *ausencia*. El sufrimiento que produce separarse del *bien* amado es tan cruel que lo compara con el *fuego mortal*, la *destrucción del alma* y el agotamiento de la *paciencia*. Quien sufre la ausencia tiene todos los daños que pueden derivarse del amor: *celo*, *desdén*, *disgusto* mortal, por lo que, a la *partida* del ser amado, debería ser llamada *partirse el alma*, en la medida en que quien ama se arriesga a que el ser amado ausente olvide.

---

<sup>929</sup> *Leal criado*, p. 343, vv. 1378-1391.

Las composiciones que tratan los motivos de la partida y la ausencia son abundantes en la poesía cancioneril<sup>930</sup>. Mientras dura la ausencia, los amantes viven sin sí mismos porque su alma anima en el amado. De ahí su correspondencia con la muerte en vida. Como está ausente, el alma anfibológicamente se ha partido, es decir, se ha marchado y se ha dividido, y además está a expensas de que *otro la despida* del ser amado.

Por último, en el soneto de Félix de *Guardar y Guardarse* se unen la configuración petrarquista de la amada como sol y luz del día, cuya ausencia envuelve al amante en la noche, y la cancioneril que recoge el tópico de la enajenación amorosa. Recordemos que Félix debe huir de Castilla por unos asuntos de honor a la raya de Aragón, donde se encuentra con la dama Elvira, disfrazada de labradora porque su hermano quiso alejarla del acoso del rey. En cuanto se ven surge el flechazo. Ella le entrega una carta donde le pide al rey que le haga merced. Cuando la dama se marcha, Félix queda fulminado llorando la ausencia de Elvira en un soneto<sup>931</sup>.

El principio del soneto recuerda parte del famoso mote de la poesía cancioneril «sin mí y sin vos»<sup>932</sup>. Lope es uno de los mayores difusores de la fórmula<sup>933</sup>, en la que subyace el tópico del *anima animat ubi amat*, que en este caso implica que el amor ha transformado a Félix en su amada quien ahora posee el corazón y el alma con que vive. De acuerdo con la denominación tónica de la amada como *sol*, como luz y, por ende, como *día*, su ausencia trae la *noche* al amante, imagen del desasosiego de su alma y sus pesares amorosos. Por analogía, también identifica a la amada con la *Aurora*, diosa cuyos dedos «color de rosa» abren las puertas del cielo al carro del sol<sup>934</sup>. Aquí siembra *lirios* y *claveles rojos* como metáforas de la naturaleza del canon de belleza de la *descriptio puellae*. Como imagen de tradición petrarquista, la presencia-luz de la amada disipa la oscuridad de la negrura, y como *sol dora* las tenues nubes de las cumbres. En llorar la ausencia de su amada-luz compite con las *aves* que anhelan la llegada de *otro día*, porque como la naturaleza es cíclica, ellas tienen la seguridad de que saldrá de nuevo el *sol*; sin

---

<sup>930</sup> Ver Serés, 1996, p. 314, donde recoge que estos versos del Comendador Escrivá: «Yo con vos, y vos sin mí» y los del famoso poema de Jorge Manrique: «sin Dios, y sin vos, y mí».

<sup>931</sup> *Guardar y guardarse*, p. 210b.

<sup>932</sup> Ver Serés, 1996, p. 314, donde realiza esta afirmación y pone como ejemplo del autor el soneto LXI de las *Rimas*, I: «Ir y quedarse, y con quedar partirse, / partir sin alma, e ir con alma ajena».

<sup>933</sup> Pongamos como ejemplo el último verso del soneto CXXVIII de las *Rimas*, I, o el famoso monólogo de Federico en *El castigo sin venganza* (vv. 1916-1975).

<sup>934</sup> Ver Grimal, 1994, p. 161.

embargo, Félix no sabe cuándo acabará para él esa *sombra fría*, esa noche de su alma que solo puede ser iluminada con la presencia del *sol* de su amada. Por otro lado, como el personaje comunica sus sentimientos a la naturaleza, podríamos pensar que se recrea la alegoría del peregrino de amor condenado al frío y oscuridad de la ausencia de su amada sin esperanza de que vuelva la luz que enciende su corazón<sup>935</sup>.

FÉLIX            Sin mí he quedado, ¡oh bella labradora!  
                     Más que de campos, de almas y de enojos,  
                     noche, porque te fuiste de mis ojos;  
                     tú eres el día, y anochece agora.  
                     ¡Qué extraña confusión! Fuese mi aurora  
                     sembrando lirios y claveles rojos;  
                     si sombras de la noche son despojos,  
                     monte, mi sol, vuestros celajes dora.  
                     Con más tormento que las aves lloro  
                     la ausencia de la luz, que en sombra fría  
                     no deja de volver indicios de oro.  
                     Que cuando el sol se parte, ¡ay pena mía!,  
                     otro día promete; y el que adoro  
                     no me deja esperanza de otro día.

### 2.1.5. Desengaño

Aparte de los sonetos de competidores que tratan el tema del desengaño, en ocasiones, combinado con el de las esperanzas, engaño o desesperanzas, destacamos dos sonetos puestos en boca de los galanes de sus respectivas comedias dedicados expresamente al desengaño amoroso, que además debieron gustar especialmente al propio Lope porque después los incluyó más o menos retocados en sus *Rimas*.

En primer lugar, nos vamos a referir al primer soneto de *El galán escarmentado* puesto en boca de Celio, el galán protagonista. En realidad, todos los sonetos de esta comedia tienen como hilo conductor el tema del desengaño, pero este es el único recitado por el galán que no tiene réplica burlesca de su criado Roberto y que contiene la primera

---

<sup>935</sup> La ambientación nocturna como marco simbólico de las penas de amor cuenta con una larga tradición trovadoresca y petrarquista (ver *Rimas*, I, p. 226).

y única decepción seria, que recibe de parte de su amada Ricarda. A por ella volvió a Madrid, después de participar en una batalla, con ella tenía firmada una cédula de casamiento, pero se encuentra con una dama que se va a casar con otro galán y cuando Celio le reclama su compromiso, le dice que pensó que había fallecido, desmiente que sea su letra y firma la de la cédula e incluso niega conocerlo. Celio queda profundamente desencantado de la mujer a la que sirvió durante tres años, pero con ausencia fácilmente lo olvidó. Así que expresa su desengaño en un soneto<sup>936</sup>.

**CELIO**            Ya vengo con el voto y la cadena,  
desengaño santísimo, a tu casa,  
a que de la mayor columna o basa  
el grillo cuelgue que a tus puertas suena.  
Aquí la vela y la rompida entena  
pondrá mi amor, que el mar del mundo pasa,  
y no con alma ingrata o mano escasa  
te ofrecerá la imagen de su pena.  
Ya quiero ser tu fraile y ermitaño,  
a tus órdenes y hábitos resuelto;  
la vida que es razón que en sí revuelva.  
Pero aguárdame un poco, desengaño;  
mas no me aguardes si a Ricarda vuelto,  
que es imposible que a tu templo vuelva.

Celio se presenta en el alegórico templo del *desengaño santísimo* con sus exvotos como muestra del arrepentimiento del amante y del amor desafortunado del que se ha curado. *El voto y la cadena*<sup>937</sup> como símbolos del amor pasado; *la vela y la rota entena* son los despojos del naufragio amoroso que ha sufrido conforme a la alegoría de la navegación amorosa. El tono grave y solemne que invade el soneto como reflejo de la pesadumbre del personaje culmina con la postración de un Celio ascético al desengaño y la firme convicción de tomar sus *hábitos* como metáfora de haber recibido curación de su mal de amor. Pero en los versos finales, la determinación mostrada con anterioridad es

---

<sup>936</sup> *El galán escarmentado*, p. 123b.

<sup>937</sup> La *cadena* de amor es imagen representativa de la ligazón amorosa, de la dependencia del amante respecto de su amada, relacionada con otras complementarias como la de cárcel, llaves, prisionero de amor tan utilizadas en la lírica medieval española (ver Manero Sorolla, 1990, p. 136).



ahora vacilante porque si *Ricarda* lo atrae de nuevo hacia sí, la fuerza de su amor por ella será más poderosa.

Este soneto supone un cambio en el desarrollo de los hechos. El desengaño sufrido arroja a Celio a vivir un itinerario de aventuras y decepciones amorosas con distintos tipos de mujeres que lo resuelven en confirmar: «¡Ay! ¡No más amor / [...] no más doncella o casada, / solteras ni labradoras / hoy mi historia es acabada»<sup>938</sup> para volver a su principio y centro, Ricarda. En este sentido, el soneto tendría una función sintetizadora y anticipatoria de la acción.

Según afirma Pedraza Jiménez, en su edición de las *Rimas*<sup>939</sup>, la redacción del soneto de la comedia es la primera. Después, aparece con variantes, principalmente en los tercetos, e incluyendo el nombre de Lucinda en el soneto número CLXII de las *Rimas*, y con ligeros cambios —como el nombre de la amada por «al mundo vuelvo»— en la *Poética silva*. También recoge la fuente del soneto y varios ejemplos del motivo de los exvotos en la literatura española y en otros poemas de Lope<sup>940</sup>.

En segundo lugar, analizaremos el último soneto de *El Primero Benavides*, puesto en boca de Sancho. El personaje es un labrador huérfano que ha sido criado por don Mendo y su hija doña Clara, y está enamorado de Sol, una criada de la casa. Debido a que el viejo don Mendo es afrentado por don Payo y no puede vengar su deshonra, su hija se ve en la tesitura de desvelar que tanto Sancho como Sol son hijos naturales de sus encuentros secretos con el rey Bermudo. Después de volver de la corte habiendo asesinado a quien creía que había ofendido a su amo, Sancho pide a su amada Sol. La anagnórisis de su origen real y de su relación de parentesco con su amada, sumen al protagonista en tal rabia y desesperación que pide un momento a solas para exteriorizar su amargo desengaño amoroso en un soneto<sup>941</sup>.

El arranque enfático<sup>942</sup> con el verbo *cayó* confiere al soneto desde sus inicios el tono monumental de lo legendario ahora arrasado. En primer lugar, como justificación de

---

<sup>938</sup> *El galán escarmentado*, p. 140b.

<sup>939</sup> *Rimas*, I, p. 536.

<sup>940</sup> Indica que Fucilla señaló «como fuente el soneto de Tansillo «*Qual' huom che trasse in remo, e spinse*».

<sup>941</sup> *El Primero Benavides*, p. 933, vv. 2056-2069.

<sup>942</sup> Este comienzo nos recuerda al del soneto CXXIII de las *Rimas*, I: «Cayó la Troya de mi alma en tierra» (p. 455).

SANCHO

Cayó la torre que en el viento hacían  
mis altos pensamientos castigados,  
que yacen por el suelo derribados  
cuando con sus extremos competían.

Por lo menos al sol llegar querían  
y morir en sus rayos abrasados,  
de cuya luz contentos y engañados,  
como la ciega mariposa ardían.

¡Oh siempre aborrecido desengaño,  
amado al procurarte, odioso al verte,  
que en lugar de sanar abres la herida!

Pluguiera a Dios duraras, dulce engaño,  
que, si ha de dar un desengaño muerte,  
mejor es un engaño que da vida.

la caída de Sancho en el *desengaño*, nuestro autor lo caracteriza como el tópico amante osado que ambiciona elevarse hasta su amada, mediante dos soberbias imágenes que emulan hazañas frustradas de origen bíblico y mitológico, y una imagen popular. Sus *altos pensamientos* estaban construyendo una *torre* alegórica que *cayó* cuando rivalizaba con sus *extremos* como si de un castigo divino por *hybris* se tratara, que podríamos relacionar con el que recibieron los constructores de la torre de Babel<sup>943</sup> por aspirar a llegar al cielo con su cúspide. Su intención era llegar al *sol*, astro luminoso, antropónimo de su amada y metáfora tópica del ser amado, y como un nuevo Ícaro<sup>944</sup> *morir en sus rayos*, o sea, convertir en su esposa a quien «me ha quemado seis años»<sup>945</sup>. Fascinado por la luz de su amada Sol, sus pensamientos osaron acercarse tanto que como la *ciega mariposa*<sup>946</sup> en sus llamas se quemó.

---

<sup>943</sup> El relato bíblico de la torre de Babel aparece en el *Génesis* 11, 1-8.

<sup>944</sup> El relato de Dédalo e Ícaro aparece en Ovidio, en el Libro VIII de las *Metamorfosis*, II, pp. 102-104, vv. 183-259. Su padre Dédalo le advirtió a Ícaro que evitara volar cerca del sol para que sus alas de cera no ardieran. Sin embargo, el sol quemó sus alas y cayó abatido al mar.

<sup>945</sup> *El Primero Benavides*, p. 932, v. 2031.

<sup>946</sup> Dentro de la imaginería del fuego y la luz, junto a los mitos heliosimbólicos de Ícaro y Faetonte, aparece el de la mariposa, que representa al amante revoloteando alrededor de su amada. Igual que los personajes mitológicos son abrasados por el sol, la mariposa se quema en la luz, como el amante pierde la vida cerca de la amada. Manero Sorolla (1990, pp. 251-252) indica que la fuente de esta imagen «ha sido señalada desde antiguo en la lírica provenzal trovadoresca». En la entrada *mariposa* del *Tesoro* de Covarrubias se dice que: «Es un animalito que se cuenta entre los gusanitos alados, el más imbécil de todos los que puede haber. Este tiene inclinación a entrarse por la luz de la candela, porfiando una vez y otra, hasta que finalmente se quema. [...] Esto mismo les acontece a los mancebos livianos que no miran más que la luz y el resplandor de la mujer para aficionarse a ella; y cuando se han acercado demasiado se queman las alas, y pierden la vida». La comparación entre el comportamiento de las mariposas y el propio autor «*ch'i' vo dietro a quel che m'arde*» aparece en el soneto XIX de las *Rime sparse* de Petrarca.

Los tercetos comienzan con el apóstrofe al *aborrecido desengaño*, calificado de tal manera porque, aunque el hombre tiene el deseo natural de saber su mal, lo detesta cuando lo conoce, ya que aumenta la *herida*<sup>947</sup> de su amor<sup>948</sup>. Por consiguiente, preferiría que *durara el engaño, dulce* porque mantiene vivo su anhelo de conseguir el bien, al *desengaño*, que mata cualquier esperanza<sup>949</sup>.

Este soneto es una primera versión que aparece después en las *Rimas* como el soneto CI con una pequeña variante en el quinto verso —cambia *por lo menos* por *atrevidos*— más acorde con el asunto principal. El tema del desengaño amoroso es uno de los predilectos de nuestro autor.

Con este soneto, se da por concluida la historia de amor de Sancho y Sol. Como Sancho se siente incapaz de resistirse a sus sentimientos por Sol solo encuentra remedio poniendo tierra de por medio. A partir de este momento, cambia el rumbo de los acontecimientos. Alejado de la aldea, Sancho irá en busca de su nuevo destino, por lo que la obra se centrará en la cuestión de honor y el reconocimiento social del valor y sangre real del protagonista.

### 2.1.6. Amistad

La concepción que se desprende de los sonetos de nuestras comedias es que la amistad es un hecho excepcional fruto del encuentro de dos almas que de inmediato se reconocen y tocan al unísono. La extraña maravilla de coincidir entre «tantos siglos, tantos mundos, tanto espacio»<sup>950</sup> es recompensada por los verdaderos amigos con la lealtad hasta la muerte, conforme al código caballeresco de la época. Por consiguiente, la auténtica amistad está por encima del amor, porque la una es firme y el otro, muy caprichoso. En caso de conflicto, siempre triunfará ella.

---

<sup>947</sup> Sobre la metáfora del amor como herida, ver notas 230 y 588.

<sup>948</sup> Dos de estas ideas aparecen en versos de otros sonetos. Lucindo en *Obras son amores* dirá: «Aborrece el amor los desengaños» (p. 685, v. 1240) y Rosardo, personaje de *El juez en su causa*, dirá en el verso sexto: «el desengaño acrecentó la herida» (p. 655b).

<sup>949</sup> Considera Pedraza Jiménez (*Rimas*, I, p. 406) que este poema «presenta una doctrina vitalista que rompe con los tópicos de ascética renuncia que caracterizan la mentalidad de este periodo». La preferencia del engaño que sostiene la esperanza frente al tan temido desengaño se repite en otros versos del autor. Por ejemplo, en *Amor secreto hasta los celos* (p. 394b) dirá Álvaro en un soneto: «Sin duda es esperanza quien me guía, / pues que mi amor no admite desengaño, [...] también es esperanza nuestro engaño».

<sup>950</sup> Como dice la canción *Coincidir* de Silvio Rodríguez.

La situación dramática que propicia este tipo de sonetos es desfavorable para el que lo recita porque, de este modo, puede demostrar su capacidad de sacrificio y sufrimiento en favor de la felicidad y bienestar de su amigo del alma.

En *Los tres diamantes*, la amistad entre Enrique, príncipe de Inglaterra, y un misterioso caballero recién llegado, que en realidad es Lisardo, hijo del duque de Provenza, nace súbitamente. Ya en la pendencia con que comienza la comedia entre los tres pretendientes de la princesa Lucinda contra Lisardo, Enrique reconoce la desigualdad del combate, el esfuerzo de su enemigo y se pasa a luchar junto a él consiguiendo la victoria. Luego, el príncipe le ofrece su leal y verdadera amistad: «por amistad te juro / morir a tu defensa y a tu lado»<sup>951</sup>, nobleza a la que Lisardo corresponde haciendo al cielo testigo «de pagarte ese amor eternamente, / y de morir por tu y vivir contigo»<sup>952</sup>, así como entregándole en prenda un anillo de diamantes que le dio su madre.

A partir de este momento, se suceden una serie de muestras de abnegación de Enrique a Lisardo: le cede a la princesa Lucinda porque descubre que están enamorados; lo protege cuando va a visitarla; va en su búsqueda cuando los amantes huyen precipitadamente al pensar erróneamente que el rey iba a descubrirlos, y llega hasta la patria de su amigo, Provenza, donde es encarcelado y torturado en una torre por el duque, quien creyó que había matado a su hijo al ver que portaba uno de sus anillos y no querer desvelar su identidad, pues Enrique juró no decir su origen y nombre hasta encontrar a Lisardo. En esta situación desesperada, con la paradójica amenaza de muerte del padre de su amigo y encadenado, reflexiona sobre la amistad en un soneto<sup>953</sup>.

Enrique se maravilla de la amistad que ha surgido con Lisardo, pues en el momento de verse fue más generoso que *mil Alejandro*<sup>954</sup> porque le entregó todo lo que comprende su ser: *la vida*, porque el duque lo quiere matar; *el alma*, porque le dio a su amada princesa Lucinda; y *el honor*, porque se le imputan los delitos de robo del anillo y del asesinato de su amigo. Para darle una explicación a este hecho ininteligible, nuestro autor se hace eco de las teorías platónicas que entienden que las almas se reconocen a

---

<sup>951</sup> *Los tres diamantes*, 1998, p. 1427, vv. 59-60.

<sup>952</sup> *Los tres diamantes*, 1998, p. 1427, vv. 74-75.

<sup>953</sup> *Los tres diamantes*, 1998, p. 1485, vv. 2002-2015.

<sup>954</sup> Lope considera a Alejandro Magno paradigma de generosidad al que supera Enrique.

través del tiempo, la distancia y los cuerpos, lo que permite que nazca el amor o la amistad entre dos individuos que nunca se hayan visto antes<sup>955</sup>.

**ENRIQUE** Si fuera cierto aquel error pasado  
que nuestras almas de otros cuerpos eran,  
creyera que amistad tenido hubieran  
las nuestras antes que te hubiera hablado;  
pues sólo de una vez, Lisardo amado,  
que mis ojos te vieron, no te dieran  
lo que mil Alejandros no pudieran:  
la vida, el alma y el honor te he dado.  
En vano al viento doy vanas querellas,  
pues de todo remedio desconfío  
mientras vivas y estés tan lejos de ellas.  
No pueden prevenir el daño mío,  
que, donde tienen fuerza las estrellas,  
pocas veces resiste el albedrío.

En los tercetos se siente desesperanzado, incapaz de sustraerse a su aciago destino ya que Lisardo es la única persona que podría ayudarlo. Sin embargo, Matilde, la hermana de su amigo también ha reconocido platónicamente el alma de Enrique, por quien siente un repentino amor que la impulsa a rescatarlo. Mientras Enrique continúa clamando su desgracia: «¡Mísero, Enrique, de ti,»<sup>956</sup>, la dama acude a visitarlo. El príncipe la corresponde con solo mirarla: «Ya confiesa / el alma esta obligación»<sup>957</sup>. Matilde también se asombra de este milagro amoroso: «Oh amor, temerario hechizo»<sup>958</sup>. Se dan fe de esposos y le concede un mes para encontrar a su hermano Lisardo.

Más tarde, Lope decide escribir *El amigo hasta la muerte* como canto a la amistad verdadera, inquebrantable e incondicional personificada en Bernardo y Sancho. De los siete sonetos que contiene esta comedia, cuatro tratan sobre este tema. En síntesis, la

---

<sup>955</sup> Según la teoría de la *anamnesis* que se asocia principalmente al pensamiento platónico, somos un alma que conoció las ideas antes de encarnarse. El contacto con la materia nos confunde, pero cuando conocemos algo recordamos las ideas que conocimos y las echamos de menos. Entonces, el amor o la amistad nace del reconocimiento de la afinidad anímica.

<sup>956</sup> *Los tres diamantes*, 1998, p. 1487, v. 2048. Parece imposible no establecer una relación entre Enrique, encadenado, lamentando su suerte en un monólogo, con el personaje de Segismundo que ideará después Calderón de la Barca en *La vida es sueño*.

<sup>957</sup> *Los tres diamantes*, 1998, p. 1488, vv. 2074-2075.

<sup>958</sup> *Los tres diamantes*, 1998, p. 1488, v. 2107.

trama de la comedia está organizada en torno a una serie de pruebas que deben superar los amigos hasta llegar a demostrar su lealtad mutua ante una situación mortal, tal y como predica el título.

El hecho que desencadena el conflicto es el amor que Ángela, hermana de Bernardo, profesa a Sancho. A través de Guzmán, el criado le envía un papel donde le declara sus sentimientos. Antes de dar respuesta, Sancho trata el asunto con Bernardo como si de una tercera persona se tratara. Su amigo se percata de que le está pidiendo licencia para servir a Ángela y le da su permiso. Mientras Sancho se excusa para escribir una respuesta, Bernardo se siente orgulloso del comportamiento de su amigo y queda recitando un soneto que supone un elogio a la amistad<sup>959</sup>.

#### BERNARDO

Santísima amistad, cuando contemplo  
los altos bienes que de ti resultan,  
pues aun las mismas almas no se ocultan,  
deseo ser imagen de tu templo.

Cuando miro de algunos el ejemplo,  
donde ningún peligro dificultan,  
para ver si las almas se consultan,  
dos instrumentos unisonos tiempo.

El bien humano todo se confunde  
sin la amistad, porque de muertas calmas  
no hay vivo efeto que al vivir redunde.

De cuantas cosas hoy pretenden palmas,  
el alma es lo mejor que el cielo infunde,  
y el amistad es el alma de las almas.

#### SANCHO

Quien puesto en ocasión vitoria espera,  
a riesgo pone su opinión, si es noble,  
pues no hay tan firme pecho a quien no doble  
una mujer, si amando persevera.

Tal vez al olmo firme, en la ribera,  
mudan las blandas aguas; y al inmoble  
muro, la hiedra; el viento, al duro roble;  
pues ¿qué hará el ruego en condición ligera?

Más quiero ser de un bárbaro enemigo  
cautivo en Tetüán, que hacer ofensa  
a la lealtad de un verdadero amigo.

Mal hace quien vencer y esperar piensa:  
que los peligros del amor que digo,  
en las espaldas tienen la defensa.

Se trata de un soneto dirigido a la *santísima amistad* convertida en deidad digna de adoración con su templo consagrado, al modo que ya hemos visto en algunos sonetos con otros seres alegóricos, a quien *contempla* con fervor alabando sus bondades para pedirle que lo convierta en espejo de sus virtudes. El modelo de amistad a que aspira lo encuentra en su amigo Sancho a quien pretende igualar como quien afina *dos instrumentos* para que suenen como uno. Para Lope, *filia* es la unión de las dos *almas* de los dos amigos en una sola *alma*, es lo más elevado a lo que puede llegar el alma «en la

---

<sup>959</sup>El amigo hasta la muerte, p. 45, vv. 466-479.

que medida en que considera suyos los bienes y males del amigo [...] y se hacen el bien recíprocamente»<sup>960</sup>, por lo que de cuanto existe es el bien más celebrado. Esta concepción de la amistad sublimada está en íntima relación con la del último soneto de la comedia, puesto en boca del criado Guzmán, donde nuestro autor reflexiona de nuevo sobre el hecho de que no habría ningún mal en la tierra, si entre los hombres existiera una amistad como la de los dos protagonistas.

Y como ejemplo de virtud se comporta el noble Sancho, quien en sendos papeles para Bernardo y Ángela informa de su marcha para evitar agraviar a su amigo del alma por su carencia de hacienda impidiendo que su hermana se case con el rico indiano que había pensado su padre. Entonces, su destino lo lleva a quedar cautivo en Argel, donde Sancho le explica a su captora las razones de su huida: para defenderse del amor de Ángela y no ofender a Bernardo puesto que «he jurado a cierto amigo / ser *amigo hasta la muerte*<sup>961</sup>. Cuando queda solo, vuelve a reflexionar sobre los mismos asuntos en un soneto<sup>962</sup>. Sancho prefiere estar *cautivo en Tetuán* a perjudicar la fidelidad que debe a su *verdadero amigo* porque temía no poder resistirse al amor de una *mujer*, cuya fuerza cautivadora vence al *pecho más firme*, así como las *aguas* desgastan al *olmo*, la amorosa *yedra* se abraza al *muro*<sup>963</sup>, y el *viento* subyuga al *roble*<sup>964</sup>.

Por su parte, en cuanto Bernardo ha conocido la noticia de que su amigo está cautivo, ha salido en su búsqueda faltando a su cita para casarse con su amada Julia, pues ha querido emular a su amigo priorizando la amistad al amor. Poco después, lo encuentra y se intercambia por él. Mientras Bernardo intenta escapar con un ardid de Tetuán, Sancho le guarda a Julia de un pretendiente fingiendo que se casaron en secreto. A su vuelta, una noche, Sancho lo acompaña en una cita con Julia. Ven a un hombre en

---

<sup>960</sup> Ver Serés (1996, p. 43), que recoge las palabras de Santo Tomás de Aquino sobre el *amor amicitiae* en su *Summa*, I-II, q. 28, a. 2.

<sup>961</sup> *El amigo hasta la muerte*, p. 76, vv. 1208-1209.

<sup>962</sup> *El amigo hasta la muerte*, p. 76-77, vv. 1217-1230.

<sup>963</sup> La hiedra asida al muro o al tronco como metáfora de la unión amorosa tiene clara ascendencia clásica según Manero Sorolla, 1990, pp. 374-375. Por ejemplo, Catulo, en sus *Poemas*, p. 125, vv. 30-35, dice: «ciñendo de amor su mente, como la hiedra obstinada se abraza al árbol por un lado y por otro» (1993, p. 125). Aparece también en el emblema CLIX de Alciato (*Emblemas*, pp. 201-202) bajo el lema «La amistad que dura aún después de la muerte», imagen que asociada a Sancho encaja perfectamente con el tema y el título de la comedia.

<sup>964</sup> Una de las acepciones de *roble* en *Autoridades* es: «Metafóricamente se llama cualquier cosa fuerte, dura y de gran consistencia». En la entrada *robre* de Covarrubias se dice que este nombre se «le dio a todas las cosas que ellas en sí son fuertes y recias».

la reja de la dama y Sancho lo mata. Cuando Bernardo descubre que era su hermano, asume toda la culpa para salvar a su amigo. Por un lado, en un monólogo, Sancho ensalza la abnegación de su amigo: «Este sí que es *amigo hasta la muerte* / [...] ¿Y qué un amigo verdadero y cierto / muera por mí, de tal fineza honrado?»<sup>965</sup> y marcha a decir a voces la verdad. Por otro, en la cárcel, Bernardo expresa su satisfacción por todo lo que ha hecho por su amigo para conseguir merecer esa gran amistad en un soneto<sup>966</sup>.

**BERNARDO**      Este es el punto a que llegar desea  
el que se precia de perfeto amigo,  
pues a morir por su ocasión me obligo,  
que ya pluguiese a Dios que verdad sea.  
    ¿Quién hay que en este punto un hombre vea  
sujeto a las prisiones y al castigo,  
y a un padre airado, con razón, conmigo  
que la verdad de mis finezas crea?  
    Mi voluntad te he dado, conocida  
en que por ti jamás estuvo en calma;  
también te di la libertad perdida.  
    Bien merezco, de amigo, lauro y palma,  
pues que, cristiano, te daré la vida  
y, si fuera gentil, te diera el alma.

Bernardo desea dar la vida por Sancho porque quien *se precia de perfeto amigo* tiene que encontrarse en esa situación —*preso*, a punto de morir, con un *padre airado*— para demostrar la magnitud de su amistad. De acuerdo con la equiparación de la enajenación amorosa a la amistad, Bernardo le entregó su *voluntad*, su *libertad* y ahora lo único que le queda, su *vida*, por lo que piensa que, por fin, merece el *laurel*<sup>967</sup> de la gloria de los *gentiles* y la *palma*<sup>968</sup> del triunfo de los cristianos.

Este soneto aparece en el momento climático más importante de la comedia. El amigo al que se refiere el título tiene ahora nombre propio: Bernardo. Si tenemos en

---

<sup>965</sup> *El amigo hasta la muerte*, p. 149, vv. 2982 / 2985-2986.

<sup>966</sup> *El amigo hasta la muerte*, p.150, vv. 2999-3012.

<sup>967</sup> El laurel corona al que con su perseverancia merece la victoria, ver nota 650.

<sup>968</sup> La iglesia primitiva adoptó la palma como símbolo de la victoria del cristianismo sobre la muerte, pero sobre todo será el emblema de los mártires. Por ejemplo, se menciona en el *Apocalipsis*, 7, 9: «Después de esto miré, y he aquí una gran multitud, la cual nadie podía contar, de todas naciones y tribus y pueblos y lenguas, que estaban delante del trono y en la presencia del Cordero, vestidos de ropas blancas, y con palmas en las manos».



cuenta los dos sonetos del personaje, parece que la comedia se centra en el perfeccionamiento del personaje, que deseaba igualarse a Sancho en virtud hasta convertirse en «imagen de tu templo», tal y como anticipaba en su primer soneto. Bernardo no solo es destacado por su fidelidad, generosidad, valentía, amor, amistad, sino por la búsqueda incesante de ser merecedor de todos esos valores morales.

Como celebración apoteósica final de la amistad verdadera, ambos luchan por convencer a los demás de su culpabilidad, por tapar el uno al otro, por procurar ante todo el bien al amigo, a pesar de los ruegos y lágrimas de un padre destrozado que ha perdido a un hijo y perderá a otro sin honra. Tal escena da lugar al último soneto de la comedia<sup>969</sup> puesto en boca del criado de Bernardo, Guzmán, quien encumbra la amistad de estos amigos como ejemplo a imitar por todos para eliminar tantos males que existen en el momento presente entre los hombres.

En breves palabras, Lope convierte en materia sonetil la amistad excepcional, digna de alabanza y reconocimiento. Para extraer todo el potencial dramático de este tema, la mayoría de las veces pone a los personajes en situaciones adversas y extremas que les permitan demostrar la inmensidad de sus sentimientos. Desde la óptica de nuestro dramaturgo, no hay nada que supere a la amistad verdadera, ni el amor, ni un hermano, ni el padre, ni el castigo, ni el honor, ni el sacrificio, pues hasta la vida se debe ofrecer al amigo que es del alma.

### 2.1.7. Honra<sup>970</sup>

La honra, la fama o reputación de una persona que depende de la consideración y el respeto de los demás llegó a ser una preocupación obsesiva en la sociedad barroca, debido a que no solo se pierde por actos propios sino también por actos ajenos, especialmente por la infidelidad de la esposa o el comportamiento inadecuado de la hermana. El agravio conyugal o la afrenta personal solo pueden ser lavados con sangre, mientras que la deshonra de una hermana también puede repararse con el matrimonio con el ofensor.

---

<sup>969</sup> Este soneto está comentado en el apartado 1.3.3.4.

<sup>970</sup> No incluimos en este apartado los casos en que el honor o la honra entra en conflicto con el amor o la virtud, que aparecen en el tema del amor.

Puesto que el soneto es principalmente el receptáculo de las cavilaciones íntimas, de los conflictos humanos que nacen del encuentro con los valores tradicionales imperantes, encontramos dos sonetos en que los personajes reflexionan sobre el misterioso mecanismo de la ley de la honra que responsabiliza al hombre firme de las veleidades ajenas.

Por esta razón, se condolía el esclavo Rodrigo de su amo el Veinticuatro en el soneto final de *Los comendadores de Córdoba*<sup>971</sup>, después de haber sido descubierta la deshonra que infamaba su casa. «Oh, dura ley del mundo»<sup>972</sup> clama desconsoladamente porque la honra del casado depende de la débil mujer, fortaleza gobernada por el enemigo y arca deseada por mil ladrones.

En el caso de *La obediencia laureada y el Primer Carlos de Hungría*, Carlos el hijo mayor, *speculum* de virtudes, conforme a su idea fanática de la honra, siente la pesada carga de defenderla al encontrarse con una familia caótica y disoluta cuando vuelve de finalizar sus estudios. Su hermano Alejandro, el consentido de su padre, es pendenciero, vividor, jugador empedernido e irreverente con su padre. Su hermana Marcela anda en amores con un galán llamado Doristeo pensando en hacer su gusto. Y su padre Aurelio, un hombre de conducta arbitraria, que trata con severidad y desdén a su hijo ejemplar, pero con laxitud y condescendencia a sus hijos licenciosos.

En cuanto Carlos llega a casa con su criado Guarín, ve a Marcela hablando desde la ventana con Doristeo y haciéndole entrega de un lienzo. El estudiante quiere salir tras el caballero porque se siente indignado; Guarín intenta retenerlo; Carlos exclama: «¡Ay, Guarín, que el honor nunca descansa, / si no es en la virtud, su propio centro!»<sup>973</sup>; y finalmente el criado lo convence alegando que «mientras tu hermana tiene padre / no corre por tu cuenta el honor suyo»<sup>974</sup>. Cuando Carlos saluda con todo su afecto a su padre, lo recibe sin interés y le recrimina que haya dejado los estudios, aun cuando ya los ha terminado. Y Marcela bien se queja de que «ya nos quiere reducir / a buen modo de vivir»<sup>975</sup>. Su llegada es aborrecida por todos, pues su forma de ser rigurosa no casa bien con el carácter despreocupado de su familia. La situación empeora cuando Carlos le da

---

<sup>971</sup> Para su estudio, me remito al apartado 1.3.3.5.

<sup>972</sup> *Los comendadores de Córdoba*, p. 1123, v. 2464.

<sup>973</sup> *La obediencia laureada y el Primer Carlos de Hungría*, p. 335, vv. 428-429

<sup>974</sup> *La obediencia laureada y el Primer Carlos de Hungría*, p. 336, vv. 465-466.

<sup>975</sup> *La obediencia laureada y el Primer Carlos de Hungría*, p. 340, vv. 587-588.

un bofetón a Marcela por resistirse a entregarle un billete amoroso. Indignada lo acusa ante su padre de haberle pegado por defender a su hermano, quien sale en busca de Carlos para reprenderlo.

**CARLOS**           Honra, por nuestro daño introducida  
                          en las leyes del mundo siempre erradas,  
                          ¿cómo, si son tus manos delicadas,  
                          aprietas tanto el cuello a nuestra vida?  
                          Escura enigma apenas entendida,  
                          ¿adónde están tus cifras declaradas?,  
                          pues de culpas ajenas no escusadas  
                          la propia calidad queda ofendida.  
                          Si el hombre que en virtudes se señala  
                          es honrado también, ¿cuál pensamiento  
                          tu santa ley con las del mundo iguala?  
                          Pero una cosa de las tuyas siento:  
                          que no puede ser, honra, cosa mala  
                          quien tiene en la virtud su fundamento.

En la calle, se encuentra Carlos apesadumbrado, reflexionando en un soneto<sup>976</sup> sobre las leyes de la honra, a causa del desconcierto que le han producido los últimos acontecimientos familiares. Se trata de una dura crítica a los preceptos recalcitrantes de la *honra* por dos razones principalmente: por la opresión que ejerce sobre el individuo y por su propio funcionamiento, que nombra depositario y responsable a sujetos distintos. Por eso, la califica de *escura enigma* indescifrable, ilógico y quizás avieso, que afrenta al justo de los errores del frívolo. En estos primeros versos, se percibe la visión desengañada del autor no solo frente a la honra sino a cualquier ley hecha por el hombre, que considera equivocada *per se* y siempre para el mal de los individuos. Sin embargo, en el último terceto, rescata de su reproche la esencia y centro de la *honra*, que es la virtud, idea que ya apuntó en los vv. 428-429.

Por si fueran pocas las *culpas ajenas* que ofenden la *calidad* de Carlos, a continuación, su padre le pega con su báculo en público, lo tira al suelo y lo echa de su casa. Carlos se levanta, besa el báculo y se lo devuelve a su padre. La obediencia y sumisión debida del hijo al padre es motivo de mofa y escarnio por los caballeros que

---

<sup>976</sup> *La obediencia laureada y el Primer Carlos de Hungría*, p. 348, vv. 850-863.

presencian tal humillación. Así que Carlos decide marcharse a Bohemia a hacerse soldado, en busca de un nuevo destino donde su honestidad, obediencia y virtud lo convertirán en el *Primer Carlos de Hungría*. Entonces, este soneto marca un cambio en la vida del personaje que, poniendo tierra de por medio, no será más responsable de los desatinos de los demás, sino que ellos mismos deberán asumir las consecuencias de sus actos.

Según el código del honor la demora en la recuperación de la honra es considerada un signo de negligencia o indiferencia. Esta norma es la que Agramante pretende justificar en el tercer soneto<sup>977</sup> de *Angélica en el Catay*. Informado de que su amada Doralice ha sido raptada por Mandricardo, no puede marchar tras el traidor inmediatamente porque Agramante lo necesita en el asalto de París contra Carlomagno. Cuando por fin sale en su búsqueda, excusa su tardanza en un soneto.

**RODAMONTE** Dejando el campo de Agramante, vengo  
siguiendo a mi enemigo Mandricardo,  
como albano león, cual tigre o pardo,  
en el sustento apenas me detengo.  
En estas esperanzas entretengo  
la honra que cobrar tan presto aguardo,  
aunque parezca al mundo que me tardo,  
viendo el agravio y el valor que tengo.  
No debe ser culpado quien no alcanza,  
si parece remiso en el castigo,  
cuando le huye el enemigo airado,  
pero sepa quien culpa mi tardanza  
que sólo con buscar el enemigo  
cumple su obligación el agraviado.

Rodamonte busca a su ofensor huidizo para vengar su deshonor como si fuera un *albano león*<sup>978</sup>, animales famosos por ser incansables perseguidores y castigar a las leonas adúlteras. Como la honra descansa en la opinión pública se dirige a quienes lo acusen de desidia e indolencia en la recuperación de su *honra*, porque de todos es conocido su *valor*. En cuanto sus obligaciones bélicas se lo han permitido, ha seguido al *enemigo* con tanta perseverancia que ni se ha parado a comer, ya que primero debe satisfacer otras

---

<sup>977</sup> *Angélica en el Catay*, p. 1476, vv. 2126-2139.

<sup>978</sup> Según las notas de la edición (2009, p. 1476), la imagen del *albano león* sirve también de «referencia encomiástica al duque de Alba».

necesidades del espíritu. Por tanto, pide *no ser culpado* porque *el agraviado* que va tras su ofensor observa fielmente los preceptos de la honra.

Por otro lado, la obligación que impone la honra de derramar la sangre de la mujer adúltera puede ser utilizada torticeramente por el esposo para encubrir un homicidio deliberado. En *El juez en su causa*, Leonida descubre a tiempo el fatídico plan de su marido Albano porque a Rosardo, su ejecutor, se le cae el papel donde constan las instrucciones que debe seguir. En realidad, Albano quiere deshacerse de su esposa para casarse con la princesa Arminda, pero debe ocultar su delito bajo la máscara de un crimen en defensa de su honor mancillado simulando que su casta mujer lo traiciona con el caballero Fineo. En un primer momento, como ejemplo de honestidad, Leonida decide entregarse a su destino. En cambio, su criada Fabia le advierte de que, si lo hace, confirmará su falta de honradez, mientras que, si se evade, aunque en principio también corroborará su deshonor, en un futuro podrá defender su inocencia.

Por la noche, con el nombre de Florante, en hábito varonil y acompañada del caballero Lucindo, huye. Cuando el caballero se acerca a la cabaña de unos pastores para pedirles que les dejen pernoctar, Leonida queda sola recitando un soneto<sup>979</sup>.

**LEONIDA**      Huyendo voy de todo el bien que tengo,  
no tengo ya más bien que el de que huyo;  
huyo porque me tiene por mal suyo,  
y como mal del bien huyendo vengo.  
No es gusto de la vida que entretengo  
sino saber, mi bien, que es gusto tuyo,  
pues viendo que el honor te restituyo  
en medio del camino me detengo.  
Ven a matarme si a tu honor provoca  
de algún traidor el loco desvarío,  
celos o amor de alguna mujer loca.  
No huyo por vivir, pues desconfío  
de la vida sin ti, mas porque toca  
a tu precioso honor guardar el mío.

El uso del políptoton: *huyo-huyendo, tengo-tiene*; de la antítesis: *bien-mal, voy-vengo, huyo-me detengo, suyo / tuyo-mío*; de la dilogía: *bien*, en el sentido de bueno y como sinónimo del ser amado, *mal*, como opuesto a bueno y como sinónimo del ser

---

<sup>979</sup> *El juez en su causa*, p. 670b.

abhorrecido; y las repeticiones de palabras: *bien, mal, tengo, huyo, gusto, honor, vida*, crean un juego de conceptos que connotan el nerviosismo e incertidumbre del personaje sobre si la decisión tomada ha sido la correcta para proteger su honor. Leonida trata de justificarse dialogando en su interior con *su bien* ausente. *Huye* no por su voluntad o por salvar su vida, que cuando se ama, se entrega la vida al ser amado<sup>980</sup>, sino por *guardar* un bien máspreciado que la propia *vida*: el *honor*. Albano es el único *bien* que posee, pero se ha visto en la tesitura de escapar porque para su esposo ella ha dejado de ser su *bien* para convertirse en el obstáculo que le impide satisfacer sus deseos.

En este soneto, Lope también deja claro que es más importante la honra que la propia vida, pues sin ella, el individuo muere socialmente. En la medida en que los responsables de vengar el honor son los hombres, Leonida adopta el atuendo varonil para defender su honor. Como hombre conseguirá convertirse en *juez* de nobles *en su causa* interviniendo en el proceso contra Albano. Una vez que su esposo reconoce su culpa y se le impone la muerte por sus traiciones, queda inmaculado el honor de su esposa, quien finalmente podrá desvelar su identidad para perdonarlo.

En *La fuerza lastimosa*, la escena donde el rey descubre que la melancolía de su hija, la princesa Dionisia, es causada por su honor perdido está enmarcada por dos sonetos. La acción principal de este drama de la honra gira en torno al triángulo amoroso formado por la princesa, el conde Enrique y el duque Octavio. El conflicto se genera porque en una cita nocturna que conciertan los enamorados, el duque impide que el conde acuda al encuentro para poder así suplantarlo y gozar a la princesa. Al día siguiente, el duque desaparece y el conde decide marcharse a España al comprobar que alguien lo engañó para pasar la noche con su amada. Después de cuatro años, Enrique regresa con su mujer y sus tres hijos. La extrema melancolía<sup>981</sup> que sufre la princesa se agrava cuando son recibidos en palacio. Dionisia no consigue dominar sus celos y echa furiosamente a la esposa de Enrique de su presencia.

---

<sup>980</sup> Se trataría de una versión del tópico *anima animat ubi amat*, de la transformación del amante en el amado, porque el «amado me tiene el corazón con que vivo, el alma que me sustenta y la vida de que proceden todas mis acciones». Ver Serés, 1996, p. 315.

<sup>981</sup> La melancolía se suponía provocada por un exceso del humor vital asociada a la pasión amorosa no correspondida. Serés explica que se produce «por el exceso de calor que supone la provisión constante de sangre para recordar y contemplar su imagen [de la persona amada] en la *phantasia*» (1996, p. 191).

A solas, la princesa le revela a su padre que la causa de su mal es su deshonor. El rey le pide que le diga quién es el culpable, pero como ella se siente incapaz de decirlo, le cuenta lo sucedido mediante un papel. Mientras el rey aguarda, recita un soneto<sup>982</sup>. La espera le parece tan insoportable que se identifica con el *reo* que atiende a que el *juez escriba su sentencia*. Prefiere conocer ya el *mal* y sufrirlo que seguir en la *duda* de quién será el culpable del yerro de su hija.

**REY**

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

**REY**

Peligro tiene el más probado vado; quien no teme que el mal le impida, pida mientras la suerte le convida, vida, y goce el bien tan sin cuidado, dado. Mas cuanto en más afortunado hado fuerza y poder se descomida, mida cuán presto adonde más resida es ida la gloria vil deste prestado estado. La honra puede tu estandarte darte, amor, por quien la recatada atada tuvo en el fuego que reparte parte. Fue la defensa, aunque ordenada, nada, pues es por ti, sin remediarte, arte, la cuerda, loca; la encerrada errada.

La princesa vuelve con el papel y se va. Cuando el rey conoce el nombre del traidor, ordena a Fabio que hagan venir inmediatamente a Enrique. Reproduciendo una escena paralela, el rey recita un soneto<sup>983</sup> hasta que aparece el conde. En este momento de gran tensión dramática y solemnidad, Lope utiliza el artificio de la rima reflejada o en eco, como si quisiera hacer partícipe a la naturaleza del dolor del personaje. En los cuartetos reflexiona sobre el honor y la fortuna. La *fortuna* es un *bien dado prestado* que se *goza* sin preocupaciones *mientras* es favorable. Pero igual que el terreno conocido más firme y llano puede ser peligroso, el *hado* puede volverse contrario. De igual manera, ocurre con el *honor*, que se posee hasta que es arrebatado por el *amor*, quien fulmina la *defensa* más organizada, enloquece a la *mujer* más *cuerda* y vence hasta a la más pudorosa y reservada.

<sup>982</sup> *La fuerza lastimosa*, pp. 147-148, vv. 1490-1503.

<sup>983</sup> *La fuerza lastimosa*, pp. 149-150, vv. 1540-1553.

Entonces, el rey le plantea el asunto como si se tratara de un problema que le ha sucedido al rey albanés. Enrique propone como solución matar a la mujer y casar al hombre viudo. Así que el rey le pide que ejecute su sentencia y regrese para casarse con la princesa Dionisia. En conclusión, en esta parte de la obra se cocina a fuego lento la tragedia injusta del pobre Enrique. Es inocente del delito que se le acusa, pero no puede demostrarlo; debe matar a la prenda que adora y cargar con el virgo que debe otro, circunstancias que desencadenarán su locura. Pero, por otro lado, fijémonos en la figura honorable del rey ahora sin honra. Lope encarece su sufrimiento dejándonos escuchar su lamento y su aflicción nada menos que en dos sonetos en el breve espacio de setenta y cinco versos. Pensamos entonces, que esta insistencia por parte de nuestro dramaturgo por mostrar el estado interior del rey tiene la finalidad de justificar o atenuar la gravedad de su comportamiento posterior, esto es, de que el rey sea capaz de utilizar tal añagaza con el conde para conseguir que asuma su responsabilidad y de mostrarse tan indolente ante el derramamiento de la sangre inocente de su esposa únicamente para que su honor sea reparado.

Aparte de los casos de honra en que se juzga la conducta de una mujer, Lope trata el problema de la afrenta personal cuando el ofendido es de avanzada edad y no tiene hijo varón que vengue su deshonor en *El Primero Benavides*. El conflicto se genera porque en la corte de León, muerto el rey Bermudo, don Mendo recibe un bofetón de Payo de Vivar por evitar que se lleve al pequeño Alfonso V de seis años a Burgos para su crianza. Sin posibilidad de defenderse<sup>984</sup>, vuelve a su casa fingiéndose apenado por el rey, cuando en realidad exterioriza en un soneto<sup>985</sup> su profunda preocupación por verse agraviado.

En el soneto, describe quiénes pueden ser depositarios de la *honra*, cuáles son las consecuencias de perderla y cómo se debe vengar un agravio. Primero se dirige a la *honra*, para expresarle su pena de vivir sin ella, pues quien la ha perdido está muerto en vida. Después, a la *afrenta*, a quien le asegura que no parará hasta que su agravio sea vengado. En los vv. 1817-1818, insistirá en esta idea de que «no puede haber, sin su muerte (de Payo) / satisfacción para mí». Identifica la *honra* con el *sol* y la *afrenta* con la *noche*, para argumentar que, aunque puede existir *ave* nocturna, por el contrario, no merece vivir un

---

<sup>984</sup> Según las notas de la edición, «tanto el bofetón como el *mentís* afectaban a la honra» (*El Primero Benavides*, p. 989). El problema es que al ser Mendo un anciano no puede batirse con Payo.

<sup>985</sup> *El Primero Benavides*, p. 883, vv. 492-505.



*pecho noble* ofendido. Como la *honra* solo es privativa de los *nobles*<sup>986</sup> y no la poseen los *villanos*, al haberla perdido se ha convertido en un *villano* que no merece estar junto a los *nobles*. Esta misma idea la repetirá en los vv. 1807-1808, cuando Mendo pida el destierro alegando «que no ha de tener un rey / hombre sin honra en su casa». Finalmente, siente el dolor de la ofensa donde la ha recibido: su *triste cara*. En muchas ocasiones, la menciona, bien literalmente: «al rostro que ha deshonrado»<sup>987</sup>; «un infanzón / pudo mi rostro afrentar»<sup>988</sup>, bien metafóricamente, realizando un juego con el material escriturario: «Los dedos que en ella pones / dicen [...] en estos cinco renglones / que Mendo de Benavides / libró al rey de dos traiciones»<sup>989</sup>, o como en el caso del soneto, identificando ingeniosamente su cara con un *reloj*, cuyas manecillas serían las huellas de los cinco dedos de Payo que marcan el tiempo que dura su deshonra.

MENDO            Honra, quien sabe lo que sois bien sabe  
que no vive, aunque viva, quien no os tiene.  
Afrenta, quien os tiene bien le viene  
que en la satisfacción la vida acabe.  
Aunque es hermoso el sol, ya vemos ave  
que, huyendo de él, de noche se mantiene;  
la vida es dulce, pero no conviene  
al pecho noble donde afrenta cabe.  
Honra, pues ya perdí prenda tan cara,  
ya no soy noble hidalgo, soy villano;  
con los que nobles son no me consientas.  
Reloj han hecho ya mi triste cara,  
que, como en ella me pusieron mano,  
por horas me señala mis afrentas.

---

<sup>986</sup> Araya (1983, p. 107) afirma que «en la Edad Media europea y española, los testimonios conocidos confirman este hecho». Por eso, fue una novedad que los personajes villanos reivindicasen su honra en las comedias áureas. Recoge las palabras de Menéndez Pidal que señalan a Lope de Vega como iniciador del tema del honor villano con su *Peribáñez*: «Fue genial innovación de Lope de Vega hacer protagonista de un drama de honor a Peribáñez, un labrador de Ocaña».

<sup>987</sup> *El Primero Benavides*, p. 885, v. 561.

<sup>988</sup> *El Primero Benavides*, p. 885, vv. 568-569.

<sup>989</sup> *El Primero Benavides*, p. 871, vv. 71-75. Se refiere a los dos intentos de Payo de llevarse a Alfonso V y usurpar el trono.

En su casa, Mendo le cuenta a su hija Clara lo sucedido, a quien culpa de su desgracia presente. Entonces, la hija le revela que los dos criados de la casa, Sancho y Sol son los hijos que tuvo con el rey Bermudo. Mendo recobra la esperanza: «mi llanto en gloria muda, / que de prendas de mi honor / no está mi sangre desnuda»<sup>990</sup>. Después de probar su valentía, el anciano envía a Sancho a la corte para que mate a Payo. Sin embargo, Laín se hace pasar por el de Vivar, y Sancho lo mata por error. Mientras tanto, en Benavides, un noble informa a Mendo de que Payo ha sido desterrado y le pide que regrese a la corte. Mendo, empero, se niega hasta que su agravio reciba satisfacción. Ya a solas, comparte con su hija el padecimiento que le produce su deshonra en un soneto<sup>991</sup>.

**MENDO**            ¿Cuál hombre, oh Clara, no sintió su afrenta?  
 Si un perro ladra a quien herirle quiere,  
 la honra hace al león que, visto, espere,  
 cantando el ruiñón su agravio cuenta,  
       mata a quien ofender su honor intenta  
 el blanco cisne, que cantando muere,  
 da un silbo el toro más que a quien le hiere  
 brama y empina la cerviz exenta.  
       La persona más bárbara y desnuda,  
 siente la afrenta, y de esto viven llenas  
 graves historias que el honor ampara,  
       y Dios humano tengo por fin duda  
 que sintió con extremo entre tus penas  
 ver ofendida su divina cara.

Para justificar su derecho a ser vengado, acumula ejemplos de seres vivos que se enfrentan a quienes los agravian. El *perro* se defiende *ladrando* de quien pretende lastimarlo. El *león*, por su carácter noble, planta cara al adversario. El *ruiñón* en que los dioses convirtieron a Filomela<sup>992</sup> descubre su agravio tejiendo un lienzo. El *cisne*<sup>993</sup>,

---

<sup>990</sup> *El Primero Benavides*, p. 750, vv. 761-763.

<sup>991</sup> *El Primero Benavides*, p. 927, vv. 1829-1842.

<sup>992</sup> La historia de Tereo, Progne y Filomela es narrada por Ovidio en el Libro sexto de sus *Metamorfosis*, II (pp. 34-46, vv. 412-674). Después de violar a Filomela, Tereo le cortó la lengua con su espada, para que no dijera a nadie su agravio, y la encerró en una prisión del bosque. Entonces, Filomela tejió en un lienzo su abominación y se la envió a su hermana Progne, esposa del infame agresor.

<sup>993</sup> El epigrama 77 del Libro XIII de los *Epigramas*, II, de Marcial (p. 342), dice del cisne: «Con su lengua mortecina entona dulces canciones / el cisne, cantor él mismo de su propia muerte». En la entrada *cisne* de Covarrubias se recoge que «no embargante su condición mansa y suave, provocado del águila le hace rostro, y se defiende».

conocido por el canto que entona cuando va a morir, *desafía* al águila. El *toro*, característico por su bravura, *brama, silba y empina la cerviz* libre. La *persona más bárbara* sufre la *afrenta*. Finalmente, menciona el ejemplo de Jesús, quien como él no se vengó de la ofensa que recibió cuando uno de los romanos le dio una bofetada durante el interrogatorio del sumo sacerdote Anás<sup>994</sup>.

Este soneto guarda similitudes con el soneto de doña Lambra<sup>995</sup> en *El bastardo Mudarra*, donde de la misma forma pretendía justificar su legítima venganza acumulando ejemplos de animales que reaccionan cuando han sido ofendidos o atacados como ella, pues Gonzalo Bustos había matado a su hermano y ella tramaba lanzarle en la cara un cohombro lleno de sangre. La única diferencia estriba en la situación dramática. Mendo exige la reparación de su daño porque con la noticia del destierro de su agresor su satisfacción se dilatará o desaparecerá, mientras que Lambra saborea la venganza que está a punto de producirse. No será hasta el final de la comedia, que Mendo deje de lamentar su estado, cuando tiene tan cerca a Payo que lo apuñala con su daga a traición.

En resumidas cuentas, Lope acuerda habitualmente que sus personajes mediten sobre el honor cuando la situación dramática le es adversa, es decir, cuando lo han perdido o temen perderlo y se encuentren en dificultades para recuperarlo o protegerlo.

### 2.1.8. Fortuna

En una sociedad donde el ascenso social no está asociado a los méritos, capacidades y valores individuales, sino que el *cursus honorum* depende del favor de un rey con poder absoluto, la fortuna tiene un papel principal. La inestabilidad del ascenso social, que viene complicado por las envidias y demás engaños de la corte, será comparada con la tópica variabilidad de la fortuna. En el soneto del competidor Albano<sup>996</sup> de *Nadie se conoce*, se describe la fortuna como una rueda, como alegoría del azar o de

---

<sup>994</sup> En *Juan*, 18, 19-24, se cuenta cómo el sumo sacerdote le pregunta a Jesús sobre sus discípulos y la enseñanza que impartía. Cuando Jesús responde: «Por qué me preguntas a mí? Pregunta a mis oyentes», uno de los guardias, le asesta una bofetada por haber hablado así a sumo sacerdote. Jesús replica: «Si he hablado mal, demuéstreme en qué; pero si he hablado bien, ¿por qué me pegas?» Entonces, «Anás lo envió, atado, a Caifás, el sumo sacerdote».

<sup>995</sup> *El bastardo Mudarra*, pp. 666a-666b.

<sup>996</sup> Soneto estudiado en el apartado 1.2.2.1.

lo aleatorio de la buena o mala suerte, que el individuo debe hacer girar para que cambie el estado de los hombres: «donde caen los altos / vienen a levantarse los caídos»<sup>997</sup>.

Lope, quien no pertenecía a la nobleza, «ni quería que se le contara entre la clase media burguesa, ni entre el pueblo bajo»<sup>998</sup>, quien apenas consiguió altos cargos honoríficos o distinciones de mano de sus protectores, ni siquiera el ansiado cargo de historiógrafo real, se siente atraído por «hacer subir y bajar a sus héroes por la escala de las más diversas clases, profesiones, ambientes y órdenes de la vida»<sup>999</sup> ajenos a su voluntad como marionetas controladas por una fuerza superior que los mueve caprichosamente.

Sobre este vaivén delirante reflexionan la dama Elvira y el labrador Celio en sendos sonetos en *Con su pan se lo coma*, cuyos destinos confluyen por la gracia de un rey. Celio es un labrador que acaba de recibir una cuantiosa herencia de su padre habiendo prometido no abandonar su estado y permanecer junto a su mellizo Fabio. Pero todo cambia el día en que conoce al rey Ramiro, que estaba cazando en el campo, y lo invita a cenar sin conocer su verdadera identidad. Deslumbrado por su inteligencia, el rey le propone marchar a la corte como su consejero, invitación que sorprendentemente Celio acepta sin vacilar. Como es de imaginar, Celio se convierte en el preferido del rey: «Téngole puesto en el lugar primero»<sup>1000</sup>, suscitando las envidias e intrigas del resto de privados.

Por otro lado, la dama Elvira, que era servida por don Nuño, despierta el interés del rey, quien, al desplazar a su antiguo amante, la favorece socialmente. Fascinado con Celio, el rey quiere que conozca a su amada. En una de sus visitas, como el rey ve a su amigo embelesado con Elvira, en un arranque de generosidad, se la entrega y se precipita a casarlos esa misma noche. Los futuros esposos quedan desconsolados por el «favor» del rey, cuya decisión es inapelable: Celio porque pierde a un amor que dejó en la aldea; Elvira por tener que casarse con un villano.

Cuando la dama queda sola, reflexiona sobre la volubilidad de su fortuna y de su propio comportamiento en un soneto<sup>1001</sup>. En los cuartetos, parte de la anécdota de que las

---

<sup>997</sup> *Nadie se conoce*, p. 682b.

<sup>998</sup> Ver Vossler, 1933, p. 91.

<sup>999</sup> Ver Vossler, 1933, p. 268.

<sup>1000</sup> *Con su pan se lo coma*, p. 314b.

<sup>1001</sup> *Con su pan se lo coma*, p. 317a.

*aguas descenden* por los *altos montes* formando los ríos, pero a su vez se filtran en la tierra y las *fuentes* circulan subterráneamente permitiendo que se repita el proceso, para aplicarla a su situación personal en los tercetos. Como *f fuente bajó de Nuño*, *subió* hasta la corona dorada de *un rey*, pero como le entregó a *Celio*, se *convirtió* en lágrimas que descenden como ríos. De ahí, que muestre su arrepentimiento por haber sido tan ambiciosa, añorando ahora su origen y rehusando su *fin*.

#### ELVIRA

Suben las aguas de las fuentes claras  
por la misma medida que deciden;  
si de los altos montes se desprenden,  
vuelve segunda vez a ver sus caras.

Por el conducto ocultamente avaras  
desde su origen los arroyos tienden;  
pero después en ancha copa extienden  
las puras linfas de sus venas raras.

Bajé de Nuño aprisa, y, como fuente,  
subí de un Rey hasta los cercos de oro,  
sirviéndole de perlas a su frente.

Mas diome a Celio; y, convertida en lloro,  
derramo el agua en el dolor presente.  
Huyó mi fin, y mi principio adoro.

#### CELIO

A jugar me senté con la fortuna  
el bajo cobre de mis verdes prados  
contra el oro que vi de sus ducados,  
de dos caras, en fin, como la luna.

Eché una suerte sin pedir ninguna,  
y con sólo un encuentro de tres dados  
un Rey me dio su pecho y sus Estados,  
que a veces con los bienes importuna.

Pensé que de esta mano me vendría  
la ganancia mayor que fue pensada;  
pero, echando un azar la suerte mía,  
tirose el oro la fortuna airada;  
mas si deja el cobre que tenía,  
aunque he perdido, no he perdido nada.

De la misma manera, la fortuna cambia para Celio. Desea volver a su natural estado viendo que su mujer no le guarda el debido respeto por su condición de villano y que ha perdido la merced del rey: «Hícele con mis manos generosas / y podré deshacerle cuando quiera, /que ya me son sus gracias enojosas»<sup>1002</sup>. Así que, cuando le pide licencia para volver al campo con su mujer, el rey no muestra ningún reparo. Entonces, en una situación paralela a la de Elvira, recapacita en un soneto sobre la variabilidad de su fortuna<sup>1003</sup>. Como la fortuna es producto de la casualidad, la compara con el más famoso juego de azar de la época: los *dados*. Se jugó a los *dados* el *cobre* de sus humilde *verdes*

---

<sup>1002</sup> *Con su pan se lo coma*, p. 326a.

<sup>1003</sup> *Con su pan se lo coma*, p. 327a.

*prados* contra el *oro* de los *ducados*<sup>1004</sup>, moneda con *dos caras como la luna*<sup>1005</sup> que es ejemplo de inestabilidad, símbolo de las variaciones de la fortuna. *Echó una suerte* y consiguió el amor y calidad de la *mano* de un *rey*, de quien pensaba obtener la *mayor ganancia*. Por el contrario, *la fortuna* se enojó con él y perdió todo el *oro*. A pesar de todo, la fortuna solo puede quitar lo que da prestado, por lo que Celio llega a la conclusión optimista de que no *ha perdido nada*, se queda como estaba con su *cobre*.

Para Celio todo ha sido un sueño del que ha despertado, una ficción de la que se ha desengañado. De este modo, asume su culpabilidad y el castigo recibido por su ambición comparándose con Ícaro en los versos anteriores: «la culpa soy de mi daño / pues que, con alas de cera, / [...] quise subir hasta el sol / donde, el calor de sus rayos, / [...] me arroja al mar de mi llanto<sup>1006</sup>. Y cuando llega a la aldea, demuestra que la experiencia en la corte le ha servido para saber a qué lugar pertenece: «No más corte. Aquí nací, / y aquí a morir me resuelvo. / Este es mi centro, a él me vuelvo»<sup>1007</sup>. Esta comedia es claro ejemplo de la fascinación que Lope encontraba en hacer que sus personajes irrumpiesen con toda la fuerza de su virtud en un nivel social superior, donde atraen toda la atención de un hombre poderoso de cuya mano ascienden vertiginosamente, para después devolverlos a su principio.

Sobre la inconstancia y variabilidad de la fortuna gira la trama de *Lo que hay que fiar del mundo*, encarnada en el cristiano Leandro y en el turco bajá Amurates. Estos personajes cruzan sus destinos cuando Amurates echa a suertes a quién va a ejecutar de entre los cien cristianos que intentaron fugarse. El caballero genovés Leandro es el elegido. Su mala fortuna lo arroja a la muerte. Por intercesión de la hija del bajá, Leandro es presentado ante Selín, el Gran Turco, quien lo devuelve a la vida. Incluso le permite volver a Génova para contraer matrimonio con Blanca y volver con ella como cautivo bajo promesa de caballero.

---

<sup>1004</sup> El ducado es una moneda de oro con un peso de 3.6 g. acuñada por primera vez por los Reyes Católicos.

<sup>1005</sup> La idea de que la luna tiene dos caras y es ejemplo de lo mudable aparece también en el primer soneto de la comedia puesto en boca de Nuño: «de la luna menguante y la creciente, / de su inconstancia el símbolo sacaron» (*Con su pan se lo coma*, p. 300a); y los sonetos de las *Rimas*, I, de Lope: «enamorado de la Luna hermosa / [...] en tus mudanzas, ¿quién será constante?» (soneto XVI, p. 221) o «luna que, porque crece, mengua luego» (soneto XLVI, p. 283).

<sup>1006</sup> *Con su pan se lo coma*, p. 324b.

<sup>1007</sup> *Con su pan se lo coma*, p. 328b.

Cuando Leandro regresa, el curso de los acontecimientos determina que los sentimientos de Selín se tornen: siente un fuerte enojo contra Amurates por su derrota contra los persas, y una gran complacencia hacia Leandro por la firmeza y valor que ha demostrado. Por consiguiente, despoja a Amurates de su cargo para concedérselo a Leandro. La buena suerte quiere que Leandro regrese victorioso de sus empresas contra los persas. Selín lo recompensa generosamente con el cargo de Gran Bajá. Como gobernante también demuestra su astucia e inteligencia. Selín ordena que le sirvan de rodillas y lo acompañe a su mesa. Amurates no puede contener su estupefacción con Mustafá, quien le dice que todo es producto de «La fortuna, pero crea / que para mayor caída / le levanta a las estrellas»<sup>1008</sup>.

No obstante, cuando Selín le entrega también toda la hacienda de Amurates, Leandro comienza a desconfiar de su imparable buena fortuna a través de la conocida imagen de la luna: «¿Qué fin tendrá mi fortuna? / pues jamás creciente luna / dejó de menguar?»<sup>1009</sup>. De ahora en adelante, comenzará su descenso, a pesar de que Selín le ha jurado no bajarlo del lugar en que lo ha puesto mientras esté vivo. Se ha formado un peligroso cuadrado amoroso: Selín quiere poseer a Blanca, y su mujer Marbelia se ha encaprichado de Leandro. En el momento en que la rueda de la fortuna ha comenzado a girar de nuevo, aparece el pobre Amurates recitando un soneto dirigido a la fortuna<sup>1010</sup>.

**AMURATES**

Fortuna, cuyo rostro lisonjero  
se muda al bien y al mal tan velozmente,  
que a quien miraba ayer con mansa frente  
hoy amenaza con semblante fiero,  
    conmigo, pues que ya la muerte espero,  
aún parece que ha sido diferente;  
pero ¿por qué me quejo injustamente,  
si lo que me quitó me dio primero?  
    Si la fortuna ha dado vez alguna  
esto que es bien, aunque lo da prestado  
a quien con diligencias la importuna,  
    ¿por qué se queja, si se lo ha quitado?  
Pues por mucho que puede la fortuna,  
¿cómo puede quitar lo que no ha dado?

---

<sup>1008</sup> *Lo que hay que fiar del mundo*, 2013, p. 436, vv. 2070-2072.

<sup>1009</sup> *Lo que hay que fiar del mundo*, 2013, p. 439, vv. 2122-2124.

<sup>1010</sup> *Lo que hay que fiar del mundo*, 2013, p. 458, vv. 2651-2664.

En el primer cuarteto, Amurates apostrofa a la *fortuna* para reprocharle su carácter cambiante, pues de un día para otro perjudica al que había favorecido. En los versos siguientes, aplica la afirmación a su caso personal. El turco considera que la fortuna se ensañó con él porque *espera la muerte*. Con todo, realiza la misma observación ecuánime que Celio en su soneto, es decir, se pregunta *de qué se queja injustamente*, ya que la *fortuna* solo puede arrebatarse aquello que concedió. Luego, siguiendo el silogismo, el soneto está anticipando que Amurates no perderá la vida, pues no se la dio prestada la fortuna; en cambio, nos alerta sobre el destino de Leandro, quien fue rescatado de una muerte segura por un golpe de suerte.

Efectivamente, el hado de Leandro es más infausto. Selín y Marbelia se sienten ofendidos por Leandro: aquel por tener que guardarle respeto; esta por haber sido rechazada. Leandro es invadido por un gran temor que lo lleva a embarcar a su mujer y criado rumbo a su tierra. Justo antes del desenlace donde Marbelia incita a su marido a que mate al cristiano cuando duerma porque como el sueño es imagen de la muerte no incumplirá su promesa, Leandro medita con suma gravedad en un soneto<sup>1011</sup> sobre lo efímero de los bienes mundanales y lo transitorio y mudable de la fortuna.

**LEANDRO**      Ved lo que duran las humanas glorias  
y lo que puede confiar del mundo  
quien ayer del Gran Señor segundo  
y de Persia le dio tantas victorias.  
Añádase la mía a las historias,  
aunque en tirano príncipe la fundo,  
que trasladaron montes al profundo  
en romanas y bárbaras memorias.  
Del día al alba y el rigor pasado  
del medio y de la tarde, ¿qué podía  
temer, sino la noche, un desdichado?  
Esto merece quien del mundo fía,  
porque ¿qué puede dar, si no es prestado,  
quien muda cuatro tiempos en un día?

El personaje es consciente del trágico final que le espera, por lo que, al menos, quiere que su caso sirva de ejemplo de «la inconstancia del engañoso mundo»<sup>1012</sup> y de

---

<sup>1011</sup> *Lo que hay que fiar del mundo*, 2013, p. 473, vv. 3045-3058.

<sup>1012</sup> Según Sánchez Laílla y Laplana Gil, editores de esta comedia, Lope podría haber utilizado como fuentes de la historia de Ibrahim / Leandro, la *Segunda Parte de la Historia Pontifical* de Gonzalo de



aviso a los privados sobre el peligro en que viven. De ahí, que comience con el imperativo *ved* como fórmula apelativa para captar nuestra atención e introducirnos en su reflexión. En primer lugar, hace un repaso de las *glorias* conseguidas: el título de Gran Bajá y numerosas *victorias* contra los persas. A pesar de su valía personal, todo lo conseguido fue *prestado* por el Gran Turco y la fortuna, que como ya sabemos, es tópico que reclame lo dado. Teniendo en cuenta que le devolvió la vida cuando era inminente su muerte, por *la noche*, mientras duerma, también se la reclamará. Además, el soneto contiene y explica el título de la comedia, y a su vez nos sirve de amarga reflexión moral, muy acorde, sea dicho de paso, con la visión desengañada y la falta de confianza en el hombre propias del pensamiento barroco.

Resumiendo, en los sonetos de Celio y Amurates, Lope nos ofrece una imagen tónica de la fortuna, cuya esencia es su variabilidad caprichosa, para después contraponer a esta propiedad dañina-cambiante su pensamiento vitalista de que no puede tomar aquello no proporcionado. Se podría interpretar como argumento que supone una especie de victoria sobre la fortuna. En cuanto a la situación dramática, todos aparecen cuando han caído en desgracia, cuando han perdido el estatus y el favor que les rendía un poderoso.

Empero, no solo se le reclama a la fortuna su prosperidad o adversidad en el ámbito político, sino que también se le dirigen quejas de amor. Enlazando con la opinión anterior de nuestro dramaturgo, en el soneto de don Juan en *El premio del bien hablar*, el personaje le reprocha a la fortuna que le provea de bienes de los que después lo despojará, manifestando su preferencia por no recibir nada. La fortuna lo condujo hasta Sevilla para embarcarse a las Indias, escapando de un asunto turbio que tuvo con un hombre que injuriaba a las damas. En Sevilla, ha repetido la misma acción: por defender a Leonarda, hija de un rico indiano, de los insultos de don Diego, lo ha malherido. Como la fortuna sigue de su parte, la dama lo esconde en su casa y tienen un encuentro amoroso. Sin embargo, escucha cómo un caballero llamado don Pedro trata con el padre de su amada su compromiso matrimonial. Don Juan se enfurece con ella, quien, para calmarlo, decide firmar un papel donde diga que será su esposa. Mientras el galán espera que vuelva

---

Illescas y la *Segunda parte de la Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V* de fray Prudencio de Sandoval. Ambos historiadores coinciden en el testimonio moralizante y ejemplarizante de esta historia (*Lo que hay que fiar del mundo*, 2013, p. 473).

Leonarda con el papel que confirma la «firmeza de amor constante», le dirige sus quejas amorosas a la Fortuna en un soneto<sup>1013</sup>.

JUAN           Fortuna, que a Sevilla me trujiste  
huyendo del rigor en que me hallaste,  
¿en qué mar a las Indias me embarcaste  
que con tal brevedad me enriqueciste?  
Mas no es el fin del bien que le conquiste,  
si de la posesión te descuidaste,  
pues para más tristeza me alegraste;  
que no hay alegre bien si el fin es triste.  
No me des dichas para no gozallas;  
no me des glorias para no tenellas,  
ni el breve bien que en esperanzas hallas;  
que no pudiendo asegurarse dellas,  
parece que es más dicha no alcanzallas  
que vivir con el miedo de perdellas.

En el primer cuarteto, el personaje le agradece a la *fortuna* que le haya favorecido en algunas cuestiones que ya conocemos. En cambio, desaprueba su proceder en los asuntos del corazón. En el amor, no solo importa *conquistar* a la amada, sino garantizar la *posesión*, que es el objetivo de su existencia<sup>1014</sup>. De ahí que le pida que no le dé aquello que no pueda disfrutar porque no sea seguro, ya que prefiere vivir con la *esperanza* de poseerlo que con el temor de perderlo<sup>1015</sup>.

En *La ventura sin buscalla*, la infanta Lisarda también se dirige a la fortuna en un soneto. La pobre tuvo que huir del palacio porque su hermano quería casarla con un hombre inferior. Disfrazada de labradora, se encuentra con Carlos, hombre de origen noble que vive en una aldea villanos, a quien pide ayuda a cambio de sus servicios. El amor surge entre ellos súbitamente, pero ella teme por su honor. Justo antes de que Carlos se declare abiertamente e incluso la amenace con forzarla si no le corresponde, Lisarda recita un soneto<sup>1016</sup> donde le pregunta a la *Fortuna* por qué razón ha determinado que su

---

<sup>1013</sup> *El premio del bien hablar*, p. 389b.

<sup>1014</sup> Un argumento prácticamente idéntico aparece en *Servir a buenos*: «que amor, si el bien alcanza, / busca la posesión, no la esperanza» (p. 584a).

<sup>1015</sup> Lope repite la misma tesis en la conclusión del soneto de Teodora en *La firmeza en la desdicha* (p. 526, vv. 645-647): «Que a no le tener yo, no le perdiera, / y sólo el esperarle me bastara, / que más se goza el bien cuando se espera».

<sup>1016</sup> *La ventura sin buscalla*, p. 274a.

destino haya sido convertirla en labradora y conducirla hasta *Carlos*. En realidad, interroga a la fortuna porque se siente inmersa en un conflicto de sentimientos. Por un lado, su unión con Carlos sería legítima porque guarda parentesco con el rey, pero por otro, se siente desesperanzada al no poder desvelarle su identidad. Finalmente, opta por callar su secreto y ver hacia dónde la lleva el *engaño*.

**LISARDA**           ¿Por qué varios caminos la Fortuna  
me ha traído al estado en que me veo,  
cuando de mí no espera más trofeo  
el Amor que me siga la fortuna.  
Bajé desde los cercos de la cuna  
a las profundas aguas de Leteo,  
donde ni es poco bien, ni le deseo;  
tal es mi mal sin esperanza alguna.  
Carlos es bien nacido; mas ¿qué importa  
si no puedo decirle el desengaño  
ni el engaño en la pena me reporta?  
Yo moriré por no decir mi daño,  
porque no puede haber dicha más corta  
que no poder valerse del engaño.

Lisarda, incapaz de resistir la porfía y el agasajo de su amado a Carlos, acepta casarse con él. Después de seis años de bienestar, la muerte de su hermano la obliga a tomar posesión del trono. Un último obstáculo debe superar: convencer al rey de Polonia de que desista de casarse con ella y reconozca a su legítimo esposo Carlos. El rey afirma que «Si los hados / dan dicha a quien no la busca, / ¿de qué sirve importunarlos?»<sup>1017</sup>. He aquí la respuesta a la pregunta que Lisarda plantea en el soneto. En verdad, la Fortuna la guiaba por los intrincados caminos que la conducirían a la felicidad.

Por el contrario, en *Laura perseguida*, los hechos que desembocan en el soneto de Laura, donde se pregunta por su fortuna, son mucho más desgraciados. La peripecia se genera porque su historia de amor con el príncipe Oranteo es contrariada por el competidor Octavio y el rey, que desea casar a su hijo con la princesa Porcia. Son innumerables las penalidades que la dama debe soportar hasta que se case felizmente con su amado. Se ve obligada a escapar al castillo de su padre en traje de paje, cuando el rey

---

<sup>1017</sup> *La ventura sin buscalla*, p. 292a.

ordena prisión para ambos amantes. Es acusada falsamente de falta de castidad y de haber mantenido relaciones con Octavio por parte del rey, quien consigue convencer a su hijo de que su mujer es infiel por medio de un engaño. Finalmente la apresan y cuando sale de prisión, marcha de peregrina a Santiago. Cuando regresa, Octavio la informa de que el príncipe le dio permiso para casarse con ella. Como se resiste, el malvado competidor ordena a los guardias que la lleven a la casa de las mujeres infames, fingiendo que lo mandó Porcia. Afortunadamente, Laura convence a los guardias de que fue un engaño de Octavio y la liberan.

**LAURA**           ¿Hay más en que me diga mi fortuna?  
¿Faltábame ya más que infamia tanta?  
¿Qué cosa contra mí no se levanta  
pues hasta la más baja me importuna?  
Ya se me cubre el sol, el cielo, la luna,  
y tengo puesta el agua a la garganta;  
la muerte misma de mi mal se espanta,  
que vida muerta no se vio ninguna.  
Otavio, infame, quiere infame hacerme,  
el Príncipe con él quiere casarme  
por mostrar lo que pudo aborrecerme,  
y estoy contenta de que vengo a hallarme  
a tiempo que no queda mal que hacerme,  
pues ya no queda mal con que probarme.

Cuando queda sola, reflexiona sobre su fortuna en un soneto<sup>1018</sup>. En el primer cuarteto, como reflejo de la inquietud y desesperación de su espíritu, aparecen varias preguntas retóricas acerca de los reveses de la *fortuna*, que la castigan a padecer hasta las desventuras más infamantes. Son múltiples las alusiones a la *fortuna* adversa de la dama en la comedia. Por ejemplo, los guardias la llaman «peregrina hermosa, / a quien la fortuna espanta»<sup>1019</sup>, su criado se dirige a ella así: «En tu busca, señora desdichada / vengo afligido»<sup>1020</sup>, o ella se compadece de sí misma diciéndose: «¡Ay, desdichada! / Cuando perseguida, amada, / cuando olvidada, ofendida»<sup>1021</sup>. Llega a la conclusión de que tiene

---

<sup>1018</sup> *Laura perseguida*, p. 138, vv. 2627-2640.

<sup>1019</sup> *Laura perseguida*, p. 138, vv. 2621-2622.

<sup>1020</sup> *Laura perseguida*, p. 138, vv. 2641-2642.

<sup>1021</sup> *Laura perseguida*, p. 111, vv. 1808-1810.

los astros<sup>1022</sup> y elementos opuestos, hasta el punto de que la *muerte*, único remedio a sus desdichas, también la rehúye.

En los tercetos, repasa los últimos acontecimientos que la han atormentado: su amado da su consentimiento para que Octavio se case con ella y este la envía con las mujeres públicas. Pese a todas estas fatalidades, se siente optimista porque ya *no le queda mal* que padecer.

Sin embargo, estaba equivocada porque a continuación su criado le informa de que unos hombres se han llevado a sus hijos y lo que quedaba de su pobre hacienda. Ella misma se asombra de que «¿aún aquesto / le quedaba guardado a la fortuna?»<sup>1023</sup>. Y es que normalmente nuestro dramaturgo hace que los personajes exterioricen su consternación y los límites de su sufrimiento cuando aún queda otra vuelta de tuerca que los derrumbe definitivamente. En efecto, tras este último embate, Laura intenta suicidarse delante del príncipe, pero hasta la *muerte se espanta*: «¿Qué ha sido, / muriendo, mi intento vano?»<sup>1024</sup>. Llegando incluso a implorar la muerte: «¡Matadme, enemigos cielos»<sup>1025</sup>.

La desgracia también se ceba con la princesa de Nápoles Lucinda en *Los tres diamantes*, que se preguntará en un soneto sobre cuál ha sido la *estrella* que la ha conducido a tanto daño. Recordemos que, en un encuentro nocturno con Lisardo en el jardín de palacio, al escuchar unos ruidos y pensar que el rey los ha descubierto, huyen al monte. En cierto momento en que la princesa se queda dormida por el cansancio y él sale tras un águila que le ha robado uno de sus diamantes, sus caminos se bifurcan: Lisardo estará cautivo dos años en territorio persa y ella llegará hasta la tierra de su amado, Provenza, donde se dedicará a ayudar a los demás y a construir un hospital para peregrinos con la ayuda del padre de su amado. Al principio de la tercera jornada, después de hablar con el hermano Crispín de las tareas del hospital con los enfermos, se lamenta en un soneto de su sino<sup>1026</sup>.

---

<sup>1022</sup> A Lope le apasionaba la astrología, que, junto a las matemáticas, las había aprendido con Juan Bautista Labaña, a quien dedica el soneto CXV de las *Rimas*, I. Sobre este asunto también trata su égloga *Farmaceutria*.

<sup>1023</sup> *Laura perseguida*, p. 139, vv. 2652-2653.

<sup>1024</sup> *Laura perseguida*, p. 141, vv. 2737-2738.

<sup>1025</sup> *Laura perseguida*, p. 142, v. 2741.

<sup>1026</sup> *Los tres diamantes*, 1998, pp. 1490-1491, vv. 2148-2161.

LUCINDA      Triste reina de Nápoles, ¿qué estrella  
a tanta desventura te ha traído?  
¿Qué bien esperas de este bien perdido,  
ni qué esperanza de vivir sin ella?  
Mas ¿qué no puede amor, qué no atropella  
este fiero tirano del sentido,  
que, entrando en la razón, desconocido,  
después no da lugar de conocella?  
No sé qué espero, y tengo confianza;  
soy piedra en el sufrir; y en aire, estribo;  
mi fe es sospecha, y lo imposible alcanza.  
Y en tantos males sólo un bien recibo,  
que yo pienso que estoy sin esperanza,  
y debo de tenerla, pues que vivo.

De la misma manera que Lisarda en *La ventura sin buscalla* se pregunta qué *estrella*, es decir, qué fortuna o destino, la ha llevado a la desdicha y al desánimo de encontrar a Lisardo. Se siente dudosa e inmersa en la contradicción. Por un lado, confía en la fuerza del amor, caracterizado aquí por su capacidad de enajenar los *sentidos* de los amantes, aniquilando del todo su *razón*, así como en su firmeza ante la adversidad, a través de la imagen de la *piedra*, símbolo de la insensibilidad y dureza, y del *estribo en el aire*, como ejemplo de su constancia en la variabilidad. Pero por otro, está *sin esperanza*. No obstante, realizando un razonamiento conforme al tópico del *anima animat ubi amat*, es decir, que el alma del amante vive en el ser amado, si ella continúa *viviendo* es porque su amado también; luego, sigue albergando la ilusión de que Lisardo esté vivo<sup>1027</sup>.

Siguiendo el mismo esquema dramático de la anterior comedia, a Lucinda todavía le quedan *desventuras* que vivir hasta el enlace final con Lisardo. Tendrá que afrontar la posibilidad de que su amado haya muerto cuando recibe la noticia de que una ballena ha sido capturada con dos de los diamantes de Lisardo en su interior y la infamia de un pretendiente despechado que difunde el rumor falso de que parió un hijo del hermano Crispín.

---

<sup>1027</sup> Este mismo silogismo es puesto en boca de Lisarda, dama del rey, en *La fe rota* (p. 1390, vv. 618-620), cuando desconoce si su amado está vivo o muerto: «Yo siento, luego vive el que me anima; / yo hablo, luego habla el que es mi esposo; / yo espero verle, luego verle es cierto».

En definitiva, en los sonetos dirigidos a la fortuna por cuestiones de amor, podemos encontrar algunos elementos que se repiten. Aparecen cuando los personajes parecen haber llegado al límite de sus desdichas, aunque no es así; en primer lugar, le preguntan por la razón por la que los ha conducido a esa situación desgraciada o directamente le exponen su queja y, antes de la conclusión, que habitualmente es esperanzadora, repasan algunos de los hechos más infelices que han sufrido.

### 2.1.9. **Beatus ille**

En las comedias de ambiente rural, Lope gustaba de sublimar las bondades de la vida del campo frente a las ruindades de la ciudad. No es de extrañar que destaque este tema en algunos sonetos, donde los personajes ensalzan la vida campesina, tranquila, desprendida, y sencilla, alejada de las agitaciones, envidias y preocupaciones de la ciudad conforme al tópico *Beatus ille*<sup>1028</sup>.

En primer lugar, estudiaremos dos sonetos que siguen de cerca el contenido del *Épodo II* de Horacio y de la *Oda a la vida retirada* de Fray Luis de León, inspirada asimismo en el poeta clásico, del que fue uno de sus muchos traductores.

En *El sol parado*, comedia ambientada en los tiempos de Fernando III y Alfonso, sobre la defensa de Écija y Córdoba y el asalto de Sevilla, una de las acciones principales se centra en la historia del soldado Campuzano, que hace las veces de gracioso. Desde su primera aparición, en la frontera de Écija, se queja de haber abandonado el campo, donde su vida era deleitosa, para sufrir las calamidades de la guerra. Un moro de Sidonia llamado Gazul se acerca al muro para preguntar por el maestre de Santiago, con cuyos despojos quiere ganar fama para merecer a su amada Zayda. El capitán Pimentel le informa de su muerte y lo reta en su lugar. Como Gazul rehúsa, el capitán piensa que se trata de un espía, por lo que envía a nuestro soldado a que vigile de cerca al enemigo para saber sus intenciones. Entonces, Campuzano expresa su desazón por el gran riesgo de la empresa que le ha sido encomendada, y en un soneto<sup>1029</sup> se lamenta de las mortificaciones de la

---

<sup>1028</sup> Los modelos clásicos de referencia del tópico son el *Épodo II* de Horacio (p. 522, v. 1): «*Beatus ille qui procul negotiis*» (Feliz / Dichoso aquel que de negocios alejado), de donde proviene la expresión, y del final del Libro II de las *Geórgicas* de Virgilio (p. 122, vv. 458-459): «¡*Oh fortunatos nimium, sua si bona norint, / agrícolas!*» (¡Oh bienaventurados los labriegos, / si conociesen todo el bien que es suyo!).

<sup>1029</sup> *El sol parado*, pp. 255a-255b.

vida del soldado, héroes anónimos cuyas proezas no quedan ni en pena ni en gloria al contrario que las gestas de los que tienen nombre, y ahora las benignidades de su vida anterior de campesino.

CAMPUZANO        ¡Desdichado de aquel que a escarcha y hielo,  
o a las calores de septiembre estivo,  
abrasándose está, o helando vivo,  
por cama el suelo y por cubierta el cielo!  
¡Dichoso el que con lumbre y terciopelo  
come el pan regalado y sustentivo,  
y del frío implacable fugitivo,  
bebe del oloroso vino en pelo!  
¡Dichoso el que el arado y las alforjas  
al campo lleva, sin que allí le prive  
la guerra el sueño, cuando sueño quiere!  
Sígale Enríquez, Rojas, Leyvas, Borjas;  
que, si uno de ellos muere, eterno vive,  
y un pobre como yo, sin honra muere.

El principio del soneto es chocante porque constituye una inversión del inicio del modelo horaciano. Esto es porque primero expone su queja desde su condición de soldado tal y como lo hizo cuando apareció por primera vez en escena: «Oh, pesia tal con la vida»<sup>1030</sup>. Es *desdichado* el que está en la *guerra*, durmiendo a la intemperie y sufriendo los rigores del tiempo. Por el contrario, encomia la vida del campesino. Es *dichoso* quien después del trabajo acude a su cálido hogar donde le esperan el *pan* que le ofrecen sus campos y el *vino* que le brindan sus viñas<sup>1031</sup>. Y en sus tareas diarias, con el *arado* o cargando *alforjas*, el campesino duerme cuando le apetece sin que le sustraiga el *sueño* la *guerra*. Hasta aquí, entendemos que nuestro poeta sigue la estela de los dos modelos clásicos. Horacio primero pondera la vida del campesino con la del soldado, el marinero y el ciudadano porque no le despierta la «trompeta», el «mar airado» o las «puertas altivas», respectivamente<sup>1032</sup>. Después describe las actividades propias del espacio rural, seguidas de una evocación de los placeres del campo, entre los que destacamos la siesta, la preparación de «los leños en el hogar sagrado a la llegada del cansado esposo», «del

---

<sup>1030</sup> *El sol parado*, p. 252b.

<sup>1031</sup> De acuerdo con el ideal de *autarkía* de la vida campesina, que aspira a producir lo que necesita.

<sup>1032</sup> Horacio, *Épodos*, II, p. 522, vv. 1-10.



dulce jarro los vinos nuevos» y de «una comida no comprada»<sup>1033</sup>. En el Libro II de las *Geórgicas* de Virgilio se refiere expresamente a la tarea de arar: «No así el agricultor. Rompe tranquilo / la tierra con la reja del arado»<sup>1034</sup>. Para cerrar su alabanza, el poeta latino utiliza un breve idilio, mientras que Lope critica la desigualdad de trato que reciben a su muerte los señores de linajes valerosos<sup>1035</sup>, cuya fama será inmortal, respecto de los desconocidos soldados, que muere sin palma ni laurel.

De hecho, a continuación, Campuzano será hecho cautivo por Gazul. A partir de este momento comienza la devoción mariana del campesino-soldado, cuestión fundamental para que al final de la comedia las tropas cristianas derroten a las musulmanas en Sevilla, al aconsejar al maestre de Santiago que se encomiende a la Virgen y le pida que pare el sol para que dispongan de tiempo suficiente para rematar al oponente mermado.

En *Los hidalgos de la aldea*, el conde Albano y su esposa Teodora regresan a la aldea por decisión de la condesa, quien disimula los celos que le produce la vida licenciosa de su esposo con la preocupación del bienestar de su hacienda que supuestamente se ve amenazada por la vida costosa de la corte. En cuanto llegan, los alcaldes con sus hijas acuden a recibirlos. Entonces, el conde, conforme a su comportamiento habitual, se queda encandilado con Finea, hija del alcalde de los hidalgos, por lo que envía a su servidor Roberto para que concierte un encuentro esa misma noche. Su mujer podrá convenir ese «extraño cautiverio»<sup>1036</sup>, pero no podrá evitar «que me entretenga / cuando a mi gusto la ocasión venga»<sup>1037</sup>.

Después de serle anunciada la visita de Blas, un hidalgo gracioso y extravagante que le comunica su pretensión de casarse con Finea, recita un soneto<sup>1038</sup> donde elogia la vida de la aldea. En este soneto, Lope comienza los cuartetos y el primer terceto con la traducción de la famosa fórmula latina horaciana, donde contrapone las virtudes de la *aldea* a los inconvenientes y maldades de la *corte* y la *ciudad*. En la *aldea*, se disfruta de

---

<sup>1033</sup> Horacio, *Épodos*, II, p. 524, vv. 40-50.

<sup>1034</sup> Virgilio, *Geórgicas*, p. 125, vv. 513-514.

<sup>1035</sup> Dos de estos linajes famosos, en concreto, el de los Enríquez y los Rojas, son mencionados en los versos anteriores por Gazul (*El sol parado*, p. 254b).

<sup>1036</sup> *Los hidalgos de la aldea*, p. 840, v. 447.

<sup>1037</sup> *Los hidalgos de la aldea*, p. 841, vv. 471-472.

<sup>1038</sup> *Los hidalgos de la aldea*, p. 844, vv. 521-534.

la tranquila *soledad*, de las relaciones sinceras, espontáneas y sencillas, y del sueño apacible por la ausencia de cuidados. En cambio, el ambiente de la corte y la ciudad es bullicioso y multitudinario, donde reina la adulación, el hablar fingido y falso, la murmuración, el temor a caer en desgracia por el capricho de un poderoso y el desasosiego en el descanso por las constantes preocupaciones. Para terminar, apostrofa a la *vida*, que por carácter fugaz identifica con un *veloz caballo*<sup>1039</sup> y alude a la muerte, que por su poder igualatorio es representada mediante la imagen náutico-jurídica de la *misma salva*<sup>1040</sup> que recibe tanto a los altos como a los bajos. A través de esta alabanza de aldea y menosprecio de corte, Lope nos lanza las advertencias morales tan presentes en la Edad Media del *tempus fugit*, del *contemptus mundi* y del *omnia mors aequat* en su defensa de la vida sencilla, y, por ende, de la dorada medianía<sup>1041</sup>.

ALBANO            Dichoso aquel que en mudas soledades  
                           osa pasar la vida en un aldea,  
                           lejos de aquella envidia que pasea  
                           las plazas de las cortes y ciudades.  
                           Dichoso aquel que atiende a las verdades  
                           del que ningún imperio lisonjea,  
                           ni las mercedes del hablar rodea,  
                           ni tembló de mirar las majestades.  
                           Dichoso aquel a quien despierta el alba;  
                           en vez de la marcial trompeta, el gallo,  
                           y del morir en confusión se salva.  
                           ¡Oh vida, curso de veloz caballo,  
                           nave de un puerto que, la misma salva,  
                           recibe al rey y al mísero vasallo!

Aparte del modelo horaciano, pensamos que en este soneto Lope sigue el patrón de la *Oda a la vida retirada* de Fray Luis de León. El primer cuarteto se podría relacionar

---

<sup>1039</sup> En el emblema IX de los *Emblemas morales* de Covarrubias Orozco, que tiene por mote *Cuncta flvnt* (Todo fluye), aparece un veloz caballo como símbolo del poder destructor del tiempo, donde se dice: «Todo perece, [...] sin que nos dexe raftro de memoria, / los bienes de esta vida tranfitoria». Es el viejo tema de la transitoriedad de la vida retomado por el pesimismo barroco con la intención didáctica de hacernos reflexionar sobre lo fugaz de la vida y la futilidad de los bienes mundanos.

<sup>1040</sup> En *Autoridades*, una de las definiciones de *salva* es: «disparo de armas de fuego en honor de algún personaje, alegría de alguna festividad o expresión de urbanidad y cortesía».

<sup>1041</sup> En el soneto XXIII titulado «*Natura paucis contenta*» de las *Rimas*, II, (p. 251), Lope también exalta el *aurea mediocritas*, alaba los placeres de la vida modesta: «dichoso yo que, sin tener asida / el alma al oro, a la esperanza, al plato, / paso en vosotros descansada vida / lejos de idolatrar en dueño ingrato» que nos recuerda tanto a la *Oda a la vida retirada* de Fray Luis de León.

con la primera y segunda lira, en que se alaba la vida alejada de las ciudades y se habla de la envidia; el segundo cuarteto, con la tercera lira, que aborda el problema de la falta de sinceridad de la corte y la ciudad; y el primer terceto, con las liras seis y siete, donde confronta la tranquilidad de espíritu del aldeano porque es dueño de su vida y los desvelos del cortesano que depende del designio de un poderoso.

Pese al significado del texto, esta exaltación de la vida de la aldea no deja de tener para nosotros un sentido irónico teniendo en cuenta el contexto dramático en que se encuentra el soneto, pues el conde Albano se entusiasma con su nueva vida campesina cuando siente cerca los placeres de la compañía femenina de que disfrutaba en la corte y que tanto enfado provocaban a su esposa.

Esta relación entre el tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea con el del poder igualatorio de la muerte y el *aurea mediocritas* para construir una reflexión didáctica y moral, la encontramos también en un soneto de Celio<sup>1042</sup> en *Con su pan se lo coma*. En esta comedia, Lope traslada a un rico y feliz labrador a la corte debido a su inquietud y ambición, para que la corte lo engulla y lo regurgite de nuevo a su origen como ejemplo moralizante. Al principio, Celio aparece admirando la belleza de sus prados, de los pastores, de sus ganados, de las labores tradicionales, de la soledad del campo<sup>1043</sup> y lo vemos entusiasmado organizando las tareas diarias con sus criados. Celio se siente pleno en el monte, trabajando las tierras que ha heredado de su padre junto con su hermano Fabio, por lo que nos transmite su felicidad de vivir allí y su condena a las traiciones que moran en las ciudades en un soneto<sup>1044</sup>.

En este caso, el inicio emula el del poema virgiliano apostrofando a la vida tranquila del campo. En el primer cuarteto, conforme al razonamiento de Fray Luis de León en su *Oda I*, Lope considera *sabios* a aquellos que son capaces de someter sus bajas pasiones humanas por el poder y las riquezas. En el segundo cuarteto, introduce el tema de la muerte igualadora, que aparece personificada portando una misma *llave* con que abre todas las *puertas* de las *vidas* independientemente de su condición. En los tercetos, se contiene la alabanza de aldea, cuyos *prados* solo buscan el bien del individuo, y el menosprecio de corte, con cuyas intrigas, imperio y fortunas lo corrompen, que culmina

---

<sup>1042</sup> *Con su pan se lo coma*, p. 302a.

<sup>1043</sup> *Con su pan se lo coma*, p. 300b.

<sup>1044</sup> *Con su pan se lo coma*, p. 302a.

con la exaltada fórmula horaciana para encarecer la ventura del que solo posee lo necesario, pues *in medio stat virtus*, y se deleita con la vida sosegada.

**CELIO**            ¡Oh, santas soledades, cómo vemos  
que sólo es sabio quien vivir os sabe  
sin envidiar el oro de la nave  
que besa de la tierra los extremos!  
¡Oh, cuánto al Cielo aquellos le debemos,  
que en parte de vivir un monte cabe,  
si la muerte ha de abrir con igual llave  
las puertas de las vidas que tenemos!  
Aquí son estos prados los amigos;  
las selvas, el palacio y la carroza,  
y el silencio y verdad, los enemigos.  
Dichoso el que descansa en pobre choza;  
que no se logra el bien donde hay testigos,  
ni en las ciudades la quietud se goza.

Como podemos ver, en este soneto confluyen las tres influencias, las clásicas de Horacio y Virgilio, y la renacentista de nuestro poeta ascético. Pensamos que la principal es la virgiliana, no solo por el comienzo en apóstrofe, sino también porque nuestro poeta destaca la *soledad* y la *quietud* como valores necesarios de la vida campesina del mismo modo que aparecen subrayados en las *Geórgicas II*. Nos referimos al fragmento en que Virgilio parte de la descripción de la fastuosidad de la vida de la urbe para concluir *a contrario* que «Suya [de los labriegos] es, en cambio, la quietud segura / suya la vida que engañar no sabe, / [...] suyo es el ocio / frente a la inmensidad»<sup>1045</sup>.

Para cerrar este apartado, vamos a analizar un soneto de *El labrador venturoso* en que Lope pone en boca de la infanta Elvira una descripción de la hermosura seductora de la naturaleza para manifestar su preferencia por la dorada medianía, en contraste con el origen real del personaje. La infanta es recogida por Feliciano, un labrador rico, descendiente de nobles montañeses, cuando huía disfrazada de labradora de la corte de Castilla para evitar que su padre la casara con Zulema, rey musulmán de Sevilla. Alfonso, hijo de Feliciano y su primo Lauro, que competían por el amor de Leonor, se quedan prendados de Elvira y la historia se repite. Aunque Elvira quiere a Alfonso finge que se va a casar con un pastor bobo para evitar el cortejo al que la someterán. Cuando queda

---

<sup>1045</sup> Virgilio, 1961, p. 123, vv. 467-468.

sola, Elvira recita un soneto<sup>1046</sup> donde alaba la belleza de esos campos como depositarios de la paz y felicidad.

**ELVIRA**            ¡Desiertos campos, soledad gustosa,  
líquidos, sonoros arroyuelos,  
que hacéis al prado cristalinos velos,  
donde se mira esa arboleda umbrosa!  
    ¡Oh, quién hubiera sido tan dichosa,  
que por su patria los benignos cielos  
le dieron vuestros soles, vuestros hielos,  
donde la paz y la quietud reposa!  
    Huyendo vengo del rigor de un moro;  
no sé si un padre en tales pensamientos,  
que ofendieron el cielo y su decoro.  
    ¡Oh, cómo les mostráis a mis intentos,  
que no están los contentos en el oro,  
sino al revés, el oro en los contentos!

En el primer cuarteto, de acuerdo con el ambiente bucólico-pastoril, describe un paisaje de acuerdo con el tópico del *locus amoenus*, con sus claros y límpidos *arroyuelos* que cubren como si fuera un *velo* los verdes y frescos *prados* en que los *arboles* se reflejan y dan gustosa sombra. De modo que, en el segundo cuarteto, la infanta expresa su deseo de haber nacido labradora para gozar de sus bondades, que de nuevo son: la *paz* y la *quietud*. En realidad, la concepción de esta naturaleza armoniosa, siempre primaveral y alegre refleja la serenidad en el alma, la sinceridad y el equilibrio espiritual de los seres que la habitan. En el pasaje que anteriormente hemos mencionado de Virgilio<sup>1047</sup>, se conjugan también paisaje y alma.

En los tercetos, recuerda la razón por la que vino a la aldea, y considera que su padre *ofendió* su honor y al *cielo* por querer unir en santo matrimonio a un musulmán con una cristiana, por lo que llega a la conclusión de que en el *oro* de su origen real no está la dicha, sino que en la plenitud personal está el *oro*.

En resumidas cuentas, Lope muestra su debilidad por la vida del campo, único lugar donde el individuo puede comportarse de manera natural siendo su propio dueño, viviendo consigo mismo, sin ambiciones, fingimientos, envidias y falsedades que

---

<sup>1046</sup> *El labrador venturoso*, p. 154a.

<sup>1047</sup> Virgilio, *Geórgicas*, p. 123, vv. 467-470.

corrompan su alma. Su expresión poética es fruto de la influencia clásica, pero también de su experiencia vivida durante los siete años de destierro repartidos entre Valencia, Toledo y Aba de Tormes, en que gozó de una vida de sosiego, «abandonó sus costumbres ociosas y comenzó a escribir para el teatro»<sup>1048</sup>.

### 2.1.10 Casamiento

En la sociedad en que vivió nuestro dramaturgo, los padres concertaban los enlaces matrimoniales de sus hijos, y en el caso de la mujer, en ausencia de padre, recaía en el hermano o tío la misión de buscarle un marido apropiado. En el teatro de Lope, esta costumbre social ocasiona graves pesadumbres tanto en quienes desempeñan la función de tutor, que en ocasiones encuentran verdaderas dificultades para que su decisión se cumpla, como en los tutorandos, que desean evitar a toda costa un matrimonio sin amor, abocado a la infidelidad, los celos, las discusiones y otras cosas. La mayor preocupación de don Pedro en su soneto de *La vitoria de la honra* es casar a sus hijos antes de morir para que se aumente el edificio del honor: «Dos hijos tengo que me dan enojos / hasta que su remedio se concierte»<sup>1049</sup>. Por otro lado, la viuda Leonarda de *La viuda valenciana* explica en una larga intervención<sup>1050</sup> a su tío Lucencio el riesgo a que se expone casándose con un «mancebo de estos de ahora» encopetado y presumido, que «pasados ocho días / se vaya a ver forasteras», «vendrá tarde, / yo estaré celosa», mermará su hacienda, discutirán, y a coces y puños, la convertirán en condesa de «Cocentina y Puñoenrostro».

Por concierto, como Bato dice graciosamente en un soneto de la *Historia de Tobías*<sup>1051</sup>, el matrimonio es un «melón, que, al tiento, / al olfato, a la vista, viene al justo;», pero cuando lo abres siempre hay alguna pega y sea «dichoso quien le halló sabroso y puro»

Por tanto, en primer lugar, vamos a analizar los sonetos en que los personajes se quejan de la dificultad de hacer un buen casamiento conforme a estas normas sociales y defienden el derecho de libre elección.

---

<sup>1048</sup> Ver Castro y Rennert, 1969, p. 85.

<sup>1049</sup> *La vitoria de la honra*, 1977, p. 172, vv. 935-936, segunda jornada.

<sup>1050</sup> *La viuda valenciana*, 2015, pp. 874-877, vv. 235-297.

<sup>1051</sup> *Historia de Tobías*, pp. 764-765, vv. 2016-2029. Este soneto está estudiado en el apartado 1.3.6.3.

En *Los hidalgos de la aldea*, Celedón, el padre de Finea, un hidalgo pobre concierta en matrimonio a su hija con don Blas, un figurón objeto de mofa y entretenimiento en la aldea. La joven confiesa a su amiga Laurencia que se niega a aceptar a tal mentecato con ínfulas de nobleza y que «antes con algún lacayo / del conde me casaré»<sup>1052</sup> porque se enamoró de Roberto. Cuando don Blas acude a ver a su amada, Finea le recrimina su atrevimiento, pero él reivindica su derecho porque su padre le dio el sí, a lo que Finea le replica: «Pues si mi padre os le dio, / mi padre con vos case»<sup>1053</sup>, para después rechazarlo explícitamente: «No he de casarme con vos / si las dos Indias me dan»<sup>1054</sup>. Celedón le aconseja a Blas que demuestre su amor organizando algún acto caballeresco. Entonces, el hidalgo la invita al torneo, cuyo premio será: «Y yo / he de ser vuestro marido»<sup>1055</sup>. Ante la tozudez de su padre, que pone al día a su amigo Jofre sobre las bodas de su hija con Blas, Finea desahoga su frustración en un soneto<sup>1056</sup>.

**FINEA**            Echaban los romanos a las fieras,  
traídas de provincias diferentes,  
tigres, leones, áspides, serpientes,  
lobos, grifos, dragones y panteras,  
    los cautivos de guerras extranjeras  
o los propios romanos delincuentes;  
espectáculo bárbaro a las gentes,  
por quien tembló la Scitia sus banderas.  
    De esta inclemencia la disculpa toma  
cuando Su Majestad el mundo culpa,  
que así el imperio los rebeldes doma;  
    pero arrojar una mujer sin culpa  
a un marido crüel, no solo en Roma,  
mas no hallará entre bárbaros disculpa.

Finea sobrepuja la crueldad de casar a una *mujer* con un hombre sin tener en cuenta su opinión y en contra de su gusto a la mayor barbarie cometida desde la antigüedad. Para ello, pone el ejemplo atroz y primitivo de los *espectáculos* del Coliseo,

---

<sup>1052</sup> *Los hidalgos de la aldea*, p. 838, vv. 369-370.

<sup>1053</sup> *Los hidalgos de la aldea*, p. 869, vv. 1137-1138.

<sup>1054</sup> *Los hidalgos de la aldea*, p. 872, vv. 1191-1192.

<sup>1055</sup> *Los hidalgos de la aldea*, p. 888, vv. 1586-1587.

<sup>1056</sup> *Los hidalgos de la aldea*, pp. 897-898, vv. 1830-1843.

que causaron espanto hasta a los pueblos más salvajes y sanguinarios como los escitas<sup>1057</sup>. Los *romanos* arrojaban a los que habían capturado en las *guerras* y a sus *delinquentes* a las *fieras* exóticas<sup>1058</sup> que traían de sus *provincias*. Su brutalidad fue justificada con la necesidad del *imperio* de someter a los sediciosos con castigos ejemplares, *pero* el comportamiento de un padre que quiere desposar a su inocente hija con un marido no deseado es una costumbre incivilizada que no puede ser *disculpada* ni entre los *bárbaros*. Con estas palabras Lope critica a la sociedad contemporánea que niega ese derecho inherente a toda persona y construye un manifiesto por la libertad de decisión de la mujer en los asuntos del matrimonio.

En *El amigo hasta la muerte*, doña Ángela en su soneto pide a los padres que comprendan los sentimientos de sus hijos y tomen decisiones pensando en cómo eran y cómo se sentían cuando se encontraban en ese momento de su vida. También su padre quiere casarla con un pretendiente de mediana edad, de talle prevenido, humilde traje, pero rico sin siquiera habérselo consultado, pensando que le da descanso, «y en procuralle me canso / para poder descansar»<sup>1059</sup>. Cuando informa a su hija de sus intenciones, la joven no tiene reparo en reprocharle que haya tomado una decisión unilateralmente: «Porque apenas me dijiste / que me querías casar, / cuando tratas de llegar / quien por ti solo escogiste»<sup>1060</sup>. La respuesta del padre es que debe confiar en él porque le dio la vida. Pero ella insiste en que, como padre que quiere lo mejor para sus hijos, puede dar remedio a su estado, pero no a gusto, «que diferencia se ve / entre tu edad y la mía», circunstancia que no es justificable con el argumento de que «tus años saben más»<sup>1061</sup>.

---

<sup>1057</sup> Los escitas eran considerados bárbaros y sanguinarios por sus contemporáneas. Heródoto, en el Libro IV de su *Historia* (pp. 344-345), cuenta cómo convierten los cráneos de sus enemigos en copas, cómo hacen de las pieles desolladas prendas de vestir o las exhiben en los lomos de sus caballos y cómo desuellan y curten la piel de las cabezas para hacer lo que llaman «servilletas» y atarlas a las riendas de sus caballos como símbolos de su valentía.

<sup>1058</sup> Esta enumeración de animales y seres, reales y mitológicos aparece en la *Officina* de Ravisio Textor, 1551. *Draco* en *Epítome* 2, pp. 8-9; dentro del epigrafe «Animalia diversi»: *Luporum* (p. 208), *Leo* (p. 217), *Pantheris* (p. 221), *Tigris*, (p. 222); y en *Cornucopiae Epítome*, aparecen *Gryphibus: Gryphes habem Hyperborei septentrionales* (p. 41). En el Libro IV de su *Historia*, p. 292, Heródoto dice que: «más allá de estos últimos [los arimaspos] se encuentran los grifos guardianes del oro; y al norte de ellos los hiperbóreos, que se extienden hasta un mar».

<sup>1059</sup> *El amigo hasta la muerte*, p. 55, vv. 749-750.

<sup>1060</sup> *El amigo hasta la muerte*, p. 57, vv. 783-786.

<sup>1061</sup> *El amigo hasta la muerte*, p. 57, vv. 793-794 y 801.



ÁNGELA

Un sabio rey de Persia, desde veinte  
y menos años, viendo sus engaños,  
hizo pintar su vida por años  
todos los meses a un pincel valiente.

Mandó fijar la de cincuenta enfrente  
de sus jardines y olorosos baños,  
y en las historias de estos varios paños  
formaba espejos a la edad presente.

Si quería culpar a un mozo nuevo,  
mirábase en la edad que lo había sido,  
y disculpaba al que picaba el cebo.

Quien ha llegado a edad ponga el sentido  
en dejar que quien viene atrás, mancebo,  
pase por el camino que ha venido.

Después de presentar sin tapujos sus razones, expone en un soneto<sup>1062</sup> su opinión de que *quien ha llegado* a cierta *edad* juzgue al *mancebo* poniéndose en su situación y permitiendo que cada cual pueda andar el *camino* de su vida. Para ello, Lope recurre a un «aforismo de sabios»<sup>1063</sup>. Un *rey de Persia*, porque era *sabio*, mandó a un retratista que pintara las distintas etapas de su *vida* conforme iban sucediéndose, de manera que, cuando sintiera el impulso de *culpar* a un joven, pudiera verse en la pintura de su *edad* para poder valorar su actitud debidamente. De nuevo, el soneto constituye un alegato en contra de los conciertos matrimoniales de los padres y a favor de la libertad individual para decidir sobre su propio casamiento.

En *El desposorio encubierto*, conocemos que es a Lupercio a quien su padre ha forzado a casarse con Beatriz, a pesar de que servía y amaba a otra dama, Aureliana. La comedia comienza con una discusión entre los esposos, después de un mes de la boda. Lupercio quiere salir a buscar a Aureliana, a quien pretende seguir cortejando, y Beatriz teme que su marido ya no la quiera o se haya enamorado de otra porque lo siente frío y distante. Entonces, Lope pone en boca de los esposos dos sonetos separados por escasos versos donde cada uno reflexiona sobre el matrimonio desde su óptica.

---

<sup>1062</sup> *El amigo hasta la muerte*, p. 59, vv. 847-860.

<sup>1063</sup> En el teatro de Lope abundan los adagios en torno al personaje de un sabio. Recordemos por ejemplo el soneto de Belisarda en *La Arcadia* (p. 162, v. 1854): «¡Qué bien, un sabio, celos os pintaba!». «Aforismo de sabios» es la denominación que da Hernández Valcárcel (1992, p. 37), quien considera que es «un muy peculiar género de la dramaturgia de Lope, caracterizado por el didactismo y su interpretación simbólica».

En su soneto<sup>1064</sup>, Lupercio considera que el amor entre dos personas es regido por los astros, por los hados que predestinan a los amantes<sup>1065</sup>, por lo que, para él hiperbólicamente cualquier cosa pudiera suceder excepto que dos personas que se han casado por fuerza pueden llegar a amarse. En los cuartetos y el primer terceto, Lope recurre al procedimiento retórico de acumulación de *impossibilia* introducidos por la anáfora de *templará* que concluye *a contrario* en el segundo terceto. Los *elementos* opuestos de la naturaleza quedarán en *paz*<sup>1066</sup>; los *instrumentos* disonantes serán armónicos<sup>1067</sup>; el *cielo* refrenará los *tormentos del infierno*; y un *mar* cabrá *en una fuente*. Dentro de la enumeración de imposibles, distinguimos algunas imágenes propias del tópico del mundo al revés: los *peces con los pájaros* y los *leones con los hombres*, cuando cada uno pertenece a un elemento distinto o simplemente son incompatibles.

#### LUPERCIO

Templará los discordes elementos  
con paz eterna en mínima distancia,  
y en rostro igual la pérdida y ganancia,  
el fénix entre mil entendimientos.

Templará dos discordes instrumentos  
sin cuerdas y sin trastes de importancia,  
y con la clara y dulce consonancia  
del cielo, del infierno los tormentos.

Hará que el mar en una fuente quepa,  
los peces con los pájaros pintados.  
Leones y hombres hará juntos verse.

Pero no templará, por más que sepa,  
una mujer y un hombre, aunque casados,  
si no tienen estrella de quererse.

#### BEATRIZ

Gracia del cielo a su piedad conforme  
que una mujer acierte, siendo a tiento,  
en la dificultad de un casamiento,  
por más que dél y su virtud se informe.

No hay entonces león que no transforme  
en cordero su altivo pensamiento,  
ni vida de mancebo tan esento  
que hasta la bendición no se reforme.

¿Quién duda que Lupercio me ha engañado?  
Con poco gusto va, con menos viene.  
Sospecho que por fuerza está casado.

De mí se cansa y otra le entretiene,  
que un hombre que se casa enamorado  
jamás con su mujer contento tiene.

<sup>1064</sup> *El desposorio encubierto*, p.780, vv. 29-52.

<sup>1065</sup> La idea de que el amor es una fatalidad, engendrado por la influencia de las estrellas es muy frecuente en Lope. Halstead (1939, pp. 205-219), recopila hasta treinta y un ejemplos en sus comedias. El motivo también aparece en las *Rimas*. Pongamos como ejemplos el soneto XXXIV (1993, p. 259): «no sé si fue su estrella o fue la mía» y el soneto LXXXI (1993, p. 365): «Pero si las estrellas daño influyen».

<sup>1066</sup> La imagen de los elementos de la naturaleza que quedan en paz a pesar de ser discordes es uno de los imposibles preferidos por Lope. Aparece en el soneto XCIX de las *Rimas*, I (p. 403): «Y quedarán en paz eterna unidos / los elementos, hasta aquí discordes», o en la *Égloga de Albano* (*Rimas*, II, p. 101, vv. 188-190): «Los elementos, el calor y el frío, / con monstro nuevo y espantoso caso, / en eterna amistad se juntan luego».

<sup>1067</sup> Lope utilizó la misma imagen para hablar de la amistad, puesta en boca de Bernardo en *El amigo hasta la muerte* (2012, p. 45, v. 473): «dos instrumentos unisonos tiempo».

En cambio, Beatriz<sup>1068</sup> se queja de lo difícil que es casarse *a tienta* con el hombre apropiado por más que se *haya informado* debidamente, pues como decía Bato, hasta que partes el melón, no «descubre la corteza el pensamiento»<sup>1069</sup>. Para ella, el matrimonio donde existe amor y respeto tiene la capacidad de corregir las imperfecciones del hombre: al arrogante, identificado con el *león*, lo convierte en un manso *cordero*; y al licenciado lo vuelve virtuoso. Observando el desinterés de Lupercio, llega a la conclusión de que se ha casado con ella en contra de su voluntad amando a otra, pues al esposo que quiere de verdad celos y honor nunca le dan descanso.

Por consiguiente, tanto en las razones de Lupercio como en las de Beatriz, volvemos a entender que Lope critica los matrimonios concertados y defiende las uniones por amor.

En *La prueba de los ingenios*, la situación dramática es diferente porque nos encontramos con un duque que permite a su hija Laura, a quien considera inteligente y capaz, escoger marido entre sus pretendientes por dos razones: no morir «malquisto / de los amigos que en Italia tengo»<sup>1070</sup> y trasladarle la responsabilidad de su futura alegría o tristeza: «Laura escoja su gusto, Laura sea / de quien se queje»<sup>1071</sup>. Aunque la joven se muestra sumisa a la voluntad de su padre, el duque la hace llamar para comunicarle que le concede un plazo de tres días para que elija a quien ella desee. Consciente de la relevancia de su decisión, medita sobre la importancia del casamiento en un soneto<sup>1072</sup> donde sobrepaja la elección de marido a las grandes hazañas de los héroes de la mitología grecolatina.

Con un arranque enfático<sup>1073</sup>, se acumulan los personajes y sus gestas en los cuartetos. Alejandro arrojó un león contra *Lisimaco*, quien envolvió su mano con su manto para introducirla en la boca de la fiera y arrancarle la lengua<sup>1074</sup>. *Eneas* atravesó la

---

<sup>1068</sup> *El desposorio encubierto*, pp. 783-784, vv. 99-112.

<sup>1069</sup> *Historia de Tobías*, p. 765, v. 2023.

<sup>1070</sup> *La prueba de los ingenios*, p. 74, vv. 703-704.

<sup>1071</sup> *La prueba de los ingenios*, p. 74, vv. 705-706.

<sup>1072</sup> *La prueba de los ingenios*, p. 76, vv. 770-783.

<sup>1073</sup> El inicio recuerda el del soneto de Góngora que se titula «De la brevedad engañosa de la vida», cuyo primer verso es: «Menos solicitó veloz saeta» (*Sonetos completos*, p. 247).

<sup>1074</sup> El relato aparece en el *Epítome de las «historias filípicas»* de Pompeyo Trogo, XV, 3, 8-9, de Justino, p. 283. La imagen de Lisimaco con el león arrancándole la lengua también aparece en el emblema XXXIV, con el mote «Aumenta la razón la fortaleza» de los *Emblemas moralizadas* de Hernando de Soto (p. 193).

laguna Estigia en busca de su padre Anquises<sup>1075</sup>. *Alcides* o Hércules mató a la hidra de Lerna<sup>1076</sup>. *Ulises* cegó al gigante Polifemo<sup>1077</sup>. Julio *César* sometió a la Galia; y Orfeo, el *músico* de los dioses, bajó al inframundo en busca de su amada Eurídice<sup>1078</sup>. En los tercetos, Laura debe *determinarse al casamiento*, escogiendo sin certeza alguna —*a tiento*— a quien será su *dueño*. Para la consecución de tal alta empresa, primero lo debatirá con su consejera Diana, mujer más instruida que todos los hombres doctos del lugar, porque *quien se atreve* irreflexivamente a elegir esposo, no puede quejarse después del *mal* que le venga.

**LAURA**        Menos hizo Lisímaco saliendo  
 contra el fiero león en desafío;  
 Eneas en pasar el negro río  
 y Alcides en matar al monstruo horrendo;  
       Ulises al gigante escureciendo,  
 César en sujetar de Francia el brío  
 y el músico de Tracia en el sombrío  
 reino las puertas de diamante abriendo,  
       que quien se determina al casamiento  
 donde la libertad su dueño escoge  
 por el discurso de la vida a tiento.  
       El alma sin consulta no se arroje  
 y quien tuviere tanto atrevimiento,  
 del mal que le viniere no se enoje.

Como bien dice, a continuación, Laura discute su elección con Diana: «porque con tu entendimiento / no puede en mi casamiento / haber desdicha ni error»<sup>1079</sup>. Así que Diana exigirá a los pretendientes que pasen tres pruebas: un enigma, una argumentación y un laberinto. Entonces, destacamos dos características del soneto: el asunto está

---

<sup>1075</sup> La acción tiene lugar en el Libro VI de la *Eneida*, en cuyos vv. 368-369 (1990, p. 86), Eneas le dice a la sibila: «pues no creo que sin el numen de los dioses / te dispongas a cruzar el gran río y la laguna estigia».

<sup>1076</sup> En sus trabajos, Hércules mató a muchos seres extraordinarios y horribles, pero pensamos que el que puede ser calificado como «monstruo horrendo» es la Hidra de Lerna, hija de Tifón, con sus nueve cabezas. Según Higino, en sus *Fábulas* (p.118): «Ésta tenía un veneno tan letal que era capaz de matar a los hombres con su hálito y, si alguien pasaba junto a ella mientras dormía, inhalaba su rastro, y moría con el mayor tormento».

<sup>1077</sup> En el Canto I de la *Odisea* (p. 99, vv. 69-71), se menciona esta gesta: «del gran Polifemo al que Ulises cegó siendo él el mayor por su fuerza entre aquellos gigantes».

<sup>1078</sup> La historia de Orfeo y Eurídice es narrada por Ovidio en el Libro X de sus *Metamorfosis*, II, pp. 171-175, vv. 1-85.

<sup>1079</sup> *La prueba de los ingenios*, p. 77, vv. 821-823.

relacionado con el reconocimiento de capacidades intelectuales a la mujer, tema principal de la comedia; y la enumeración de héroes tomados de la mitología grecolatina está en consonancia con las abundantes referencias mitológicas que aparecen en la comedia.

Por último, en el primer soneto de *La cortesía de España*, Lope elogia las bondades del matrimonio. El protagonista de la comedia, Marcelo, un noble genovés, que trabaja en sus tierras lejos de la ciudad, añora profundamente a su querida esposa Lucrecia, de la que lleva separado dos años, por lo que envía a su criado Claudio para que la traiga a la aldea.

Por otro lado, una labradora le pide que concierte matrimonio con un pastor al que adora, motivo que permite a Marcelo alabar a su esposa: «casé con un ángel bello»<sup>1080</sup>, y mostrar su felicidad: «No tengo más voluntad / que la de mi esposa, y gusto / de tener por ley su gusto, / su prisión por libertad»<sup>1081</sup>, en contraste con otras mujeres que conoció que eran «fingidas y viles»<sup>1082</sup> donde «aventuraba el honor»<sup>1083</sup>. Con su casta, bella y honesta Lucrecia, tal y como lo fuera la famosa romana, no hay traiciones, ni celos. Todo su ser se siente afortunadamente casado, física y espiritualmente: «Tengo ya casado el pecho, y el alma [...] los brazos casados, los ojos y los oídos, / las potencias, los sentidos, / y todos bien empleados»<sup>1084</sup>. Este éxtasis de glorificación de su situación conyugal recita un soneto donde celebra las delicadezas del matrimonio<sup>1085</sup>.

Utilizando la recurrente fórmula *Quien...*, apela a la experiencia de que quien no se haya casado, se ha privado de gozar del mayor *bien* del cielo que existe en la *tierra* porque es una *bendición* que convierte hasta a la mujer más insensata en discreta y proporciona al hombre seguridad sobre su descendencia. No hay satisfacción más estimada que conocer al *hijo* propio. El *pajarillo* reconoce el *huevo extraño*, pero no el hombre burlado. Por consiguiente, con un imperativo llama nuestra atención sobre el hecho de que, con el matrimonio, los *hombres* benefician a las *mujeres*, y solo ellas son las causantes del *daño*.

---

<sup>1080</sup> *La cortesía de España*, p. 517, v. 165.

<sup>1081</sup> *La cortesía de España*, p. 517, vv. 169-172

<sup>1082</sup> *La cortesía de España*, p. 517, v. 182.

<sup>1083</sup> *La cortesía de España*, p. 517, v. 185.

<sup>1084</sup> *La cortesía de España*, p. 519, vv. 235-240.

<sup>1085</sup> *La cortesía de España*, pp. 520-521, vv. 265-278.

MARCELO

Quien no sabe del bien del casamiento  
no diga que en la tierra hay gloria alguna,  
que la mujer más necia y importuna  
la vence el buen estilo y tratamiento.

Trasladar a los brazos soñoliento  
un hijo en bendición desde la cuna,  
es la más rica y próspera fortuna  
que puede descansar el pensamiento.

Necedad es sembrar tierras ajenas,  
conoce el pajarillo el huevo extraño,  
y el amante engañado el hijo apenas.

Óigame aquel que se llamare a engaño:  
los hombres hacen las mujeres buenas,  
y solo por su culpa viene el daño.

A mi parecer, este soneto tiene dos finalidades: completa la caracterización de Marcelo y anticipa los hechos posteriores. Marcelo es un amante abnegado y generoso, pero también celoso y desconfiado, puesto que, al destacar Lope en la conclusión del soneto el motivo de que el mayor imposible que existe es guardar a una mujer de las tentaciones, si ella no tiene voluntad de hacerlo, introduce un elemento negativo con la intención de ponernos sobre aviso.

Es más, en el juego dramático a que nos tiene acostumbrados nuestro autor, cuando un personaje realiza una afirmación contundente en un soneto, los hechos se desarrollarán para demostrar lo contrario. Esto es, en la medida en que Marcelo ha asegurado que no existe mayor *gloria* que la del casamiento, terminará la jornada desdiciéndose: «¿Yo era aquel que tanta priesa / me daba a casar el mundo? / [...] ¡Hablabas sin experiencia!»<sup>1086</sup>, «escriba sobre el agua su fortuna / quien en mujer halló firmeza alguna»<sup>1087</sup>. La razón de este revés de la fortuna se anuncia en la segunda mitad del soneto, en su personalidad celosa e inclinada a creer que la mujer es traicionera. Recordemos que su criado regresa a casa sin Lucrecia inventando que la dama se marchó con unos caballeros franceses, cuando el traidor es justamente él, quien intentó hacerla suya en vano con el ardid de que su marido lo envió para matarla. Sin embargo, Marcelo confía más en la versión de su facineroso criado que en la castidad y amor de su mujer.

---

<sup>1086</sup> *La cortesía de España*, p. 548, vv. 980-981 / 988.

<sup>1087</sup> *La cortesía de España*, p. 549, vv. 1019-1020.

De igual manera sucedía con el soneto de Lupercio en *El desposorio encubierto*. La aseveración de que no podrá existir armonía amorosa con su esposa Beatriz porque los ha unido la voluntad humana y no la divina, vendrá a ser refutada con el desarrollo de los hechos, pues poco a poco viendo su honradez, la irá queriendo.

En cuanto al resto de sonetos estudiados en este apartado sobre el conflicto paterno-filial, cabe apuntar que aparecen cuando la situación es adversa para la dama porque el padre desea casarla con un pretendiente con el que ha negociado el casamiento sin su consulta, por lo que anticipan que la dama defenderá encarnizadamente su intervención en la elección de su futuro marido hasta conseguir unirse en matrimonio con su amado que desea al final de la comedia. Con la excepción del caso de Laura, que, al tener libertad para decidir sobre su dueño, expresará en su soneto la enorme dificultad que le supone, y en el desenlace se casará justamente con el preferido de su padre; paradojas del destino o inversión de la trama. Con todo, en estos sonetos Lope defiende la capacidad intelectual femenina en la toma de decisiones y asimismo manifiesta su preferencia por los matrimonios por amor, conforme le hace reclamar al criado Guarín en *La obediencia laureada*: «¿Todos los casamientos que se hacen / han de ser por concierto? [...] ¿No se han de hacer algunos por amores?»<sup>1088</sup>.

### 2.1.11. Aluden al título de la comedia

Bajo esta rúbrica nos referimos a aquellos sonetos que contienen menciones expresas al título de la comedia<sup>1089</sup>. Prácticamente todos los sonetos de este tipo están puestos en boca del galán y, en alguna ocasión, de la dama protagonistas. Parece que Lope tiende a ponerlos en la tercera jornada, incluso como último soneto de la comedia y justo antes del desenlace porque, por un lado, tienen la función de resumir los aspectos básicos de la acción que explican el significado del título, así como de anticipar acciones futuras, y por otro, la del trascender el contenido del drama ofreciéndonos la reflexión filosófica-moral<sup>1090</sup> que se contenía en el título.

---

<sup>1088</sup> *La obediencia laureada y primer Carlos de Hungría*, p. 335, vv. 435-437.

<sup>1089</sup> Los sonetos de *El guante de doña Blanca* que son poemas escritos *ad hoc* para una academia literaria sobre el guante de la dama que se le cayó o tiró voluntariamente en la jaula de un león, los estudiaremos en el apartado 2.2.1.1.A), a pesar de que también contienen el título de la comedia.

<sup>1090</sup> Güntert (2011, p. 223) piensa que algunos sonetos de las comedias pueden aludir al significado de la comedia o al conflicto de valores que propone, es decir, que constituyen una *mise-en-abyme*. Dice que

Como su título indica, en *El amigo hasta la muerte*, Lope ensalza la amistad verdadera y la lealtad entre amigos a través de Bernardo y Sancho, cuyo objetivo principal en la comedia es demostrar literalmente con sus acciones que su amistad es un bien superior a la propia vida. Por eso, cuando Bernardo es apresado al declararse culpable de la muerte de su hermano por proteger y hacer el bien a su amigo del alma, en un soneto<sup>1091</sup>, se regocija de hallarse en esa situación que le permite demostrar que está dispuesto a sacrificar su vida por Sancho: «Este es el punto a que llegar desea / el que se precia de *perfecto amigo* / pues a *morir por su ocasión me obligo*». En estos versos se recrea el título y descubrimos que el sentido de sus palabras no es una simple declaración de fidelidad incondicional sino una afirmación literal que proclama merecedor del título de *amigo hasta la muerte* al que antepone la amistad a la vida.

Tal muestra de generosidad, altruismo y nobleza de espíritu será enaltecida por el criado Guzmán poco después en un soneto<sup>1092</sup>, donde Lope supera la circunstancialidad de los acontecimientos para ofrecernos una bellísima meditación filosófica y moral sobre los males que marchitan el mundo en que vive debido a la decadencia de valores y virtudes de los hombres, evocando una edad dorada habitada de amigos como Bernardo y Sancho en que la confianza, la lealtad y el bien imperaran.

Esta visión desengañada de la vida también aparece en el soneto de Leandro<sup>1093</sup> que parafrasea el título de la comedia *Lo que hay que fiar del mundo*. El cristiano esclavo que medró vertiginosamente hasta convertirse en Gran Bajá por el favor del Gran Turco, quien le va a arrebatar la vida a traición para gozar de un breve deleite con su mujer. Justo antes del trágico desenlace, en un momento estratégicamente dramático, aparece Leandro agitando nuestra conciencia dormida con su amargo testimonio ejemplarizante en su soneto que comienza con esta gravedad: «Ved lo que duran las humanas glorias / y *lo que puede confiar del mundo*». En el primer verso del terceto, es decir, en la conclusión, repite

---

en Calderón «se advierte cierta tendencia a concentrar en los sonetos no tanto el significado del drama, cuanto la reflexión estético-filosófica en él inscrita», mientras que en Lope no ha encontrado «ejemplos que funcionasen como verdaderas *mises-en-abyme*». Creo que esta función que trasciende el asunto de la comedia para contener una reflexión universal de alcance filosófico-moral aparece en algunos sonetos que contienen el título de la comedia, cuestión que mencionaré conforme analice los sonetos de cada comedia.

<sup>1091</sup> *El amigo hasta la muerte*, p. 150, vv. 2999-3012. Este soneto está estudiado en el apartado 2.1.6.

<sup>1092</sup> *El amigo hasta la muerte*, p. 161, vv. 3246-3259. Estudiamos el soneto en el apartado 1.3.3.4.

<sup>1093</sup> *Lo que hay que fiar del mundo*, 2013, p. 473, vv. 3045-3058. Soneto que estudiamos en el apartado 2.1.8.



con cínico pesimismo existencial, acentuado por el deíctico, que «Esto [la muerte] merece *quien del mundo fía*». En este soneto que contiene el título de la comedia nuestro poeta también trasciende la peripecia del drama para elevarnos hasta cuestiones universales de calado filosófico como la fragilidad de los bienes terrenales, la desconfianza del engañoso mundo y la muerte de la virtud encarnada en el personaje protagonista. Lope quiere que nos llegue su mensaje con la dramatización de un suceso histórico<sup>1094</sup>, por lo que nos exhorta a considerarlo con el uso del imperativo en segunda persona del plural *ved* que repite macabramente el Gran Turco a sus criados después de cortarle la cabeza a Leandro: «Tomad ejemplo»<sup>1095</sup>, palabras que desde la perspectiva del público son interpretadas conforme al escepticismo sobre el mundo expresado en el soneto.

*La fortuna merecida* es también una comedia de carácter histórico donde se dramatiza el fulminante ascenso a maestro de Santiago del noble gallego don Álvaro Núñez de Sarriá por su valor, integridad y obediencia al rey Alfonso XI. En la ficción teatral, los engaños de los demás caballeros envidiosos y, en concreto, de don Tello, provocan el inicio de su caída. El último soneto de la comedia, puesto en boca del protagonista<sup>1096</sup>, que aparece después de que tenga que devolver la cédula del título y antes del desenlace donde los enemigos traman una nueva añagaza y el hijo del rey es nombrado nuevo maestro, parafrasea el título del drama.

En los cuartetos, se resume la experiencia personal del protagonista. Álvaro manifiesta que medró súbitamente única y exclusivamente por su *virtud*, no por soberbia, ni interés, y gracias a la liberalidad del rey. Por tanto, no comprende cómo la *envidia* puede arrollar *un premio merecido*. En cambio, en los tercetos, se realiza una reflexión general sobre los daños que la *envidia* provoca ahora y en el principio del hombre. Como la *envidia* mancilla la *virtud* es identificada con la *sombra* que eclipsa y espanta<sup>1097</sup> el *sol*. Si por *envidia* de la creación de Dios, Lucifer embaucó a Adán y Eva consiguiendo que

---

<sup>1094</sup> El asunto de la comedia es un suceso histórico que fue recogido por los historiadores españoles Illescas y Sandoval, según plantean Sánchez Laílla y Laplana Gil, a cargo de la edición de la comedia (*Lo que hay que fiar del mundo*, 2013, p. 240).

<sup>1095</sup> *Lo que hay que fiar del mundo*, 2013, p. 478, v. 3167.

<sup>1096</sup> *La fortuna merecida*, pp. 769-770, vv. 2986-2999.

<sup>1097</sup> Consideramos que la palabra «asombre» constituye una antanacsis o doble sentido.

fueran expulsados del paraíso<sup>1098</sup>, no es de extrañar que la *envidia*, que se sustenta del engaño, lo haga caer en desgracia de un rey.

**ÁLVARO**      Alto subir de la potencia asido  
de un generoso príncipe por senda  
fácil de la virtud, ¿cómo en contienda  
poner la envidia un premio merecido?  
Ni de arrogancia ni ambición movido,  
quiere mi pecho que llegar emprenda  
adonde el mundo que se alcanza entienda  
por la virtud lo que a mis obras pido.  
¡Oh, dura envidia! Aunque tu sombra asombre  
al sol de la virtud en tantas partes,  
a mí no es bien que tu rigor me asombre.  
Los fraudes ejercita de tus artes,  
que, apartando de Dios al primer hombre,  
no es maravilla que de un rey me apartes.

En este soneto que recrea el título de la comedia, un Lope introspectivo formula una reflexión universal en los tercetos desde el discurrir de los hechos de los cuartetos. El maestro transmite a la perfección la fatalidad de que la virtud sea envilecida por la resentida envidia, tal y como si lo hubiera sentido, lo hubiera pensado y en estos versos lo hubiera expresado para nuestra apreciación, más allá de la intención de la comedia de alabar a todo un linaje con el ejemplo de su protagonista.

*La prueba de los ingenios* o *Laberinto de amor*, como se denomina en el colofón<sup>1099</sup>, trata de la historia de la sabia dama Florela, deshonorada y abandonada por su amado Alejandro que se marcha a Ferrara para pretender a Laura, con cuya mano se ofrece el ducado. Florela, ocultando su identidad, consigue convertirse en la consejera de Laura para evitar que elija a Alejandro valiéndose de diversas estratagemas. Entre ellas, destaca la prueba final a que son sometidos los pretendientes, que consiste en hallar a Laura dentro de un laberinto construido en el jardín. En el debate escolástico con Florela que precede a la prueba del laberinto, Alejandro reconoce a su antigua amada y comprende que todos

---

<sup>1098</sup> La desobediencia de Adán y Eva, seducidos por Lucifer encarnado en serpiente (*Génesis* 3, 1-6), condena a todos los seres a la muerte, pese a la advertencia que les hizo Dios: «No comas del árbol del conocimiento del bien y del mal, porque si comes de él morirás sin remedio (*Génesis* 2, 17). Según las Sagradas Escrituras, la motivación de Lucifer para engañar al hombre fue la envidia: «por envidia del diablo entró la muerte en el mundo, / y tienen que sufrirla los que le pertenecen» (*Sabiduría* 2, 24).

<sup>1099</sup> *La prueba de los ingenios*, p. 148, vv. 3415-3416.

estos obstáculos son fruto de su ingenio «para estorbar de Laura el casamiento»<sup>1100</sup>. Justo antes de que los pretendientes entren en el laberinto, es decir, del desenlace de la comedia, Alejandro recita un soneto<sup>1101</sup> en que se alude a parte del título que aparece en el manuscrito de la Universidad de Parma<sup>1102</sup>.

**ALEJANDRO**           ¿Por quién lo que por mí pasar pudiera?  
¿Quién fuera sino yo tan desdichado?  
A Florela, que en Mantua había dejado  
hallo en Ferrara contra mí tan fiera.  
Laura me mata ¡oh, nunca yo la viera!  
Florela me persigue y se ha vengado,  
pues con el laberinto fabricado  
entretener mi pretensión espera.  
Como un hambriento Tántalo me pinto,  
a la boca la fruta hermosa y bella,  
mil lenguas della y del cristal distinto.  
Yo he entrado donde el tiempo me atropella  
porque, si es toda el alma laberinto  
¿cómo podrán salir cuidados della?

Alejandro sintetiza la acción dramática en los cuartetos: abandonó a *Florela en Mantua*, pero lo ha seguido hasta *Ferrara*, donde *se ha vengado* construyendo el *laberinto* para obstaculizar su amor por *Laura*, a quien ha rendido su amor por ser una bellísima y discreta criatura. Por tanto, en los tercetos, se identifica con *Tántalo*<sup>1103</sup>. En la medida en que Laura siente también inclinación por él, tiene cerca la *fruta* y el *agua* que metafóricamente calmarían su hambre y su sed amorosa, pero *Florela*, cual Zeus que lo castiga a que los elementos se le retiren, se interpone entre ellos. Ha consumido el *tiempo* de que disponía para conquistar a Laura en estos intentos frustrados. A punto de entrar en

---

<sup>1100</sup> *La prueba de los ingenios*, p. 121, v. 2361.

<sup>1101</sup> *La prueba de los ingenios*, pp. 128-129, vv. 2713-2726.

<sup>1102</sup> Molina, en el prólogo a su edición de la comedia (p. 45), se dice que la comedia lleva el título de *Prueba de los ingenios y laberinto de amor*.

<sup>1103</sup> Zeus castigó a Tántalo a padecer hambre y sed eternas en los Infiernos. En su *Fábulas*, Higinio (2009, pp. 167-168) lo describe bajo una piedra que está en equilibrio permanente, con el agua hasta la cintura, de manera que cuando se disponía a beber, el agua se retiraba, y con unas ramas cuyos frutos retrocedían por efecto del viento cuando iba a cogerlos. En cambio, Grimal (1994, p. 491) menciona que estaba «sumergido en agua hasta el cuello».

el *laberinto* literal, se encuentra inmerso en un *laberinto* alegórico de amor, donde teme perder su cuerpo y tiene perdida *el alma*, respectivamente.

Entonces, este soneto en que se alude al título tiene la finalidad de anticipar la acción porque en él se vincula el mundo de la realidad y el mundo de los sentimientos, propiciando un juego de realidades y ficciones donde el laberinto literal asimismo funciona como reflejo del de su alma, y al quedar atrapado en el real, sus *cuidados* también quedarán atrapados dentro sí, como si de otro castigo cíclico mitológico se tratara. En efecto, Alejandro no encontrará la salida del laberinto, perderá a Laura y, apreciando el amor incondicional de Florela, cumplirá la palabra de casamiento que le dio en Mantua.

Con el curioso oxímoron *Los muertos vivos*, Lope escribe una comedia sobre los amores entre Roseliano, hijo del duque de Calabria, y Flaminia, hija del marqués de Catania, entre los que se interpone la enemistad de sus progenitores. Tras una serie de peripecias en que ambos mueren falsamente, se reencontrarán —de ahí, el título— y se producirá la reconciliación de ambas familias. La primera muerte fingida es la de Roseliano. Al descubrir al hijo del enemigo en su casa, el marqués ordena a su sobrino Armindo que lo mate; sin embargo, este lo oculta en el bosque y hace creer a todos que lo ha matado. Entonces, Flaminia enloquece con la noticia y parte hacia Calabria para ofrecerle su vida al padre de su amado, quien ordena a su privado Curcio que la mate. Segunda muerte fingida en escena paralela. Curcio tampoco mata a la joven, sino que la esconde disfrazada de labradora. En Catania, Armindo informa a Roseliano de que Flaminia está en poder de su padre, por lo que se apresura a buscarla, aunque antes de embarcarse, un criado llega con la noticia de la muerte de Flaminia. Justo antes de desenlace, cuando los amantes se encuentran y descubren que ambos están vivos, Roseliano recita el último soneto<sup>1104</sup> que contiene una paráfrasis del título de la comedia.

A través de una serie de preguntas retóricas con comienzo anafórico, el galán protagonista se interroga sobre la trascendencia de las circunstancias adversas, a través de su ejemplificación con infortunios humanos —sufrir naufragios o prisión—, movimientos oscilantes de elementos de la naturaleza —tempestad-calma, salida y puesta

---

<sup>1104</sup> *Los muertos vivos*, p. 671a. Corrijo el cuarto verso de la edición de Cotarelo de acuerdo con Alonso y Bousoño (1970, p. 424). No tiene mucho sentido que ponga «él solo», sino que sea «el sol» el que realice su ciclo diario, elemento que aparece en la recolección del primer terceto.

del sol— e imágenes de cambios provocados por el discurrir cíclico de la naturaleza, para concluir que, como todo se trasmuta, el *tiempo* convertirá las amargas en dichas, al igual, que es capaz de poner orden en el caos natural. Por consiguiente, Roseliano afirma que incluso puede ocurrir que *viva un muerto*, hecho del que él mismo es ejemplo. En cuanto a la forma, estamos ante otro soneto diseminativo-recolectivo, clasificado por Dámaso Alonso<sup>1105</sup> bajo el epígrafe: «Libertades que se permite Lope». En los tercetos, aparece recolectado el *mar* de los dos primeros versos, *el hombre puerto / en la tabla del mar* de los dos siguientes, el *sol* del quinto verso y el *preso* del sexto verso, mientras que el resto de los miembros de la diseminación se recogen con la fórmula sumaria *los demás*.

**ROSELIANO**            ¿Qué importa que la mar su arena envuelva  
con las estrellas en tormenta grave?  
¿Qué importa que una máquina de nave  
en una tabla sola se resuelva?  
¿Y qué importa que el sol vaya y vuelva  
y falte al preso de los yerros llave,  
pellejo a la culebra, pluma al ave,  
agua a la fuente y hojas a la selva?  
Sosiego el mar tendrá y el hombre puerto  
en la tabla del mar, el sol serena  
la cara, el preso y los demás vitoria.  
Y aun estoy por decir que viva un muerto,  
que el tiempo que volvió la gloria en pena  
también podrá volver la pena en gloria.

Este soneto tiene la función de anticipar el final feliz de la comedia. La situación dramática presente es desafortunada: Flaminia cree que Roseliano murió, y el público piensa que ella también fue asesinada, pero la visión optimista que se refleja en el texto conjetura un buen augurio y nos ayuda a comprender que las dos muertes de los protagonistas serán fingidas tal y como se indica en el título.

La comedia *Nadie se conoce*, que tiene por título parte de un refrán<sup>1106</sup>, trata justamente de un rey que hace lo que reprende en su hijo. El rey quiere que Lisardo olvide a Celia, mujer honrada pero extranjera. Para evitar problemas, Lisardo la esconde en un

---

<sup>1105</sup> Alonso y Bousoño, 1970, pp. 423-424.

<sup>1106</sup> Aparece en Correas: «Si quieres saber quién eres, pregúntalo á tu vecino. (Que nadie se conoce á sí mismo; que no es uno más que la opinión que de él tienen los otros.)».

castillo que tienen en el bosque disfrazada de labradora bajo el nombre de Diana. Sin embargo, cuando el rey organiza una cacería para entretener a su hijo, ve a Celia / Diana, se queda prendado de su belleza y decide instalarse con su hijo en el castillo. Su hijo se asombra del comportamiento de su padre, quien dirá: «el trato / me ha enamorado de Celia, / y él, de verla enamorado, / no repara en que me riñe»<sup>1107</sup> y «¿Hay engaño a su engaño semejante?»<sup>1108</sup>. Hasta el criado Fabio es consciente del proceder contradictorio de su rey, cuando comenta: «nadie se conoce / ni advierte su propio error»<sup>1109</sup> o cuando le dice a Lisardo que le da a él «reprehensiones / de aquello mismo en que él peca»<sup>1110</sup>.

Y así, la ofuscación del rey por la labradora llega hasta el punto de que envía a un criado a por Celia para casarla con Lisardo porque su hijo lo mortifica de celos con el trato que tiene con Diana. En este momento estratégico de la trama, justo antes del desenlace, el rey recita un soneto<sup>1111</sup> que contiene el título de la comedia.

**REY**            ¡Qué fácil es reprehender el daño  
que está fuera de sí! Por mí lo siento;  
yerro en lo mismo que reñir intento,  
y viendo la verdad amo el engaño.  
Ciego a mi propio error miro el extraño,  
y en vez de tener dél conocimiento,  
lo que niego a mi mismo pensamiento  
quiero que en otros tenga desengaño.  
En el espejo donde puedo verme  
miro el ajeno error, que así destierra  
amor a la razón que ha de valerme.  
Burlo del que cayó y estoy en tierra,  
y conozco por mi fin sin conocerme,  
que nadie se conoce cuando yerra.

Este es el momento cumbre en que el personaje, cuya actitud paradójica da nombre y sentido a la comedia, canta la palinodia. Conforme a la sentencia de que *nadie se conoce* cuando se equivoca, explica que es sencillo *reñir* en otro la falta que excusa a sí mismo, ver el *error* ajeno y obviar el propio, abrazarse a una ilusión por rehuir la *verdad* o pedir

---

<sup>1107</sup> *Nadie se conoce*, p. 692a.

<sup>1108</sup> *Nadie se conoce*, p. 702a.

<sup>1109</sup> *Nadie se conoce*, p. 694b.

<sup>1110</sup> *Nadie se conoce*, p. 702b.

<sup>1111</sup> *Nadie se conoce*, p. 707b.

que otros se desengañen cuando él porfía en lo mismo. Aunque, realmente culpabiliza de su comportamiento al amor que se ha apoderado de su razón.

En el último soneto de *Pobreza no es vileza*<sup>1112</sup>, puesto en boca del héroe de la historia, el noble castellano Mendoza, aparece el título de la comedia. Mendoza, vestido con traje humilde, acude a Flandes, acompañado de su hermana Laura y su criado Panduro para ganar honor consiguiendo méritos militares junto al histórico conde de Fuentes en el asedio de Châtelet. En cuanto llega, muestra su valentía salvando a Rosela, dama flamenca, cuando estaba siendo asaltada por cuatro soldados españoles amotinados por falta de paga. En recompensa de su ayuda, la dama les ofrece hospedaje, por lo que se quedará Laura en la quinta, con Rosela y Panduro como guardianes de su honor, mientras su hermano combate en la guerra. El problema surge cuando Fabio, el hermano de Rosela se obsesiona tanto con Laura que, a pesar de todas las prevenciones y resistencias, consigue arrebatarle su honor.

Este es el momento en que la intriga caballeresca y la intriga novelesca se entrecruzan. En el fragor de la batalla, Panduro le comunica su afrenta a su amo, generando un grave conflicto entre su deber militar y su deber familiar: «¡Triste! ¿Qué tengo que de hacer? / ni a irme ni estar me atrevo<sup>1113</sup>. En esta pugna interior, mientras escucha las voces de mando y el rumor de la guerra, decide quedarse a luchar pensando que: «muriendo con valor / vengo a cobrar más honor / que en la venganza deseo»<sup>1114</sup>. Después de la gloriosa victoria que lo ennoblece como capitán de compañía, Mendoza pide permiso al conde de Fuentes para marchar inmediatamente a recobrar su honor<sup>1115</sup>. El conde le da licencia, quien siempre vio su nobleza debajo de esos paños menesterosos: «Tenéis honrada sangre, y sangre mía / ¡Ah gentilhombre!»<sup>1116</sup>. Puesto en camino con Panduro, recita Mendoza su soneto<sup>1117</sup> en que defiende la idea de que el hábito no hace el

---

<sup>1112</sup> *Pobreza no es vileza*, pp. 248b-249a.

<sup>1113</sup> *Pobreza no es vileza*, p. 246b.

<sup>1114</sup> *Pobreza no es vileza*, p. 246c.

<sup>1115</sup> Este lance nos recuerda al de *Angélica en el Catay* con Rodamonte. Dispuestos a asaltar la ciudad de París, Rodamonte es informado de su deshonra. Agramante le pide que se quede a luchar porque es esencial su contribución. Cuando cumple con sus obligaciones militares, va en busca de su ofensor y recita un soneto en que pide que se le excuse su tardanza.

<sup>1116</sup> *Pobreza no es vileza*, p. 248a.

<sup>1117</sup> *Pobreza no es vileza*, pp. 248c-249a.

alma honesta, a través del cual, comprendemos que el título de la comedia se refería a nuestro caballero pobre y honrado.

Comienza con la fórmula apelativa *Quien...* para dirigirse a los hombres honrados que piensan como él que *pobreza no es vileza*, máxima en torno a la que organiza su argumentación. El hecho de que su atuendo sea humilde no quiere decir que quien lo porte sea indigno y vil, sino que su pecho siempre ha sido noble, valeroso y recto. Al principio de la comedia, Rosela defiende la misma idea al agradecerle su intervención con los asaltantes: «Español, aunque en el traje / pobre (si bien la nobleza / del alma no es la corteza, / ni le puede hacer ultraje)»<sup>1118</sup>. En su caso, Mendoza dice que la *bajeza* le ha venido de parte de la *riqueza* de Fabio, quien lo menospreció por su aspecto externo y se *atrevió* a deshonrarlo como si de honor careciera. De hecho, cuando Mendoza desafía al noble flamenco a batirse en duelo, pidiéndole que saque su espada y guarde la escopeta con que lo amenaza, Fabio se excusa diciéndole: «Soy tan noble, que lo hiciera / si tú fueras igual mío»<sup>1119</sup>, lo que obliga a Mendoza a dar cuentas de su linajudo origen a pesar de su pobreza actual en un monólogo en que repite lo que el flamenco no es capaz de ver más allá de las apariencias: que *pobreza no es vileza*. Además, Mendoza pide que no se *culpe a su nobleza* de las mezquindades que otros con ricos vestidos cometen, puesto que a las *almas no las visten exteriores*.

Desde el punto de vista de la acción dramática, este soneto que contiene el título de la comedia tiene la finalidad de encarecer la nobleza necesaria de Mendoza para exigir la reparación de su honor a su ofensor. Pero más allá del acontecer dramático, a nuestro juicio, contiene la esencia de la reflexión moral que Lope nos invita a realizar con la redacción de esta comedia. No en vano el título es frase proverbial: «La pobreza no es vileza, mas deslustra la nobleza»<sup>1120</sup>. La nobleza del valor, lealtad, generosidad y caballeresco proceder de nuestro héroe vestida en *paños pobres* se ve *deslustrada* a los ojos de aquellos que solo ven la superficie y bajo sus ricos paños esconden un alma villana como la de Fabio. Por tanto, quizá no sería incluso arriesgado afirmar que bajo esta corteza dramática latiera la reivindicación del noble corazón de nuestro dramaturgo.

---

<sup>1118</sup> *Pobreza no es vileza*, p. 235b.

<sup>1119</sup> *Pobreza no es vileza*, p. 250c.

<sup>1120</sup> Ver en Correas.



En otras comedias, el soneto que contiene o alude al título aparece al principio. Por ejemplo, en *El perro del hortelano*, comedia cuyo título es *Amar por ver amar* en el manuscrito<sup>1121</sup>. En el segundo soneto de la comedia<sup>1122</sup>, Diana explica a Teodoro en una carta que su amor ha nacido de los celos, de la envidia de verlo amando a su criada Marcela cuando ella tiene más virtudes para serlo. Esa carta es un soneto cuyo primer verso es: «Amar por ver amar, envidia ha sido», argumento que no comprende Teodoro, en la medida en que el amor debe preexistir a los celos que son su causa y no su origen.

Si el título definitivo de la comedia hubiera sido este, podríamos entender que Lope quisiera hacer hincapié en el comportamiento envidioso de la condesa, es decir, en tanto en cuanto ella tiene la imperiosa necesidad de justificar la conducta descompuesta que exhibirá durante toda la comedia no en el amor que compromete su honor, sería bajeza que afecta a su nobleza, sino en los celos, en la rivalidad femenina.

También en *El mayor imposible*, aparece un soneto<sup>1123</sup> que contiene el título de la comedia en la primera jornada, ya que el conflicto está planteado desde el principio: por encargo de la reina, Lisardo debe conquistar a la hermana de Roberto para demostrarle al caballero que *el mayor imposible* es guardar a una dama si ella no quiere. Entonces, el propio Lisardo anticipa el éxito de su conquista en su soneto, pues con respecto a las grandes hazañas bélicas que hicieron memorables personajes históricos «es guardar a una mujer, si quiere, / el mayor imposible de los hombres».

Y finalmente mencionaremos el soneto<sup>1124</sup> que recita Lucindo al final de la segunda jornada de *El anzuelo de Fenisa*, justo después de que la supuesta dama se haya quedado con todas sus mercancías y lo despache airadamente. En los cuartetos, alude al «lindo anzuelo» con que su amada lo ha pescado, y en los tercetos, anticipa su deseo de

---

<sup>1121</sup> En la base de datos [artelope.uv.es](http://artelope.uv.es), se dice que hay dos copias del manuscrito de la comedia titulados *Amar por ver amar*: el de Melbury House, biblioteca privada (Reino Unido), con grafía del siglo XVII, y el de la British Library, que según Kossof pudiera ser una copia del siglo XVIII del anterior. Roig Miranda (2006, p. 903) también recoge una referencia sobre la existencia de dos manuscritos intitulados así: «el primero de 1652 [...]; el segundo es quizá una copia del primero y del siglo XVIII».

<sup>1122</sup> *El perro del hortelano*, 2012, p. 123, vv. 551-564. Clasificamos este soneto como soneto de amantes y nos remitimos al apartado 1.1.5. para estudio completo.

<sup>1123</sup> *El mayor imposible*, 1930, pp. 586a-586b. Para el análisis del soneto, nos remitimos al estudio del apartado 2.1.2.3.

<sup>1124</sup> *El anzuelo de Fenisa*, pp. 260-261, vv. 2082-2095. Este soneto está estudiado en el apartado 1.3.1.2.

«venganza del anzuelo». Por tanto, este soneto que contiene el título de la comedia funciona tanto de síntesis de la acción como de anticipación de hechos futuros.

## 2.2. FORMA DE LOS SONETOS

En nuestra selección de comedias los usos discursivos del soneto son múltiples y variados conforme a la personalidad versátil y enérgica de nuestro autor, incansable en la experimentación de nuevas formas comunicativas que intensificaran el contenido, demostraran su maestría y cautivaran hasta al público más cultivado. Sabemos que el propio Lope recomendó<sup>1125</sup> que el soneto dramático se utilizara, fundamentalmente, cuando el personaje estuviera en situación de espera, momento de intimidad en que la figura se entrega a la introspección en un soliloquio lírico sobre lo sucedido y / o lo que está por venir. Sin embargo, es claro que se trataba de una generalización y no de una descripción detallada de la función del soneto en el drama.

Lucile K. Delano<sup>1126</sup> reconoce distintos usos discursivos de los sonetos dramáticos que hemos tenido en cuenta para realizar una clasificación: en el contexto de una justa poética como poemas sobre un determinado tema; como cartas que se envían los amantes que son leídas en alto a otros personajes o en privado para saborear sus términos; como elogios mutuos que se dedican las parejas en sendos sonetos; recitados entre dos personajes; en forma de canción por uno o más personajes; de tema sagrado convertidos en oraciones, y por supuesto, como soliloquios. De Morley y Bruerton<sup>1127</sup>, tomamos la denominación específica de «oraciones» —y no la general de monólogo lírico— cuando sean «interpelaciones dirigidas a Dios o a la Virgen María, ya sea ruego, confesión o adoración» y el tipo de monólogo narrativo. Y de Maestro<sup>1128</sup>, el concepto de desdoblamiento textual cuando el yo se escinde para entablar un diálogo consigo mismo.

Por tanto, distribuiré este apartado que se centra en la funcionalidad del soneto en relación con su forma en grandes dos bloques: un primero dedicado al estudio de los

---

<sup>1125</sup> Nos referimos al comentado verso 308 de su *Arte nuevo de hacer comedias*: «el soneto está bien en los que aguardan» (*Arte Nuevo...*, p. 523).

<sup>1126</sup> Delano, 1935, pp. 7-8.

<sup>1127</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 28.

<sup>1128</sup> Maestro, 1981, p. 717.

diferentes tipos de elocución, y otro, al análisis y compilación de los procedimientos de estructuración del contenido más frecuentes, así como de otras cuestiones tales como el recuento de sonetos agudos, esdrújulos, que inician o cierran un acto, etc.

### **2.2.1. Tipos de elocución**

Lope explora prácticamente todas las potencialidades del soneto que podamos imaginar, ofreciéndonos una rica y artificiosa variedad de formar discursivas funcionales. Aparte de las situaciones comunicativas originadas en los sonetos que he clasificado como «sonetos de amantes» y de «pleito en amores» y en algunos «sonetos de pretendientes», distinguiremos los siguientes subapartados: poemas intercalados *ad hoc* —suelos o formando una academia literaria—, poemas-carta, cartas, oraciones, sonetos interrelativos sin réplica sonetil, dialogados en forma de pregunta y respuesta, dialogados entre dos o más personajes, en eco, desdoblamientos, narrativos y monólogos líricos.

#### **2.2.1.1. Poemas intercalados**

Como dice Diego Marín<sup>1129</sup>, «el soneto es el metro predominante para insertar poemas *ad hoc* en pleno diálogo», forma discursiva que le permite mantener sus señas de identidad poéticas. En la medida en que también es una forma privilegiada para expresar los afectos, y las comedias barrocas habitualmente implican un laberinto de pasiones, no es de extrañar que nuestro dramaturgo incluya poemas sonetiles que, en la mayoría de las ocasiones, son de tema amoroso y tienen como destinatario al ser amado. Entre los poemas de nuestras comedias, pensamos que es conveniente hacer una distinción entre poemas suelos, aquellos que son recitados a otros personajes o leídos por el receptor en la intimidad; poemas-carta, porque adoptan la forma de misiva enviada a la persona amada; y poemas concebidos expresamente para participar en una academia literaria o justa poética sobre un motivo o tema especificado. De todas las variantes, hay ejemplos de sonetos serios y burlescos, y todos son premeditados excepto uno que es improvisado.

---

<sup>1129</sup> Marín, 1962, p. 53.

## A) Poemas sueltos

El único soneto-poema que no es una carta, sino que nació impetuosamente de la reacción natural del amor a la belleza de una dama es el burlesco de Cardenio, villano de *La firmeza en la desdicha*. El soneto<sup>1130</sup> es un requiebro que le dijo a la dama protagonista quien, simulando su verdadera identidad bajo un vestido de villana, hizo las delicias del gracioso personaje. Nosotros no asistimos a ese momento dramático, sino que Lope nos da a conocer el contenido de la lindeza improvisada que soltó cuando alardea del primor con su amigo Silvio. Conforme al entendimiento rústico y jocoso de este tipo de personajes, Cardenio sobrepuja la belleza de la villana a todos los manjares que más le gustan de la aldea. Curiosamente Silvio reacciona impresionado poniendo el nombre del villano junto al de grandes escritores, eso sí, deformados rústicamente: «¡Pardiez Cardenio, no hubiera / Vergillos, ni Salmerón, ni el romano Cencerrón»<sup>1131</sup>. El poema aparece en momento anticlimático y forma parte del ambiente lúdico y despreocupado de la aldea en oposición a las traiciones que se organizan en la corte contra la dama.

De tono paródico es también el soneto-poema<sup>1132</sup> de Mendo, criado de Ildefonso en *El capellán de la Virgen*. Mientras estudia con su amo en Sevilla mantiene correspondencia con su amada Inés que vive en Toledo, a quien envía «sonetadas enormes». En este caso, es Mendo quien pide a su amigo Nuño que escuche su arte «diabólico», pese a que Nuño reprueba su actividad poética: «Si das en esto, no creo / que salgas buen estudiante»<sup>1133</sup>. El poema se caracteriza por el uso exagerado del hipérbaton con que Lope critica los excesos de la «nueva poesía». En este caso la reacción del amigo es contundente: «Pienso que de esta manera / solo escribirle pudiera / la pluma de un elefante»<sup>1134</sup>. Aparece en un momento de relajación de la acción, justo antes de marchar a Toledo, donde Ildefonso comienza su célebre carrera eclesiástica. Con este poema escrito por un criado que aborrece el estudio y se llama a sí mismo «buey», Lope

---

<sup>1130</sup> Para un estudio detallado del soneto, consultar el apartado 1.3.6.1.

<sup>1131</sup> *La firmeza en la desdicha*, p. 595, vv. 2621-2623.

<sup>1132</sup> El estudio de este soneto está realizado en el apartado 1.3.2.

<sup>1133</sup> *El capellán de la Virgen*, p. 278b.

<sup>1134</sup> *El capellán de la Virgen*, p. 278b.

aprovecha para satirizar a los malos poetas que proliferaban sin remedio y a la poesía basada en el recargamiento formal<sup>1135</sup>.

En cambio, de forma seria es el soneto-poema de don Lope de Sosa que envía a su amada Leonor a través de su criado Tristán en *El príncipe perfecto segunda parte*. Lope de Sosa es el instructor del joven príncipe don Alfonso, un hombre cultivado que muestra desde el principio su sabiduría en las ciencias y la filosofía, pero también su destreza poética glosando una canción con el nombre de su dama para amenizar al príncipe mientras se viste. Entretanto, su criado Tristán le cuenta a Leonor que don Lope lo ha hecho alcahuete de una hermosa dama y le ha entregado un papel donde se desvela el nombre. La intención del galán es descubrir si su amada siente celos y tiene curiosidad de leer la carta. Como Leonor no puede resistirse, abre la carta que contiene un poema en forma de soneto<sup>1136</sup>.

**DOÑA LEONOR**  
(*Lee*)

«El principio del nombre de mi dama  
le dio un *león*: no puede ser más fiero.  
El fin le dio mi *amor*; que al fin espero  
lo que merece quien padece y ama.

Entre un león y amor vive mi llama,  
donde mi muerte y vida considero:  
cuanto al león, de vida desespero;  
cuanto al amor, a su piedad me llama.

Mas ¡ay! que si el león tiene más parte  
pues cuatro letras son, no espero vida,  
que amor le dio las dos por no cansarte.

Mas juntas en *Leon-or*, aunque ofendida,  
dejando la crueldad del *león* aparte,  
serás por el amor agradecida».

Se trata de una declaración amorosa donde el amante cortés pide correspondencia a su amor a través de un ingenioso juego conceptuoso con las letras que componen el nombre de su dama<sup>1137</sup>. Supuestamente el nombre sería un acrónimo formado por las

---

<sup>1135</sup> Este tema, que siempre le preocupó, aparece salpicado por sus comedias, y, por ejemplo, se ocupa de él en su diálogo *Apolo* y en su epístola *A Gaspar de Barrionuevo*.

<sup>1136</sup> *El príncipe perfecto, segunda parte*, pp. 120c-121a.

<sup>1137</sup> Este mismo juego se insinúa en *La vitoria de la honra*. Antonio es un joven impetuoso que se ha quedado fascinado con la belleza de una mujer a sabiendas de que es casada. Cuando su criado Lope le dice que se llama Leonor, Antonio declara: «Los ecos tiene de amor, / León por principio tiene. / Pero el dulce fin alivia / el principio riguroso» (1977, p. 131, vv. 419-422).

palabras *león* y *amor* que tienen connotaciones opuestas. Su *amor*, identificado tópicamente con el fuego, se debate entre en la *muerte* y la *vida* dependiendo de si su dama le vaya a mostrar su ingratitud de acuerdo con el tópico de la *belle dame sans merci*, o la compasión que le es debida en pago de su abnegación. Por un instante, teme que, como la palabra *león* comparte más letras que *amor* en su nombre, no haya esperanza para él. Aun así, vuelve a rogarle que olvide la *crueledad* y sea *agradecida* al amor que con este poema le ofrece.

Pienso que el poema recibe la influencia de la lírica medieval castellana del amor trovadoresco. Lope de Sosa aparece como un amante cortés en el grado de *pregador*, la dama es temida por su fiereza y crueldad, cuyo desdén supondría la muerte del amante y el juego sutil con las letras del nombre de la amada<sup>1138</sup> pudiera estar relacionado con los artificios trovadorescos que pretenden insinuar, sugerir de forma habilidosa los sentimientos para despertar el interés de la dama. Además, cuando Lope de Sosa recita la glosa delante de los privados del príncipe y dice que aprendió el arte de su padre, un conde recuerda que aquel fue «un valiente trovador», y en efecto, según la opinión de Menéndez Pelayo en esta linda glosa, «Lope quiso remedar en algo la manera de los trovadores del *Cancionero general* y del *Cancionero de Resende*, si bien dejándolos a mucha distancia»<sup>1139</sup>.

La función de este soneto-poema viene a enriquecer el especial interés que Lope demuestra en esta comedia por la forma poética y a potenciar la atmósfera refinada, cortesana y virtuosa que se respira en toda la obra. El mérito mostrado por Lope de Sosa en su papel amoroso será recompensado por Leonor accediendo que vaya a visitarla esa noche a su ventana.

En *La discreta venganza*, el soneto-poema está puesto en boca del competidor don Nuño, a través del cual, Lope se vale de nuevo del ejercicio poético para censurar la soberbia que exhiben los poetas principiantes cuando critican con poca vergüenza y menos saber a los poetas veteranos y consagrados, llamándolos «poetas de pintar monas, / llenos de arrogancia llenos»<sup>1140</sup>. Al comienzo de la comedia, don Nuño y don Juan

---

<sup>1138</sup> Es imagen conocida en la lírica medieval castellana y pasa a Petrarca. Cuando la amada se llama Leonor, es «evidente el juego de palabras con el nombre de la amada de la que se convierte en emblema y *senhal*» (Manero Sorolla, 1990, p. 260).

<sup>1139</sup> Ver Menéndez Pelayo, 1949, V, p. 170.

<sup>1140</sup> *La discreta venganza*, p. 307c.

acuden a la salida de misa para ver a doña Ana. En ese momento, se le cae un guante a la dama y los amantes rivalizan por cogerlo<sup>1141</sup>. Para proteger a su amado don Juan evitando un enfrentamiento mayor, doña Ana permite que se lo lleve don Nuño. Entusiasmado con la merced recibida, don Nuño le comenta a su amigo Ramiro que le devolvió los guantes a su amada junto con un papel y unos diamantes: «Por el guante envié los guantes, / por las manos los diamantes, / por el favor el soneto»<sup>1142</sup>. Entonces, Ramiro pide al enamorado que le lea el soneto<sup>1143</sup>.

**DON NUÑO**      «Cubre la parda nube el luminoso  
**(Lee)**            cuerpo del sol; pero pretende en vano  
                      su negro luto escurecer tirano  
                      los resplandores de su rostro hermoso.  
                      Tal fue aquel guante que cubrió dichoso  
                      la blanca nieve de su tierna mano,  
                      a quien lo terso del marfil tirano  
                      su vencido color rindió lustroso.  
                      Mirando el sol de vuestra mano estuve  
                      y la nube del guante, que pudiera  
                      cubrir la luz en que abrasado anduve.  
                      Mas, porque lo mortal no se atreviera,  
                      por no abrasarme, me dejó la nube,  
                      y fuese el sol a su divina esfera».

Es un poema precioso, fino y elegante, en el que Lope compara la *blancura* refulgente de la *mano* de la dama con el *sol*, cuya luz es tan poderosa que inútilmente la oscura *nube* puede ensombrecer su fulgor, de la misma manera que el *guante* resplandece con su *mano* dentro. Es una variante del tópico de la amada con sol<sup>1144</sup>, en cuyos rayos se *abrasa* de amor el amante. Aunque para evitar perecer en ellos<sup>1145</sup>, finalmente se quedó el guante y la amada se llevó el *sol* de su mano *a su divina esfera*.

---

<sup>1141</sup> Curiosamente la escena en que el galán con el nombre de don Juan y el competidor con el nombre de don Nuño compiten por coger el guante que se le ha caído a su dama se repite en *El guante de doña Blanca*, aunque en este caso, el guante se cae en la jaula de un león, conforme a la leyenda que forma parte del folclore universal.

<sup>1142</sup> *La discreta venganza*, p. 307b.

<sup>1143</sup> *La discreta venganza*, p. 307c.

<sup>1144</sup> Sobre el motivo petrarquista, ver nota 286.

<sup>1145</sup> Esta imagen del amante que perece en los rayos del sol se relaciona con la de la mariposa y con el mito heliosimbólico de Ícaro.

La estructura impecable del poema avanza conforme se va construyendo la metáfora. Parte de los elementos de la naturaleza *parda nube* y *luminoso sol*; después, aparecen los elementos reales con los que los identifican *guante* y *tierna mano*; en el primer terceto, se unen ambos elementos en las expresiones *sol de vuestra mano* y *nube del guante*, para finalmente quedarse con los elementos ya metafóricos de la *nube* y el *sol*.

Varios de los versos de este soneto-poema son similares al soneto-poema que forma parte de una academia literaria del competidor don Nuño de *El guante de doña Blanca* como si de un *alter ego* se tratara. La argumentación se construye sobre la misma metáfora: «Vistió su claro sol púrpura bella, / su mano más cristal, y todo amante / para tanto laurel vistió diamante»<sup>1146</sup>, «Nube era el guante, que ocultaba en vano / la nieve que en las almas fuego llueve, / con que pensó templarse Amor tirano»<sup>1147</sup>; repite la imaginaria ígnea del fuego amoroso; y las metáforas con las que alaba la blancura de su mano están dentro de la descripción suntuaria —*marfil-diamante*— y de la naturaleza —*nieve*— de tradición petrarquista.

Después del recitado, el amigo considera que es un soneto digno de que el autor lo alabe. Esta afirmación permite a Lope continuar su ataque al engreimiento de los poetastros contemporáneos. Dirá Ramiro: «No sois poeta de ahora, / pues no alabáis lo que hacéis» a lo que replicará Nuño: «Nunca de humillarse acaba; / que el que a sí mismo se alaba / es por no hallar quien el alabe»<sup>1148</sup>, para terminar lanzándoles la advertencia de que: «No piensen los principiantes / que nos han de volver locos; / que los sabios ya son pocos, / y muchos los ignorantes»<sup>1149</sup>.

Así con este soneto-poema, Lope embellece el discurso de la acción dramática, luce su exquisito estilo poético y desaprueba por contraste el de los malos poetas que se aclaman a sí mismos pese a su ineptitud.

---

<sup>1146</sup> *El guante de doña Blanca*, p. 109, vv. 1510-1512.

<sup>1147</sup> *El guante de doña Blanca*, p. 109, vv. 1514-1516.

<sup>1148</sup> *La discreta venganza*, p. 307c.

<sup>1149</sup> *La discreta venganza*, p. 308a.



Lope también pone en boca de la dama protagonista un soneto-poema en *Amar como se ha de amar*. El asunto de esta comedia gira en torno a los amores de Ricarda y don Pedro de Cardona, contrariados por la princesa Clarinda y el caballero Rugero. Al principio de la obra, Ricarda se encuentra recluida en una quinta porque su padre sospecha de la relación de ambos. Mientras la triste dama se lamenta con su criada de la marcha de su amado a luchar en Sicilia y de la intención del rey de casarlo con la princesa, don Pedro ha ido a visitarla en secreto porque no se ha marchado debido a que el rey lo ha dejado encargado del cuidado de la princesa. Al lugar, también acude Rugero con su amigo Lucindo, quien le refiere que ayer la vio sin ser visto cerca de un arroyo, donde se le cayó un papel que leía entre lágrimas y suspiros. Fracasando en el intento de rescatarlo, cuando ella se marchó, Rugero consiguió el papel, que era soneto-poema<sup>1150</sup> que Ricarda escribió a su amado Pedro cuyos versos lee ahora a su amigo.

**RUGERO**  
(*Lee*)            «Un pajarillo el niño Amor tenía  
                         atado a un hilo de oro, y sus colores  
                         miraba más contento, haciendo amores  
                         en lenguaje de niño le decía.  
                         Mas la fácil prisión rompiendo un día,  
                         se fue con otros pájaros mayores.  
                         Lloró el Amor, y díjole: —No llores,  
                         —Venus, que a risa y no a dolor movía—  
                         que también eres tú pájaro en mano  
                         y te vas de la mano velozmente,  
                         ingrato al hilo de oro y a la mano.  
                         ¡Ay, Dios! Mi dulce pájaro, detente,  
                         que si te vas será esperarte en vano;  
                         tú por el aire y yo llorando ausente.»

El poema es un soneto narrativo donde se cuenta una pequeña historia cotidiana del *niño Amor* con su madre *Venus* que en el último terceto se aplica al caso particular de Ricarda con don Pedro. El *niño Amor* se sentía feliz y estaba encariñado con un *pajarillo* que *tenía atado a un hilo de oro*. Pero un día, el *pajarillo* se desasíó y marchó volando con *otros pájaros mayores*. Entonces, el *niño Amor*, desconsolado por la pérdida, le cuenta a su madre su tristeza, quien, divertida de verlo así, le advierte de que él hace lo mismo con quien ama, pues desagradecido a la *mano cálida* que lo cuida y al *hilo de oro*

---

<sup>1150</sup> *Amar como se ha de amar*, p. 187b.

que lo sujeta, como símbolo de la fe inquebrantable, se marcha volando por su condición voluble. En realidad, Ricarda se identifica con el *niño Amor* que se quedaría *llorando* la pérdida de don Pedro, que como *dulce pájaro* se va volando muy alto con *otros pájaros mayores* que bien pudieran ser la princesa y el rey.

El tratamiento de los mitos como si fueran seres humanos en actitudes familiares y la propia *pictura* del soneto evocan el emblema CXII de Alciato<sup>1151</sup> donde el niño Amor, al que le ha picado una abeja por intentar coger miel de una celdilla, se queja a su madre del daño sufrido, quien le responde risueña que así se comporta él «porque, aunque eres chico produces heridas terribles».

El motivo del *passer* aparece ya en Catulo<sup>1152</sup> y es grato a Lope. En el soneto CLXXIV de las *Rimas*<sup>1153</sup>, Lucinda cuida a un pajarillo como la Lesbia del poeta latino. En el soneto CLXI<sup>1154</sup>, el propio autor dice que se siente como un «engañado niño que, contento» tiene atado un pajarillo que se escapó porque se rompió la cuerda que lo sujetaba, imagen muy similar a la que dibujó en nuestro poema. También aparece en varios sonetos de nuestra selección de comedias, por ejemplo, en *Guardar y guardarse*<sup>1155</sup>, donde Hipólita dice que ha sido como el pajarillo asesinado por un balletero mientras cantaba despreocupado «en la florida selva».

El contenido del presente soneto-poema tiene un carácter premonitorio, pues posteriormente se conoce la noticia de que el rey ha muerto en la lucha, quien deja su reino a la princesa Clarinda. Como la futura reina elige a don Pedro por esposo, Ricarda pierde a su «dulce pájaro» y comienza un calvario para los amantes hasta la feliz resolución final de sus amores.

Una vez terminada la lectura del soneto-poema de Ricarda, Rugero continúa con la lectura de otro soneto-poema<sup>1156</sup> que escribió en respuesta de los celos que le provocaron aquellas palabras de amor que su amada le declaraba a su amado Pedro.

---

<sup>1151</sup> Alciato, *Emblemas*, pp. 148-149.

<sup>1152</sup> Nos referimos al célebre poema número 2, en que Lesbia cuida con primor un pajarito o gorrión (según las traducciones) que alivia su pena en oposición a los sentimientos de la voz poética que sobrelleva con más dificultades la separación, y al poema número 3, donde el poeta pide a *Venus y Cupidos*, / y todos los hombres sensibles» que lloren por la muerte del pajarito de su amada (Catulo, *Poesías*, pp. 51-52).

<sup>1153</sup> *Rimas*, I, p. 563.

<sup>1154</sup> *Rimas*, I, p. 535.

<sup>1155</sup> *Guardar y guardarse*, pp. 220b-221a.

<sup>1156</sup> Para el análisis de este soneto, nos remitimos al apartado 1.2.1.13.

El hecho de que los billetes amorosos estén escritos en forma de poema no solo permite no quebrar el ritmo de los versos como sucede cuando están en prosa, sino que también aportan fluidez y embellecen el discurso dramático. Sus funciones son variadas, pueden servir de interludio cómico, para indagar en los sentimientos, movilizar la acción, anticipar elementos o incluso como medio a través del cual el autor vuelca su crítica literaria, reflexiona sobre su propio estilo y se defiende de los envidiosos que lo atacan.

## B) Academia literaria

La costumbre del siglo áureo de convocar academias literarias donde se proponía un tema sobre el que los miembros aportaban sus producciones para ser sometidas a debate y discusión es ya desde antiguo un tópico literario. Aunque sabemos que Lope no era muy entusiasta de estas reuniones, participó en muchas y conocía bien su funcionamiento, por tanto, incluyó escenas de academias en un número considerable de comedias<sup>1157</sup>. Entre nuestras comedias, encontramos dos ejemplos en que las contribuciones poéticas son exclusivamente sonetos y un ejemplo en que alguna de las composiciones participantes es un soneto. El ambiente en que tienen lugar estos certámenes poéticos suele ser cortesano, aunque no debemos obviar que también en las obras que se desarrollan en espacios pastoriles los pastores idealizados pueden entretener su tiempo con desafíos poéticos.

En *El guante de doña Blanca*, comedia palatina del ciclo de *senectute*, con escasa acción, pero «sin duda, de las mejor escritas»<sup>1158</sup>, tiene cuatro sonetos que son recitados en el contexto de una academia literaria en el palacio de don Dionís. Prácticamente el único suceso de toda la comedia está basado en un tema o motivo tradicional: la anécdota caballeresca del acervo cultural universal del guante que una dama arroja entre dos leones, el resto de los acontecimientos se verifican en el interior de los sentimientos.

---

<sup>1157</sup> En su introducción a la edición de *El mayor imposible*, Brooks menciona una gran cantidad de comedias en que Lope incluyó una academia literaria, entendida como «*meeting* o *gathering*» (1934, p. 8). En estas reuniones, «*The members discussed literary, moral, and scientific questions, sang songs, played games, made riddles, composed verses, criticized the compositions of their rivals, made jests, held burlesque sessions, streessed imagination and wit*» (1934, p. 8).

<sup>1158</sup> Ver Menéndez Pelayo, 1949, IV, p. 245, donde no escatima elogios a esta pieza. Dice que es una «deliciosa comedia» y que pertenece a «su [de Lope] última y más perfecta manera».

Brito, el criado de don Juan, entrega a doña Blanca un papel amoroso que debe guardar presurosamente en su guante cuando su competidora doña Leonor aparece informando de la llegada de presentes del rey de Marruecos a don Dionís, entre los que se incluyen dos leones. Acuden a verlos, con la mala fortuna de que a doña Blanca se le cae el guante con el billete entre las fieras. Su amado y don Nuño compiten ásperamente entre ellos por conseguir el guante, incluso con amenazas de muerte. El rey, también prendado de la misma dama, envidia el valor de ambos, pero como impiden «las divinas y humanas leyes / que se aventure la vida / de quien todo un reino pende»<sup>1159</sup>, ordena al leonero que lo recoja y se lo entregue, argumentando que «ninguno quiero que pueda / hacer lo que yo no hiciera»<sup>1160</sup>. Entonces, doña Blanca comparte con don Juan su temor de que sean descubiertos sus amores por el rey.

Como dice Profeti en su edición de la comedia<sup>1161</sup>, la rivalidad que existe entre los caballeros alcanza su clímax en la justa poética que organiza el rey presidida por doña Blanca «como la décima musa»<sup>1162</sup> escribiendo versos sobre el incidente del guante<sup>1163</sup>. Cuando Brito informa al rey del éxito que ha tenido la academia en la villa que todos escriben al guante, el criado como verdadero *alter ego* de Lope<sup>1164</sup> se permite su crítica particular sobre los poetas y su poesía clasificando los sonetos en: «sonetos de gamuza», «sonetazos de lana» escritos por pastores, sonetos «de revoltillo», «que muerden satirizando» y «sonetones de nutra», «a quien llama la ironía / *cultos*, por mal cultivados»<sup>1165</sup>.

---

<sup>1159</sup> *El guante de doña Blanca*, p. 80, vv. 761-764.

<sup>1160</sup> *El guante de doña Blanca*, p. 82, vv. 817-818.

<sup>1161</sup> Profeti, 2006, p. 43.

<sup>1162</sup> *El guante de doña Blanca*, p. 108, v. 1475.

<sup>1163</sup> Para Villarino (2005, p. 196), la justa poética es el segundo de los «tres tópicos que circulan por diferentes textos de la serie literaria española» sobre los que se articula la comedia, junto a la escena de los leones y la de amor en el jardín.

<sup>1164</sup> Recoge Profeti (2006, p. 44) la afirmación de Rozas, 1990, pp. 146-149.

<sup>1165</sup> *El guante de doña Blanca*, pp. 98-99, vv. 1242-1264.

## DON NUÑO

Al signo de León de nueva estrella  
quiso Blanca adornar, y fue bastante  
dejar caer desde su cielo un guante,  
la estrella no, que se quedó con ella.

Vistió su claro sol púrpura bella,  
su mano más cristal, y todo amante  
para tanto laurel vistió diamante,  
determinado de morir por ella.

Nube era el guante, que ocultaba en vano  
la nieve que en las almas fuego llueve,  
con que pensó templarse Amor tirano.

Pero burlose cuando más se atreve,  
porque, quitado el guante de la mano,  
cayó la nube y se quedó la nieve.

## DON JUAN

Si fue descuido, mi cuidado siente  
no haber en mí vuestro descuido hallado;  
si fue cuidado, mucho habéis fiado  
de mi descuido cuando el vuestro miente.

Mas, cuidado o descuido, el accidente  
no halló mi pensamiento descuidado,  
si os ofreció la vida mi cuidado,  
que no hay dificultad que amor no intente.

Probar con vuestro guante corazones  
crueldad indigna fue de vuestros cielos,  
o de mayor imperio presunciones.

Y si quisistes dar a Amor desvelos,  
para probarle, no busquéis leones,  
que más difícil fue cayendo en celos.

En su soneto<sup>1166</sup>, don Nuño se refiere al episodio del guante tomando la tradición literaria que considera a la amada como «un perfecto universo en miniatura»<sup>1167</sup>. Blanca es el *cielo* desde donde ha dejado caer su *guante* a la constelación del *León* como si la *adornara* con una *nueva estrella*. El guante ensombrece el *sol*, alegoría tópica de la amada, y la blancura de su *mano*, que es más reluciente que el *crystal*. En la medida en que obstaculiza que la belleza de la dama abraza a los enamorados, funcionaría como el *laurel*<sup>1168</sup>, que no puede ser quemado por el rayo, por lo que, los amantes cubren su pecho de *diamante* para demostrarle su perseverancia en el amor. Sin embargo, el *guante*, ahora como *nube*, que pretendía *templar* el *fuego* de las *almas* de los enamorados, a duras penas podía resistir el resplandor del albor de la *mano*, y finalmente, cuando *cayó* y dejó desnuda la *mano*, paradójicamente avivó la llama amorosa.

En su soneto<sup>1169</sup>, don Juan habla de sus sentimientos y sugiere la posibilidad de que su amada dejara caer el guante a propósito, circunstancia que apunta a la historia difundida por un romance bastante antiguo que Timoneda incluye en su *Rosa gentil* (1573)<sup>1170</sup> porque baraja la posibilidad de que su amada dejara caer el guante a propósito.

---

<sup>1166</sup> *El guante de doña Blanca*, p. 109, vv. 1506-1519. En el apartado a) de este epígrafe indicamos las semejanzas que existen entre este soneto y el de poema suelto de don Nuño en *La discreta venganza*.

<sup>1167</sup> Ver *Rimas*, I, p. 476.

<sup>1168</sup> El laurel no puede ser abrasado por el rayo (ver nota 290).

<sup>1169</sup> *El guante de doña Blanca*, pp. 109-110, vv. 1524-1537.

<sup>1170</sup> En sus *Estudios*, 1949, IV, p. 248, Menéndez Pelayo recoge el contenido del romance. Un grupo de damas se paseaban por palacio siendo requebradas por unos caballeros. Entonces, doña Ana de

Su contenido es más complejo que el de su competidor. Elabora su argumentación en base a la oposición *descuido-cuidado* y al condicional anafórico. A través de la formulación de hipótesis sobre si la dama dejó caer el guante voluntaria o involuntariamente, pensamos que en realidad todo es un juego alegórico de palabras para exteriorizar sus celos y echarle en cara su inconstancia en el amor. El amor nace por *accidente*, por un *descuido*, pero parece que don Juan no siente que ese amor sea correspondido, no es capaz de *hallarlo* en ella e incluso piensa que es falaz. Pero más allá de este conflicto interior, el galán quiere confirmarle que su amor es tan poderoso que arriesgó su vida por ella. En los tercetos, de acuerdo con la letra del romance, reprende la *crueldad* de doña Blanca por *probar* su fidelidad amorosa con los *leones*, pues desde su punto de vista, provocan más *desvelos* sentir *celos*.

**REY**        Soberbio un guante, que se vio cordero  
                  porque cubrió feliz mano leona,  
                  al sol se opuso, y de otro sol blasona  
                  que blanca aurora le mostró primero.  
                  Cayó del cielo y discurrió ligero  
                  desde la blanca nieve, que corona  
                  al suelo estéril de la ardiente zona,  
                  entre leones para ser tan fiero.  
                  Alzole Amor, porque pensaba, amante,  
                  volverle a Blanca, y djíjole la diosa  
                  Venus: «No se le vuelvas, ignorante,  
                  no le cubras la mano poderosa,  
                  pues mejor matarás, quitado el guante,  
                  con cinco flechas de su mano hermosa».

Conforme a esta interpretación, pienso que con este soneto se termina de perfilar la personalidad celosa de don Juan quien, obsesionado con su poderoso competidor, está inclinado a malinterpretar cualquier acción respetuosa de su dama con el rey. De este modo, el soneto anticipa las sospechas injustificadas de infidelidad que le recriminará a su dama y dificultarán su historia de amor.

---

Mendoza para saber quién era el más esforzado dejó caer el guante donde estaban los leones. El conde don Manuel de León lo sacó y antes de darle un bofetón le dijo que no volviera a poner en peligro la vida de tanto hijodalgo por una cuestión tan banal.

El soneto de Brito<sup>1171</sup>, el gracioso de la comedia, parodia las acciones y palabras de los cortesanos conforme a su gusto por las bromas escatológicas y las alusiones a los malos olores. Retoma el motivo de su amo de que a la dama se le cayó *un escarpín* para *probar los corazones de los amantes*. Funciona como contrapunto cómico, y precediendo al del rey, refuerza la belleza de este último soneto.

Finalmente, en el soneto del rey<sup>1172</sup>, se reiteran motivos de los sonetos de los cortesanos: el *guante* que oculta *el sol* de la amada, la identificación de la *mano* con la *nieve*, el tópico de la mujer como *cielo*, y la resolución final de la *mano* desnuda que roba corazones. En los cuartetos, predominan las antítesis —*guante cordero-mano leona, blanca nieve-ardiente zona*—, las dilogías con el nombre de la amada y el adjetivo que indica color —*blanca-Blanca*—, y el *sol* que simboliza tanto a la amada como al propio rey<sup>1173</sup>, así como los elementos que se complementan referidos al rey y su dama —el *sol* y la *blanca aurora*—. En los tercetos, se reproduce un diálogo entre *Amor*, que recoge el guante para devolvérselo a *Blanca*, y su madre *Venus*, que desaprueba su acción porque su efecto sería más eficaz dejando a la vista los *cinco dedos de la mano hermosa* de la dama que por su excelsa belleza se clavarían como *flechas* de oro en el pecho del enamorado.

Al finalizar el recitado de los sonetos, todos esperan el juicio de doña Blanca que, con suma discreción para no ofender a ninguno ni verse comprometida, decide llevarse los sonetos para leerlos despacio: «que muchas cosas, que suenan / al oído con la gracia / que muchos las representan, / descubren después mil faltas»<sup>1174</sup>.

La introducción de una escena de academia literaria supone una doble ficcionalización porque se hace literatura dentro de una obra literaria, pero además Lope

---

<sup>1171</sup> *El guante de doña Blanca*, pp. 110-111, vv. 1550-1563. Este soneto está analizado en el apartado 1.3.1.5.

<sup>1172</sup> *El guante de doña Blanca*, pp.111-112, vv. 1576-1589.

<sup>1173</sup> Es metáfora recurrente identificar al rey con el sol. En el soneto XXXV de las *Rimas*, I, intitulado «A los reyes de España», Felipe III es comparado con el sol (p. 261). En los comentarios que preceden a este último soneto, doña Blanca le dice al rey: «Señor, cuando ya comienza / el sol a mostrar sus rayos / por las orientales puertas / todas las nubes se apartan: salid vos» (p. 111, vv. 1565-1569) y el rey responde: «Saldré por fuerza, / pues habéis sido mi aurora» (p. 111, vv. 1569-1570).

<sup>1174</sup> *El guante de doña Blanca*, p. 112, vv. 1596-1600. Como indica Profeti (2006, p. 172), estas palabras recuerdan a las del prólogo de Montalbán al *tomo primero de las comedias*, en que justifica la impresión de sus comedias «para que las censuréis en vuestro aposento, que, aunque aparecieran razonablemente en el tablado no es crédito seguro». En *El perro del hortelano*, Diana se lleva el soneto-carta de Teodoro para leerlo más detenidamente en privado.

aprovecha para establecer un juego entre los elementos que remiten a la realidad extraliteraria y la ficción de la comedia en todo este pasaje. La clasificación donosa de los sonetos que realiza Brito, el otro yo de nuestro poeta, el hecho de que el rey se llame Dionís, uno de los mejores trovadores de la lírica medieval gallegoportuguesa, y la observación final de que los textos deben ser leídos para poder ser juzgados que encubre la demanda de que las comedias sean impresas, remiten a la realidad de nuestro dramaturgo. Asimismo, el contenido que aparece en los sonetos recitados permite al espectador conocer unos hechos que no son representados en escena.

Por otro lado, estamos ante una comedia que destaca por su esmerada dicción, de la que Menéndez Pelayo<sup>1175</sup> dijo: «que muy pocas son las obras de su género a las cuales daríamos preferencia puestas en cotejo con ésta» por su locución «tan pura y tersa» y sus versos de «tan argentino son y tan suave cadencia». Por tanto, las elaboradas argumentaciones de los sonetos de la justa literaria vienen a encarecer el laborioso trabajo poético que realizó Lope, que encajan a la perfección con el ambiente cortesano y aportan variedad a una comedia de escasa acción dramática. Es más, con esta escena, nuestro autor consigue crear un teatro que atraiga el interés de todo tipo de público, desde el menos cultivado hasta el más culto.

Los tres sonetos del concurso poético que organizan unos pastores a orillas del mar de Acaya en *La fábula de Perseo* sirven excepcionalmente para fechar la obra<sup>1176</sup>. Según recoge McGaha en su introducción a la edición de la comedia<sup>1177</sup>, en una carta que Lope escribe al duque Sessa el 30 de noviembre de 1611, le comenta que a la academia del sábado sobre «el sujeto a una dama *Clorís*, a quien por tener enfermos los ojos, mandó el médico que la cortasen los cabellos», «esos sonetos llevé yo». En 1926, José F. Montesinos fue el primero en observar que «esos sonetos» eran los mismos que aparecen en *La fábula de Perseo*, lo que permite fechar la comedia en los últimos meses de 1611 o los primeros de 1612.

---

<sup>1175</sup> Menéndez Pelayo, 1949, IV, p. 254.

<sup>1176</sup> Decimos «excepcionalmente» porque Morley y Bruerton (1968, p. 209) afirman que «la experiencia nos ha mostrado que los porcentajes de sonetos, versos asonantados, canciones, etc., no dan ninguna prueba concluyente cronológica».

<sup>1177</sup> McGaha, 1985, p. 3.



Si tenemos en cuenta que Menéndez Pelayo<sup>1178</sup> decía que «Lope contaba *El Perseo* entre las cinco piezas que trabajó con más cuidado; predilección muy natural si se atiende a la belleza de los versos y no a la fábula misma», y McGaha<sup>1179</sup> considera que se trata de «poesía dramática» porque «la musicalidad de sus versos deleita al oído»; que escribió la comedia por encargo del duque de Lerma «destinada a ser representada ante un público exigente de cortesanos»<sup>1180</sup>, donde después del recitado de los tres sonetos, Cardenio, como *alter ego* de Lope, pide expresamente que se le conceda una plaza de cronista real; y que la escena de la academia literaria de la comedia en que se insertan los tres sonetos de la academia real no está vinculada con la acción de modo alguno, se puede llegar a la conclusión de que Lope se sentiría muy orgulloso de esos versos que decidió reutilizar en la comedia con la intención de lucir ante los cortesanos su destreza poética para justificar que era merecedor del cargo de cronista.

Los sonetos de la academia aparecen al final de la primera jornada que gira en torno a los orígenes de Perseo. El rey Acrisio encierra a Dánae en una torre para separarla de su amado Lisardo, pero Júpiter adopta la forma de lluvia dorada para poseerla y pide al tiempo que avance el reloj nueve meses para que nazca Perseo antes de que el rey vuelva de la guerra. Cuando regresa, a Acrisio se le notifica el suceso extraordinario. El primer impulso es matarla por deshonestas, pero aconsejado Polinestor, decide embarcarla con su hijo a merced de su destino. Entonces, la acción se traslada a orillas de la playa de Acaya. Unos pastores han organizado un certamen poético<sup>1181</sup> sobre el tema de una dama llamada Clori a quien mandaron que cortara sus cabellos porque su exceso le había enfermado los ojos. Hechas sus apuestas, eligen a Alcino, el pastor más sabio del lugar, como juez de sus versos. Alcino quiere que Cardenio sea el primero, pero este decide que primero diga Amintas y le siga Fileno.

---

<sup>1178</sup> Menéndez Pelayo, 1949, II, p. 197.

<sup>1179</sup> McGaha, 1985, p. 34.

<sup>1180</sup> Ver McGaha, 1985, p. 17.

<sup>1181</sup> La tradición literaria de que los pastores organicen desafíos podemos encontrarla en las *Bucólicas* de Virgilio, que siguen de cerca los *Idilios* de Teócrito. En la *Égloga III*, Dametas desafía a Menalcas, hacen sus apuestas y eligen a Palemón como juez, quien organiza el concurso como canto amebeo: «Abre la marcha, / Dametas; tú, Menalcas, le respondes; / alternos cantaréis, pues se complacen / en el canto amebeo las Camenas» (*Bucólicas, Geórgicas, Eneida*, p. 18).

En el soneto de Amintas<sup>1182</sup>, los elementos de la naturaleza personificados junto con el dios Amor y la diosa Venus debaten dónde *poner los cabellos* de Clori, que son comparados tópicamente por su forma con *lazos* y por su intenso color dorado con los *rayos del sol*. Lope recoge aquí la extendida creencia de que el oro era generado por el sol<sup>1183</sup>, de modo que las hebras doradas de Clori convertidas en *rayos bellos* originarían el preciado metal. Cupido los reclama para su *arco*, y finalmente, Venus decide que permanezcan en su *frente* para que, con su potente resplandor, pueda haber otro *sol* en la *tierra* como lo hay en el *cielo*.

#### AMINTAS

Para cortar a Clori los cabellos,  
 solícita la tierra pretendía  
 saber del cielo en qué lugar quería  
 poner sus lazos para honrarse dellos.  
 El sol decía que a sus rayos bellos  
 se debe el oro, pues le engendra y cría;  
 y por tener dos soles, dijo el día  
 que el cielo dividiese el sol con ellos.  
 Amor, de su belleza pretendiente,  
 los pidió para el arco, estraña historia;  
 mas dijo Venus por honrar el suelo:  
 —Cielo por cielo, estén sobre su frente,  
 pues hay almas que aspiran a su gloria,  
 y tenga sol la tierra como el cielo—.

#### FILENO

Aunque vengarme de tu sol pudiera,  
 si tu cabello un bárbaro cortara  
 y en sus niñas amor me retratara  
 cuando en tus ojos sin temor me viera;  
 aunque sin rayos en tu hermosa esfera  
 tu divina belleza contemplara,  
 y cuanto yo quisiera te mirara,  
 que yo sé bien que eternamente fuera;  
 y aunque me abrases, Clori, me parece  
 que, a mi remedio, está mejor pedirte  
 guardes el oro que andan por robarte:  
 que si todo el cabello amor me ofrece  
 para ocasión, y no he podido asirte,  
 sin él ¿de qué asiré para obligarte?

El poema de Fileno<sup>1184</sup> también se articula en base a la identificación del sol, sus rayos, su efecto abrasador y del oro con los cabellos de Clori. A través del anafórico concesivo, expone los beneficios que recibiría si le *cortaran los cabellos* a Clori: se resarciría de su desdén, podría verse reflejado en sus ojos<sup>1185</sup>, admirar su rostro sin cabellos como *sol sin rayos*<sup>1186</sup> y no *abrasarse* de amor por ellos. Pero, a pesar de los

<sup>1182</sup> *La fábula de Perseo*, pp. 87-88, vv. 723-736.

<sup>1183</sup> Se repite en muchos textos de Lope. Por ejemplo, en *El guante de doña Blanca* (p. 92, vv. 1066-1068): «la India las naves carga / de oro y blancas margaritas, / dos hijos de sol y el alba»; en *El amor enamorado* (vv. 1270-1275): «el oro y la plata pura, / [...] las crío y engendró yo, / pero nunca el sol crío / esos ojos celestiales». En la entrada *sol* del *Diccionario de símbolos* de Cirlot, p. 418, se dice que: «Las principales correspondencias del Sol son el oro entre los metales y el amarillo en los colores. La alquimia lo considera *oro preparado para la obra*».

<sup>1184</sup> *La fábula de Perseo*, p. 88, vv. 741-754.

<sup>1185</sup> Lope también llama «niñas» a los ojos en el soneto XXII de sus *Rimas*, I, (p. 235).

<sup>1186</sup> La «hermosa esfera» es el sol, imagen tópica y recurrente de la amada.

apuros en que los cabellos de su dama enredan su alma, le pide que no se los corte, puesto que, si con ellos no ha podido alcanzarla, comparándola con la *ocasión* que ofrece un mechón de cabello que cae sobre su frente para prenderla cuando se la ve venir<sup>1187</sup>, sin ellos, perdería toda esperanza de conseguirla.

CARDENIO

Enferma Clori de sus ojos bellos,  
y por mandarlo físico inhumano,  
consulta el permitir que alguna mano  
sacrílega le corte los cabellos.

—¿De qué sirviera—, le responden ellos,  
—habernos hecho el cielo soberano  
prisión de amor, si el pensamiento vano  
no se enlazara fuertemente en ellos? —

Bien dicen, Clori, y es razón que huyas  
de cortarte el cabello, aunque recelo  
te ofende el peso de las almas tuyas,  
que, si al cielo no pesan las del suelo,  
es porque en gloria están; pero las tuyas  
pesan, porque padecen en tu cielo.

En el soneto de Cardenio<sup>1188</sup>, Lope recoge el sujeto de la justa poética, incluye la respuesta de los cabellos al médico sobre su orden de que se corte el pelo y recurre al tópico de la mujer como cifra del cielo<sup>1189</sup>. Los *cabellos* personificados rechazan ser cortados porque el *cielo* los convirtió en *prisión de amor*<sup>1190</sup>, metáfora de la dependencia amorosa del amante respecto de la amada. Como en los otros sonetos, se repite el consejo a *Clori* de que no se *corte* los *cabellos*, por más que le enojen las *almas* que lleva prendidas<sup>1191</sup>. Las que ascienden al *cielo* no *pesan* porque mantienen en equilibrio la

---

<sup>1187</sup> Sobre la representación de la Ocasión, ver notas 557 y 743.

<sup>1188</sup> *La fábula de Perseo*, pp. 88-89, vv. 759-772.

<sup>1189</sup> Rico (1985) demuestra que la idea de que el hombre es un pequeño mundo o microcosmo estaba muy extendida en nuestra literatura y dedica un apartado a Lope de Vega. Por ejemplo, la incluye Calderón en un soneto de *El gran teatro del mundo*: «que el que al hombre llamó pequeño mundo, / llamará a la mujer pequeño cielo» (p. 245) o Lope también en *El mármol de Felisardo*: «pues sois el cielo cifrado / donde sus estrellas viera: viera el sol, viera su lumbre, / sus polos, norte y luceros, / y de todo el cielo en veros, / la celestial pesadumbre» (p. 216).

<sup>1190</sup> Es imagen petrarquista que los cabellos enlacen al amante en una metafórica prisión de amor donde el amante pierde su libertad espiritual y está sujeto a su amada (ver Manero Sorolla, 1990, p. 147).

<sup>1191</sup> Según Aguilar y Marcos en la edición de *El mármol de Felisardo* (p. 1690), «prender o colgar el alma o la vida de los cabellos de la amada es una imagen petrarquista que retomó la imaginería garcilasiana en su soneto XXXIV».

balanza del bien y del mal<sup>1192</sup>, pero las que están colgadas de sus cabellos *pesan* porque sufren las penas de amor contemplando el *cielo* de la amada.

Después del recitado, Alcino no es capaz de decidirse por un soneto y premia a los tres pastores por sus tres magníficos epigramas. La escena es interrumpida por otro pastor que les pide que acudan en ayuda de una mujer y su hijo que acaban de llegar en una humilde barca. Los pastores van a socorrerla. Entretanto, aparece el rey Polidetes de caza que, admirado de la belleza de Dánae, le ofrece ser reina de Acaya. Marchan todos a la corte, incluidos los pastores, porque piensan obtener favores del rey al haberle conseguido esposa. Cerrando la primera jornada, Lope por boca de Cardenio espera «que una plaza me dé de coronista, / estudio que conviene a mi ingenio<sup>1193</sup>. Y sus últimas palabras connotan desesperanza, como si se tratara de su última oportunidad: «porque no hay que esperar en otra alguna / si esta vez no me ayuda la fortuna»<sup>1194</sup>.

La escena de la academia literaria, sin relación alguna con el drama, supone una larga transición hasta el momento en que los pastores se encuentran con Dánae. En su concepción sigue la tradición literaria bucólica. El nombre de Clori<sup>1195</sup> es uno de los nombres estereotipados más comunes de los personajes del arte bucólico-pastoril europeo y especialmente del literario durante los periodos renacentista y barroco. De este modo, pensamos que nuestro poeta insertó esa escena pastoril como espacio que se acomodaba a la perfección a los tres sonetos que presentó en la academia de aquel sábado de noviembre y que ahora deseaba incluir en una comedia que es «una demostración

---

<sup>1192</sup> La psicostasis o peso del espíritu es realizada por el arcángel San Miguel en el Juicio Final, por eso, durante la Edad Media, se le suele representar con una balanza en la mano donde el diablo intenta inclinarla para llevarse un alma al infierno.

<sup>1193</sup> *La fábula de Perseo*, p. 95, vv. 973-974. El ingenio de Lope nunca se vio recompensado con este cargo por más que en sus comedias insinuaba su pretensión a través de sus personajes. Es la espinita que se le quedó clavada. Hablando del mecenazgo del duque de Sessa, Vossler (1933, p. 72) cuenta que: «Altos cargos honoríficos y distinciones como obtuvo, por ejemplo, el gran pintor Velázquez, no le fueron otorgados nunca a Lope. Su protector ducal no se contaba entre los favoritos del rey. [...] Ni siquiera el cargo de historiógrafo real, a que aspiraba el orgullo de Lope, pudo obtener de él».

<sup>1194</sup> *La fábula de Perseo*, p. 95, vv. 977-978.

<sup>1195</sup> Por ejemplo, Góngora tiene sonetos a Clori, como «Al sol peinaba Clori sus cabellos» y «Prisión del nácar era articulado» (*Sonetos completos*, pp. 154 y 160), o Bartolomé Leonardo de Argensola con «Cuando me miras, Clori, de luz lleno» (*Rimas*, I, pp. 42-43). En las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* de Lope, encontramos el soneto XCI: «Contaba, Clori, ayer un estudiante» (*Rimas humanas y divinas...*, p. 295) y en la *Égloga Tercera* llamada *Farmaceutria*, Tirsis pide a un mago que con sus artes le permita ver a su amada Clori (*Rimas*, II, pp. 202-203, vv. 10-21).

prodigiosa de la maestría de Lope de la técnica de la versificación»<sup>1196</sup> para apostar fuerte en su aspiración a conseguir el cargo que desafortunadamente nunca le fue concedido.

En *El mayor imposible*, la controversia generada en torno a uno de los poemas recitados en una justa poética origina la peripecia de esta comedia palatina. La reina Antonia, aquejada de unas cuartanas, reúne periódicamente a un grupo de cortesanos para celebrar una academia literaria que la entretenga. Reunidos en los bellos jardines del palacio a orillas del mar, cada cortesano recita en su turno un romance, un soneto, un enigma, una glosa y unas décimas. El caballero Feniso propone decir un soneto a Laura, una dama a la que sirve.

En la medida en que el cortesano comparte con Francesco Petrarca el nombre de su dama, en el soneto<sup>1197</sup>, emula al poeta italiano tomando sus juegos habituales paronomásticos entre laurel y Laura, las alusiones al mito de Apolo y Dafne, la configuración de la amada como sol y de que la intensa luz de su mirada sobrepuje a la del astro rey, la recreación de mitos solares, la idea de que la dama mata con su belleza y, por supuesto, el principio del soneto XCIV del *Canzoniere*: «*L'aura gentil*».

FENISO

Laura gentil, que coronar pudieras  
al mismo sol, que en cuyos rayos bellos  
más luz dieran tus ojos, que, sin ellos,  
tienen los ojos de las ocho esferas.

Si el fuego vivo en que abrasar pudieras,  
mi rudo ingenio ardiera en mis cabellos,  
ceñidos de tu lauro, porque en ellos  
premio inmortal a mis conceptos fueras.

Aunque como el gigante sobre el risco,  
pagara atado la atrevida hazaña,  
tú fueras de mis ojos basilisco.

Y en fe de esta verdad, al mundo extraña,  
callara Italia su inmortal Francisco  
y de otra Laura se alabara España.

En el primer cuarteto, se establece un juego entre *Laura*-laurel-Dafne y *sol*-Apolo, de modo que *Laura*-Dafne, una vez que los dioses la convirtieron en laurel, coronó la

---

<sup>1196</sup> *La fábula de Perseo*, p. 34.

<sup>1197</sup> *El mayor imposible*, 1930, p. 582b.

frente de Apolo, dios representado como el sol<sup>1198</sup>. Además, dice que, si el rostro de la amada ocupara el del sol, sus *ojos* excederían en luz a sus *rayos*. En el segundo cuarteto, el laurel aparece como símbolo de la gloria poética y del amor<sup>1199</sup> y se alude a su naturaleza ígnea<sup>1200</sup>. Si consigue la corona de laurel en reconocimiento de su fama literaria por estos versos nacidos modestamente de su *rudo ingenio*, a su vez, el yo poético se *abrasaría* en el *fuego* de la amada, a pesar de que, como dice en el primer terceto, tuviera que padecer el mismo castigo que Prometeo<sup>1201</sup> y ella pudiera matarlo con su mirada cual *basilisco*<sup>1202</sup>. Finalmente, puesto que este poema da testimonio de la belleza de su amada hasta entonces desconocida, pide que Petrarca en *Italia* permita que en España su *Laura* sea celebrada.

En su edición de la comedia, John Brooks considera que los comentarios de la reina que prosiguen al soneto sobre si aprovechó «muy bien / al Petrarca y Laura bella»<sup>1203</sup> suponen una crítica al poema por seguir tan cerca al poeta aretino<sup>1204</sup>. El último poema de la academia, escrito en décimas y recitado por Roberto, estimula una discusión sobre cuál es el mayor imposible. Después de escuchar las propuestas de los cortesanos, la reina sanciona que el mayor imposible es guardar a una dama. Roberto discrepa con contundencia. Entonces, su altanería disgusta tanto a la reina que llama aparte a Lisardo para encargarle que conquiste a su hermana. De este modo, la atmósfera de la academia literaria continúa a través de este juego que concluye al final de la comedia con la confirmación de la tesis de la reina y la equivocación de Roberto.

Para finalizar este apartado, estudiaremos el caso particular de los sonetos que aparecen en el tercio final de la última jornada de *La doncella Teodor*, que no son poemas,

---

<sup>1198</sup> Ver Grimal, 1994, pp. 36-37.

<sup>1199</sup> Según Manero Sorolla (1990, p. 359), el laurel verde es «símbolo de la fidelidad amorosa», pero también emblema de la «gloria poética» (p. 361).

<sup>1200</sup> Sobre el emblema CCX de Alciato en que se habla del laurel, Sebastián dice que: «Al estar dedicado a este dios [Apolo], que es tanto como el Sol, se creía que el laurel era de materia ígnea, por ello el fuego se conseguía fácilmente al frotar dos trozos de madera de laurel» (Alciato, *Emblemas*, p. 251).

<sup>1201</sup> Prometeo es hijo de un titán que sentía predilección por los hombres. Cuando Zeus los privó del fuego, el titán «robó semillas de fuego en la rueda del Sol y las llevó a la tierra ocultas en un tallo de férula» (Grimal, 1994, p. 455). Entonces Zeus lo castigó a un castigo eterno cíclico. Encadenado en el Cáucaso, todos los días un águila le devoraba el hígado que se regeneraba al día siguiente.

<sup>1202</sup> En su *Historia Naturalis* (pp. 151-152), Plinio dice que el basilisco es una serpiente que tiene el mismo poder que la fiera *catoblepas*, es decir, «que todos los que han visto sus ojos han expirado instantáneamente».

<sup>1203</sup> Brooks, 1934, p. 42, vv. 119-120.

<sup>1204</sup> Brooks, 1934, p. 8.

sino una pregunta y una respuesta en el contexto de una justa académica, a la que el Soldán de Persia somete a Teodor para que demuestre si es capaz de vencer a cuatro sabios persas en conocimientos sobre las siete artes liberales.

Esta comedia bizantina tiene como protagonista absoluta a la doncella Teodor, ejemplo de mujer excepcionalmente cultivada al estilo de otras heroínas de Lope como Florela en *La prueba de los ingenios*. En este caso, Teodor es raptada por su amado don Felis para evitar el casamiento que su padre había concertado con un amigo de cierta edad, con la mala fortuna de que son capturados por el rey de Orán porque pretende dar a su hermano Celindo una esposa española. A partir de este momento, comenzarán una serie de desventuras y separaciones para los amantes que la doncella superará gracias a su astucia e inteligencia. Se fingirá sorda y necia para desviar la atención que su belleza ha despertado en el rey de Orán. Enviada a Constantinopla para ser vendida como esclava, conseguirá que Celindo la compre y le dé libertad, ya que ella lo avisa de una conspiración que su hermano ha tramado contra él. Desesperada y a punto de arrojarse al mar es salvada por un mercader que la llevará hasta las costas italianas. Sin embargo, naufragan y la caritativa joven le aconseja que la venda al Soldán de Persia por una cuantiosa cantidad gracias a su peregrino ingenio.

De este modo, la doncella Teodor consigue que el Soldán de Persia organice un duelo dialéctico contra cuatro sabios. A la justa también acuden el padre de Teodor con su amigo, que están siguiendo el rastro de la joven, y don Felis, que escapó de Orán para encontrar a su amada. Comienza el duelo y rápidamente es reconocida por sus seres queridos. Turno por turno va derrotando a todos los sabios del lugar.

Poco antes del final del reto, Tilbaldo le formula un enigma usando el vehículo del soneto<sup>1205</sup> que resulta ser el famoso enigma que la esfinge utilizó para aterrorizar a los habitantes de Tebas<sup>1206</sup>. En el planteamiento del acertijo, recoge una visión del hombre y del mundo de acuerdo con el tópico del *homo viator* o *peregrino vitae*, tan frecuente en la literatura medieval, por el cual se considera la vida terrenal como un valle de lágrimas y un mero tránsito hacia la venturosa vida eterna que el hombre, como peregrino de su

---

<sup>1205</sup> *La doncella Teodor*, 2007, p. 280, vv. 3191-3204.

<sup>1206</sup> La historia de la esfinge es contada por Apolodoro en el Libro III de su *Biblioteca*, pp. 150-151. La esfinge fue enviada por Hera a Tebas, quien aprendió a formular enigmas de las Musas. El enigma que planteaba a los tebanos para librarse de ella era: «¿qué ser provisto de voz es de cuatro patas, de dos y de tres?» (p.150). Edipo resolvió el enigma. Dijo que «se refería al hombre, que de niño es cuadrúpedo, pues anda a gatas, en la madurez bípedo y en la vejez usa como tercer sostén el bastón» (p. 151).

vida, debe andar. En el primer terceto, se refiere al alma guardada por sus tres potencias como *imagen dentro del pecho*<sup>1207</sup>, que recibe a través de las *cinco puertas* de los sentidos el mundo de las cosas sensibles<sup>1208</sup>, y al dualismo antropológico platónico, que propone que el hombre está formado de alma, parte divina, y cuerpo, parte mortal. Para terminar, menciona el carácter temporal y pasajero de la vida humana, mediante la imagen del *breve reloj*<sup>1209</sup>, y la inclinación del hombre *al mal*.

#### TIBALDO

¿Cuál es el miserable caminante  
que en cuatro pies comienza su camino  
y luego en dos le pone su destino,  
porque con menos va más adelante?  
Es en todas sus cosas inconstante  
y en todas sus posadas peregrino,  
y cuando a la postrera está vecino  
anda en tres pies y no es en un instante.  
Lleva una imagen dentro de su pecho  
con tres guardas y fuera cinco puertas,  
y es de dos cosas muy distinto hecho.  
Es un breve reloj de horas inciertas,  
torcido siempre al bien, al mal derecho.  
Dime lo qué es y triunfa de él si aciertas.

#### TEODOR

El hombre es este triste peregrino  
que siendo niño en cuatro pies camina,  
luego en dos la juventud le inclina  
a proseguir la vida y el camino.  
Ya cuando a la vejez está vecino  
y al báculo arrimado peregrina,  
camina en tres y tiene por vecina  
la muerte, último fin de su destino.  
La imagen es el alma a semejanza  
hecha de Dios, las guardas las potencias,  
el reloj es el tiempo y su mudanza.  
El alma y cuerpo son las diferencias;  
el cuerpo tierra, el alma cielo alcanza  
y las virtudes son las diligencias.

<sup>1207</sup> Sobre cuáles sean las tres potencias del alma, Serés (1996, pp. 38-39) alude al *De Trinitate*, X, XI, 8; XII, 19, de San Agustín de Hipona, donde se afirma que las tres potencias: «memoria (*mens*), entendimiento (*notitia*) y voluntad (*amor*)» forman una sola sustancia y «serán reflejo de la Trinidad, siempre que el alma recuerde, conozca y ame a Dios, su creador».

<sup>1208</sup> En el capítulo II del *Itinerario del alma a Dios*, San Bonaventura de Bagnoregio, cardenal, filósofo y teólogo italiano del *duecento*, toma la imagen utilizada por los Padres de la Iglesia de las *puertas* del alma en relación con los sentidos: «Se ha de observar, pues, que este mundo, que se dice macrocosmos, entra en nuestra alma, que se dice mundo menor, por las puertas de los cinco sentidos, a modo de aprehensión, delectación y juicio de las cosas sensibles» (p. 2).

<sup>1209</sup> La imagen del reloj nos recuerda el inexorable paso del tiempo, tema fundamental en el Barroco. La metáfora del reloj es grata a Lope. En su edición de *El perro del hortelano* (2012, p. 116), Laskaris remite al *trabajo de Dixon* en que proporciona unos cuantos ejemplos, para afirmar que «Lope gustaba de las *clock-metahors*». En nuestra selección, aparece en el primer soneto de *El Primero Benavides* (p. 883, vv. 492-505) —la cara de don Mendo es reloj que cuenta el tiempo que la afrenta recibida, un bofetón, está sin vengar—, en estos dos sonetos de *La doncella Teodor*, en el cuarto soneto de *La ventura sin buscarla* (1930, p. 284b) —el «amor desconcertado» es identificado con un «reloj sin cuerdas» que da «horas de desvelos» y nunca señala «horas de alegría»—, y en el segundo soneto de *Guardar y guardarse* (p. 219b) —una pistola es identificada con «breve reloj de desconciertos lleno»—.



Teodor ofrece su respuesta también en forma de soneto<sup>1210</sup> «como marca de decoro dramático en Lope de Vega»<sup>1211</sup>. La solución al acertijo es el hombre, el *triste peregrino* que de pequeño gatea, de joven camina erguido y cuando envejece necesita un tercer pie, *un báculo* en que apoyarse para llegar a su *destino: la muerte*. El *alma* del hombre está hecha a *imagen y semejanza de Dios*<sup>1212</sup>, guardada por tres potencias. El hombre es mortal, sometido al paso del *tiempo*, está formado por *alma*, que ascenderá al *cielo*, y *cuerpo*, que yacerá en la *tierra*, y antes de morir, como buen cristiano, realiza sus *diligencias*<sup>1213</sup>.

Como sucedía en *La prueba de los ingenios*, la escena final de nuestra comedia consiste en una academia que permite demostrar la sabiduría de nuestra heroína, en un ambiente áulico y presenciado por un ser poderoso conforme a la tradición<sup>1214</sup>. Las fuentes de la construcción del duelo dialéctico a base de preguntas y respuestas son variadas: tiene desde raíces mesopotámicas, en los relatos en que un sabio de condición inferior aconseja a un individuo superior de esta manera, pasando por el género clásico de las *Vidas*, que incluye un debate a base de preguntas y respuestas que dio lugar a las gnomologías<sup>1215</sup>, hasta los debates poéticos de la escuela provenzal y sus sucesores que ayudaron a popularizar la idea<sup>1216</sup>. La formulación de un enigma es una forma más del juego de preguntas y respuestas. Hemos visto que a Lope le agradaban, pues aparecen acertijos también en *La prueba de los ingenios* y *El mayor imposible*<sup>1217</sup>. El de *La doncella Teodor* engancharía rápidamente al público y atraería su atención en una justa

---

<sup>1210</sup> *La doncella Teodor*, 2007, pp. 280-281, vv. 3205-3218.

<sup>1211</sup> Ver González-Barrera, 2008, p. 390.

<sup>1212</sup> Según contempla Serés (1996, p. 12), la concepción del cristianismo sobre el alma es que es «una *creatio ex nihilo*, y aunque creada a imagen y semejanza de Dios, contingente, necesitada de un Dios condescendiente que la divinice, que la transforme en Él». Por tanto, la experiencia mística supone encontrar a Dios en el alma porque está hecha a su imagen y semejanza. Esta argumentación parte de las palabras del Génesis, 1, 26-27: «Hagamos a los hombres a nuestra imagen, según nuestra semejanza [...]. Y creó Dios a los hombres a su imagen: a imagen de Dios los creó».

<sup>1213</sup> Pensamos que el significado de esta palabra es el que aparece en la expresión *Hacer las diligencias del cristiano*, que *Autoridades* define como una «Frase piadosa con que comúnmente se explica haber cumplido con la Iglesia en la confesión y comunión o las que son disposiciones para morir». En este sentido, lo importante de la naturaleza del hombre no es estar «torcido siempre al bien, al mal derecho», como decía Tibaldo en su soneto, sino cumplir con las obligaciones cristianas.

<sup>1214</sup> Ver González-Barrera, 2008, p. 16.

<sup>1215</sup> Ver González-Barrera, 2008, p. 10-11.

<sup>1216</sup> Ver Brooks, 1934, p. 14.

<sup>1217</sup> Ver González-Barrera, 2008, p. 389.

larga sobre lugares comunes, anécdotas y curiosidades de temas variados al uso del gusto del corral.

Recapitulando, el soneto, que era popular en las academias, aparece también en las justas poéticas que Lope organiza en sus comedias, ya sea conservando sus señas de identidad fuera del drama o como juego de preguntas y respuestas. Como poemas, parece que nuestro dramaturgo los utiliza como medio para su lucimiento personal y promoción. En general, incluir escenas de academia permite hacer un teatro que entretenga a todo tipo de público, tal y como afirma Brooks<sup>1218</sup> en estas palabras: «*The important rôle which the academy plays in his work satisfied the critical public and his own realistic artistic conscience*», máxime cuando adoptan la forma del soneto.

#### 2.2.1.2. Cartas

He querido realizar una distinción entre los sonetos que son poemas enviados a la persona amada, analizados en el apartado anterior, y los sonetos que adoptan la forma de carta porque las circunstancias dramáticas determinan esa vía de comunicación entre los personajes. Las comedias en que encontramos sonetos-carta son tres: *El perro del hortelano*, *La Arcadia* y *La viuda valenciana*.

En *El perro del hortelano*, la desigualdad que existe entre Diana, condesa de Belflor, y Teodoro, su secretario, impide que hablen directamente de sus sentimientos. Debido a la urgencia que siente Diana de dar a entender su amor a su secretario Teodoro y de conocer lo que él piensa al respecto, Lope se las ingenia para que Diana lo consiga bajo el ardid de haber escrito una carta para una supuesta amiga enamorada de un hombre humilde que necesita ser corregida por el secretario debido a su experiencia en el amor. En forma de carta y como cuestión de amor, Diana y Teodoro escriben sendos sonetos<sup>1219</sup> que serán debatidos y analizados como si estuvieran hablando de terceras personas, aunque pasen varias veces a hablar de su problema personal y Teodoro entienda que su señora se le ha declarado de forma sutil.

---

<sup>1218</sup> Ver Brooks, 1934, p. 26.

<sup>1219</sup> *El perro del hortelano*, 2012, pp. 123 y 133, vv. 551-564 y vv. 757-770. Estos sonetos-carta los hemos considerado sonetos de amantes que estudiamos en el apartado 1.1.5.

Es la acción dramática la que determina que estos sonetos de amantes adopten la forma de carta para crear un «juego traslaticio y simbólico que permite ir revelando el ánimo enamorado de Diana, mantener el decoro y retirarse sin desmedro»<sup>1220</sup>, y obligar a Teodoro a comportarse de igual manera.

En *La Arcadia*, el conflicto amoroso entre los pastores protagonistas, Belisarda y Anfriso, se genera por el malentendido que provoca la competidora Anarda cambiando la puntuación y dándole un nuevo sentido al soneto-carta que Belisarda envía a un pretendiente no deseado, Olimpo, para rechazarlo y declarar su amor por Anfriso. En el momento en que Olimpo entrega un papel a Anarda para Belisarda, la pastora ve la ocasión de importunar a los enamorados. Entonces, simula ante su amiga que está enamorada de Olimpo y le pide ayuda para que lo desengañe escribiéndole una respuesta donde lo rechace. Con toda su buena intención, la inocente Belisarda escribe una carta a Olimpo que entrega a Anarda como mediadora.

Durante el camino, Anarda lee el soneto-carta<sup>1221</sup>. Belisarda le dice a *Olimpo* que lo único que puede *esperar* de ella es su aborrecimiento, puesto que es *imposible quererlo* porque su *voluntad está rendida* a Anfriso, de quien es correspondida, y antes de cambiar de opinión, morirá. Le asegura que será *necio*, si sigue insistiendo e intentando *dividir*la de quien ama con firmeza y le confirma que *quiere a Anfriso* y que no cambiará su pensamiento. En efecto, la pastora desdeña abiertamente a Olimpo para favorecer a su

**BELISARDA**      «No hay que esperar, Olimpo, de mi vida,  
**(Lee ANARDA)**   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  
                         extraño amor, que quiero y soy querida.  
                         Necio será, si intenta persuadirme,  
                         que en conocer el bien no soy tan ruda,  
                         quien quiere de sus lazos dividirme.  
                         Yo quiero a Anfriso; no mi amor se muda  
                         en tí; no hay que esperar de fe tan firme.  
                         Esto confieso, en lo demás soy muda».

---

<sup>1220</sup> Ver Weber de Kurlat, 1975, p. 357.

<sup>1221</sup> *La Arcadia*, pp. 143-144, vv. 1429-1442.

amiga Anarda. En cambio, la competidora cree que podrá utilizar la carta a su favor para conseguir a quien ama, a Anfriso: «con estas mismas razones / que es Olimpo aborrecido / le tengo de hacer querido»<sup>1222</sup>.

Anarda encuentra a Anfriso y pone en marcha su plan. La didascalía indica que «*Lee Anarda [el soneto-carta], partiendo los versos, con que le da otro sentido*»<sup>1223</sup>. En realidad, intercambia unos signos de puntuación por otros, altera su posición y añade nuevos. La nueva lectura del soneto-carta<sup>1224</sup> modifica el sentido del mensaje original. Lo que escucha Anfriso es que su amada Belisarda le dice a *Olimpo* que no puede *esperar otro gusto mayor* en su vida porque le es *imposible aborrecerlo* y está decidida a amarlo. Confiesa que lo quiere y que no desea saber nada más de *Anfriso hasta la muerte*, quien será *necio* si persiste en buscarla. Y afirma no querer a *Anfriso*, sino a Olimpo, ya que su voluntad ha cambiado.

**BELISARDA**  
(*Lee ANARDA*)

«No hay que esperar, Olimpo, de mi vida  
otro gusto mayor, que aborrecerte  
mi alma es imposible, y a quererte  
la firme voluntad está rendida.

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

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

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».

Anfriso queda profundamente desconcertado y firmemente convencido de la mudanza de su amada Belisarda, por lo que se plantea dos opciones: «Volverme loco y abrasar la aldea, / o que remedies tú [Anarda] las ansias mías»<sup>1225</sup>. El engaño de la competidora surtió efecto porque Anfriso inicia amores con ella para vengarse de los celos

---

<sup>1222</sup> *La Arcadia*, p. 144, vv. 1447-1449.

<sup>1223</sup> Reza la didascalía de *La Arcadia*, p. 155.

<sup>1224</sup> *La Arcadia*, pp. 157-158, vv. 1745-1758.

<sup>1225</sup> *La Arcadia*, p. 1770, vv. 1785-1786.

que lo consumen; aunque es una historia fugaz, hasta que los verdaderos enamorados se encuentran a solas y leen estrofa por estrofa el soneto-carta aclarando el malentendido<sup>1226</sup>.

En las comedias pastoriles, un mundo de magia, cifras, enigmas, burlas, engaños, celos y amor, Lope suele basar su intriga en la «ambigüedad del signo»<sup>1227</sup>. En esta comedia, utiliza los sonetos-carta para plasmar su preocupación por la puntuación, capaz de modificar por completo el significado de un texto escrito<sup>1228</sup>, convirtiendo la inestabilidad del signo en generador de gran parte del conflicto dramático, solo resuelto por la explicación exhaustiva de la propia autora.

En *La viuda valenciana*, los sonetos-carta propician el desenlace de la comedia y, por las circunstancias dramáticas, es el único medio de comunicación que tiene Camilo de hacerle llegar sus reproches a Leonarda, a quien ama cada noche sin conocer sin identidad. Recordemos que Leonarda envía a su criado Urbán para convencer a Camilo de que la goce a oscuras sin intentar averiguar quién es. Pero después de varios encuentros, el galán desea saber quién es la mujer de la que se ha enamorado sin haberla visto nunca. Para confundir a Camilo y salvaguardar su honor, la viuda hace que Urbán sirva durante unos días a una prima suya poca agradecida y mayor. Cuando Camilo ve a la dama que acompaña Urbán a la iglesia, el galán se siente tan espantosamente burlado que le escribe un soneto-carta<sup>1229</sup> infamante a su dama.

Camilo se dirige a ella con el apelativo de *vieja de Satanás* para reprocharle que haya conseguido engañarlo con sus *hechizos* como la bruja *Circe* para fingirse *niña* cuando parece que tiene setenta años por su *cara* llena de arrugas, sus *cejas* pintadas, sus *rizos* canosos, sus *dientes postizos*, su *nariz* torcida y sus manos estropeadas de sirvienta. Se despide de ella escarmentado<sup>1230</sup>. Por su edad, le aconseja que sea la alcahueta de

---

<sup>1226</sup> *La Arcadia*, pp. 185-186, vv. 2355-2396.

<sup>1227</sup> Sánchez Jiménez (1017, pp. 549-574) estudia la ambigüedad del signo en *La Arcadia, prosas y versos* y en tres comedias pastoriles: *La pastoral de Jacinto*, *Los amores de Albanio e Ismenia* y *La Arcadia*.

<sup>1228</sup> Sánchez Jiménez (2017, p. 568) declara que era ya una gran preocupación de los autores clásicos, afirmación que apoya recordando «las palabras de Aristóteles sobre Heráclito en el Libro III de su *Retórica* o el lenguaje de los oráculos, cuyo ejemplo más célebre es el «*Ibis redibis nunquam per bella peribis*», que se nos ha transmitido en varias versiones, todas las cuales enfatizan el hecho de que la puntuación puede alterar totalmente el sentido de un mensaje».

<sup>1229</sup> *La viuda valenciana*, 2015, p. 982, vv. 2697-2719.

<sup>1230</sup> La fórmula «A Dios...» en boca del galán que ha sido engañado aparecen recurrentemente en los sonetos de las obras dramáticas de Lope de Vega y en otros escritores contemporáneos. Recordemos las

Lanzarote y Ginebra<sup>1231</sup>, la llama criada e irónicamente joven, jugando con los dos significados de *moza*, y le dice que *busque a otro* majadero para *ponerle el capirote*, que a ella *le pondrán una coroza*, por hechicera<sup>1232</sup>.

**CAMILO (Lee LEONARDA)**

«Vieja de Satanás, que a siete dieces  
te enamoras y gozas con hechizos  
de mozos, por su mal, antojadizos,  
con quien te haces niña y enterneces.

Hoy vi tu antigua cara con dobleces,  
tiznadas cejas y canudos rizos,  
con la tuerta nariz, dientes postizos  
y las hermosas manos de almireces.

Desengañeme y dije muy corrido:  
—A Dios, señora Circe. A Lanzarote  
sirva de Quintañoa, y será moza.

Busque otro necio, como yo lo he sido,  
a quien ponga de noche el capirote,  
que presto le pondrán una coroza».

**LEONARDA (Lee CAMILO)**

«Creerse de ligero no es cordura,  
que suele resultar en propio daño,  
y no tengáis temor de que es engaño,  
que al fin el que es más fuerte poco dura.

Venid, Camilo, a ver mi fe tan pura,  
que esta noche os darán el desengaño,  
o a lo menos la muestra de ese paño  
que por su afrenta defenderse jura.

No soy quien vos pensáis, y así deseo  
—aunque cual siempre guardaré mi fama—  
desengañaros, como ya comienzo.

No penséis que habéis hecho mal empleo  
ni a Circe presumáis tener por dama,  
que en todo os soy igual y en algo os venzo».

Leonarda se siente ofendida, y a pesar de su conflicto entre amor-honor, le escribe a Camilo una respuesta en forma de soneto<sup>1233</sup> para desengañarlo invitándolo a visitarla de nuevo esa noche. La viuda le advierte de su error al pensar que ha sido engañado, excusa su comportamiento por las exigencias del honor e insiste en que acuda a su casa para que compruebe que lo iguala en nobleza y lo supera en belleza. Camilo accede, pero se lleva un farolillo oculto bajo su capa con el que descubrirá a Leonarda.

El hecho de que Leonarda deba «hallar remedio a su soledad sin empeñar su honor, que como la gala del nadar es saber guardar la ropa»<sup>1234</sup>, provoca que el único medio de comunicación entre los amantes sea por carta. Normalmente, las cartas son en prosa e

---

parejas de sonetos de Celio y Roberto en *El galán escarmentado* o el de Tristán al final de la segunda jornada de *El anzuelo de Fenisa*.

<sup>1231</sup> La anciana sirvienta de la reina Ginebra era la mediadora en sus amores con Lanzarote. Esta referencia aparece en *El Quijote*, ver nota 479.

<sup>1232</sup> Según *Autoridades*, la *coroza* es «Cierta género de capirote o cucurucho que se hace de papel engrudado y se pone en la cabeza por castigo, y sube en disminución, poco más o menos de una vara, pintadas en ella diferentes figuras conforme el delito del delincuente, que ordinariamente son judíos, herejes, hechiceros, embusteros y casados dos veces, consentidores y alcahuetes».

<sup>1233</sup> *La viuda valenciana*, 2015, p. 987, vv. 2805-2818.

<sup>1234</sup> Estas palabras aparecen en la dedicatoria de la comedia (2015, p. 857). Se trata de un refrán que aparece en Correas: «El mejor nadar, es guardar la ropa».

interrumpen el ritmo y la musicalidad del verso. En cambio, en esta comedia, no suponen un hiato en la versificación, sino que se insertan y contribuyen a la variedad de la polimetría característica del teatro barroco en forma de soneto.

### 2.2.1.3. Oraciones

Denominamos «oraciones» a los monólogos interpelativos dirigidos a la Virgen, a Dios, a Cristo o a alguno de los símbolos cristianos con el objeto de glorificarlos, agradecer los beneficios recibidos, rogar o pedir por las necesidades o adorarlos, pero también cuando el sujeto tiene una necesidad de trascendencia meditando sobre motivos bíblicos. En las comedias que aparecen sonetos que son oraciones tiene gran importancia el hecho religioso, bien porque se trate de una comedia de vidas de santos, bien porque la devoción o conversión al cristianismo de algún personaje sea circunstancia determinante para el desarrollo de la acción dramática.

#### A) Oraciones en comedias hagiográficas

*El capellán de la Virgen* es una comedia que trata de la vida de San Ildefonso, desde que termina sus estudios en el colegio de San Isidoro de Sevilla hasta que se produce el milagro de la Virgen imponiéndole la casulla. En la primera jornada, se nos presenta al personaje como ejemplo de devoción y sabiduría; acaba sus estudios en Sevilla; se despide con tristeza de sus compañeros Ramiro y Braulio, y regresa a Toledo, donde su tío Eugenio, actual arzobispo de Toledo, quiere nombrarlo arcediano y diácono para que un día ocupe su lugar y se convierte en *el capellán de la Virgen*.

El Padre toledano dedicó su vida a luchar incesantemente por dos cuestiones: defender la inmaculada pureza de la Virgen contra los bárbaros herejes —los arrianos— e instituir una fiesta de Santa María para la celebración de la maternidad virginal. Entonces, Lope destaca estos dos hechos por los que San Ildefonso fue tan popularmente conocido en los dos únicos sonetos que recita el personaje protagonista, cada uno en una jornada.

En la segunda jornada, Ildefonso comienza a escribir un libro sobre la Sagrada Concepción, que bien pudiera ser su obra principal: *De virginitate Sanctae Mariae contra tres infideles*. Como reza la acotación, baja una pequeña nube y una paloma se posa en su

cabeza. El milagro es interrumpido por Ana, madre de su criado Mendo que le cuenta con aflicción cómo los herejes han pegado papeles contra la pureza de la Virgen por toda la ciudad. Llega contento Ramiro a saludar a su amigo y anunciarle su sucesión al trono de España. Por el contrario, Ildefonso se ofende cuando Ramiro banaliza el tema de su libro, luego lo invita a salir de su casa diciendo que pondrá en su puerta un cartel que diga: «Aquí ninguno a entrar se atreva, / si no fuere a tratar de noche y día / loores de la pureza de María»<sup>1235</sup>. Todos quedan consternados por el cambio que se ha producido en su amigo. Decepcionado y entristecido, Ildefonso comienza un soneto-oración de alabanza a la Virgen<sup>1236</sup> que se convierte en una conmovedora súplica.

Se dirige a la Virgen para pedirle perdón por el desprecio que recibe del *mundo* cuando ella es la *estrella* que lo salvó como la paloma que anunció el fin del diluvio universal con su ramita de olivo en el pico<sup>1237</sup>. Está llorando amargamente porque el amor tan profundo e inmenso que le tiene no le permite *sufrir* que no se venere su vientre *purísimo y fecundo* en que cupo Cristo, el *segundo* de quienes componen la trinidad. Por eso le ruega que le dé la fortaleza, paciencia y perseverancia necesarias para luchar contra

#### ILDEFONSO

Señora mía, lágrimas derramo  
viendo que os trate desta suerte el mundo,  
siendo su estrella vos, y en el profundo  
Diluvio, el Ave con el verde ramo.  
No me permite lo que os quiero y amo  
sufrir que ese purísimo y fecundo  
claustro, que de los tres honró el segundo,  
no le honre el mundo, a quien ingrato llamo.  
Hacedme, Virgen, digno de alabaros;  
dame virtud contra enemigos fieros  
que no quieren, Señora, respetaros.  
Si a las damas defienden caballeros,  
merezca serlo vuestro por amaros,  
y hasta perder la vida defenderos.

#### ILDEFONSO

Hermosa virgen, cuyo cuerpo santo  
yace debajo desta blanca losa,  
y cuyo puro espíritu reposa  
en tanta gloria y en descanso tanto.  
Hoy tu martirio, del tirano espanto,  
admirada tu patria venturosa,  
de quien eres Patrona gloriosa,  
celebra en dulce y sonoro canto.  
Recibe, ¡oh clara luz! que el firmamento  
dora con pies de sol eternamente  
esta memoria que en tu honor presento.  
Y a quien de gloria coronó tu frente,  
pide para tu pueblo paz y aumento;  
así la tuya accidental se aumente.

<sup>1235</sup> *El capellán de la Virgen*, p. 299a.

<sup>1236</sup> *El capellán de la Virgen*, p. 300a.

<sup>1237</sup> La imagen de la Virgen como estrella del cielo con la luna a sus pies y una corona de doce estrellas sobre su cabeza la podemos encontrar en la *Biblia*, en el *Apocalipsis de San Juan* 12, 1. Como en los vv. 3 y 4 contraponen la estrella al ave del diluvio, pienso que ambos elementos podrían funcionar como símbolos que traen la paz restaurando una situación anómala antitética: el ave anuncia el fin del diluvio (ver nota 769), la Virgen acaba con una sequía severa. En 1 *Reyes*, 44-45 se describe una nube pequeña que sube del mar, que sería la Virgen, quien trae una fuerte lluvia que acaba con una terrible sequía.



sus *enemigos* hasta morir en su defensa, igual que los *caballeros* entregan su vida por sus *damas*.

Por un lado, en su oración, Ildefonso muestra el fervor que siente por la Virgen, motivo que propiciará la realización del milagro del velo y de la casulla; por otro, encomia la abnegación del personaje por defender la «virginidad de aquella Estrella / más pura que los ángeles, / más bella que la Luna y el Sol»<sup>1238</sup>.

En la tercera jornada, a la muerte de su tío, el arzobispo de Toledo, Ildefonso es aclamado por todos como su sucesor. En palacio se celebra el éxito de su libro «que ha desterrado de España / esta blasfema herejía»<sup>1239</sup>. Aunque el Padre en esos momentos lleva una vida de recogimiento y soledad como monje benedictino, accede a ostentar el cargo. Al día siguiente, se celebran las fiestas en honor de Santa Leocadia, patrona de Toledo. Mientras se dirigen al sepulcro de la santa, Ildefonso recuerda a los presentes el martirio<sup>1240</sup> que sufrió por no adorar a falsos dioses. En el santo lugar, el arzobispo se arrodilla junto al sepulcro y comienza su soneto-oración de glorificación<sup>1241</sup> que culmina en un ruego de paz y salud para su pueblo. Primero, se dirige a la *hermosa Virgen*, cuyo *cuerpo santo* que está en el sepulcro, aunque su alma esté en la *gloria* de Dios para su *descanso* eterno. En el día de la conmemoración de su *martirio*, la ciudad de Toledo de la que es *Patrona* está celebrando la victoria de su fe sobre la muerte, por lo que le pide que interceda por su pueblo ante Dios para que lo colme de salud y bienestar, y así la devoción mariana proliferará.

En cuanto termina su soneto-oración, se obra el milagro. Santa Leocadia se alza en su sepulcro para mostrar al santo prelado el agradecimiento de la Virgen por haber defendido la inmaculada concepción: «Por ti vive mi Señora / agradecida a tu celo»<sup>1242</sup>. Ildefonso le pide un trozo de velo, que junto con el cuchillo que utiliza para cortarlo son guardados como reliquias en el sagrario de la iglesia de Toledo.

---

<sup>1238</sup> *El capellán de la Virgen*, p. 298b.

<sup>1239</sup> *El capellán de la Virgen*, p. 310a.

<sup>1240</sup> Como Daciano no pudo reducirla a la adoración de los ídolos, la hizo moler a palos del modo más inhumano. Después, ordenó que la encerraran en un horrible calabozo, donde pasó los días y las noches orando hasta que expiró el día 9 de diciembre.

<sup>1241</sup> *El capellán de la Virgen*, p. 317b.

<sup>1242</sup> *El capellán de la Virgen*, p. 317b.

Más tarde tocan maitines en la iglesia. Como cada noche, Ana se dirige a rezar. La anciana comienza su oración laudatoria a la Virgen en forma de soneto<sup>1243</sup>. En el soneto en agudos con rima uniforme, Ana alaba la pureza, castidad, prudencia, fortaleza, belleza, sublime bondad y delicadeza a través de la acumulación de símbolos y personajes bíblicos para concluir que en ella se comprenden todas esas virtudes porque tuvo la dicha de llevar en su puro claustro a Dios.

ANA            Planta de Jericó, que tal clavel  
 diste en diciembre, a quien hiciste abril;  
 estrella de Jacob contra el gentil  
 capitán de Moab, luz de Israel.  
 Puerta que vio cerrada Ezequiel,  
 trono de Salomón, nube sutil,  
 casta de Abisag, prudente Abigail,  
 fuerte Judit, bellísima Raquel.  
 Arco de paz sobre ese manto azul,  
 alta ciudad de Dios, río caudal,  
 vara de Aarón, purísimo crisol,  
 arpa contra las furias de Saúl;  
 todo se encierra, Virgen celestial,  
 en que sois Luna donde cupo el Sol.

Explicuemos cada una de las referencias. Ella es la *planta de Jericó*, el lugar paradisíaco en que, después de nueve meses, nació Jesús. Es *estrella de Jacob*, en alusión a la intervención de Dios para que Jacob venza a *Moab*<sup>1244</sup>. Es la *puerta cerrada* de la visión de *Ezequiel* por donde pasó Dios, puesto que la Virgen es la única puerta por donde ha pasado Jesucristo<sup>1245</sup>. Es el *trono de Salomón* donde estuvo el mismo Dios<sup>1246</sup>. Es una *nube sutil* por su pureza y delicadeza, y por su doncellez, perteneciente a la *casta de Abisag*, que se resistió a entregarse al rey David<sup>1247</sup>. Es como la *prudente Abigail*, que evitó con sus regalos que David atacara a su necio e imprudente marido Nabal<sup>1248</sup>; tan

---

<sup>1243</sup> *El capellán de la Virgen*, p. 321b.

<sup>1244</sup> Ver *Números* 24, 16-17. En los *Pastores de Belén* (p. 309), escribirá Lope: «Que saldría la Estrella de Jacob, y se levantaría la vara de Israel, que había de herir los capitanes de Moab, y deshacer los hijos de Set».

<sup>1245</sup> *Ezequiel* 44, 1-3.

<sup>1246</sup> 1 *Crónicas* 28, 6-7.

<sup>1247</sup> 1 *Reyes* 1, 4.

<sup>1248</sup> 1 *Samuel* 25, 3-35.

*fuerte* como *Judit*, que libera al pueblo de Israel cortándole la cabeza a Holofernes<sup>1249</sup>, y *tan bella* como *Raquel*<sup>1250</sup>, de la que Jacob se enamoró a primera vista<sup>1251</sup>.

La Virgen es el cielo donde aparece el *arco de paz*, en referencia al arco iris, símbolo de la alianza de Dios con Noé y sus hijos después del diluvio<sup>1252</sup>. Es la *alta ciudad de Dios* porque en ella moró y el *río* de bondad y amor que lleva a Cristo. Es la *vara* que Dios dio a *Aarón* con que mandó las plagas sobre el faraón<sup>1253</sup> porque llevó en su seno el poder de Dios. Es un *crisol* porque es símbolo de la sublime limpieza de corazón y pureza<sup>1254</sup>. Es el *arpa* con que David apartaba los malos espíritus de *Saúl*<sup>1255</sup> y es la *Luna donde cupo el Sol* porque tuvo en sus entrañas a Jesucristo, llamado verdadero *Sol* de justicia.

Cuando termina su oración, un nuevo milagro tiene lugar. Un ángel pone unas velas en el altar para preparar el descenso de la Virgen. Ana le pide una vela y el ángel se la da y le promete «ir a su casa presto / para llevarla conmigo»<sup>1256</sup>. A las doce, el arzobispo da comienzo a los maitines. Un fuerte resplandor y un divino olor invade la iglesia. Ildefonso sobre su peana asciende y el trono de la Virgen rodeada de ángeles desciende para ofrecerle una casulla porque «como a mi defensor, / honrarte con ella quiero»<sup>1257</sup>. Este es el punto culminante de la comedia, en que la infatigable hostilidad contra los herejes, la defensa de la virginidad de la Madre de Cristo y la encendida devoción mariana de Ildefonso, materias destacadas en los sonetos-oración del protagonista y de Ana, son recompensadas con estos hechos milagrosos y le valen el sobrenombre de *capellán de la Virgen*.

*El divino africano* trata principalmente de la conversión de San Agustín al cristianismo del modo que en sus *Confesiones* se refiere. La historia debía ser conocida

---

<sup>1249</sup> *Judit* 13, 4-11.

<sup>1250</sup> Lope siempre habla de la «bella» o «hermosa» Raquel. Por ejemplo, en el soneto XCII de sus *Rimas sacras*, p. 234.

<sup>1251</sup> *Génesis* 29, 9-12.

<sup>1252</sup> *Génesis* 9, 9-17.

<sup>1253</sup> *Éxodo* 7, 9-12.

<sup>1254</sup> *Proverbios* 17.

<sup>1255</sup> 1 *Samuel* 16, 16-23.

<sup>1256</sup> *El capellán de la Virgen*, p. 322b.

<sup>1257</sup> *El capellán de la Virgen*, p. 323a.

por el público porque, según indica Menéndez Pelayo<sup>1258</sup>, «las *Confesiones* han sido siempre libro muy popular en España, y lo eran sobre todo en tiempo de Lope». En la primera jornada, Lope nos acerca al personaje desde el ámbito público y privado. Es maestro de retórica respetado, profesa la herejía maniquea, su pensamiento se rige por la lógica, solo por aquello que se pueda demostrar, tanto que es famosa «la lógica terrible de Agustín»<sup>1259</sup>. En la familia, adora a su mujer Africana y a su hijo Deodato, aunque Africana se queja del excesivo tiempo que le dedica a sus libros. Su madre Mónica es ferviente cristiana, quien padece por ver que su hijo se pierda renegando del cristianismo. Agustín se siente perseguido por su insistencia y sus lágrimas: «porque deje la secta maniquea / y me reduzca a Cristo y su bautismo»<sup>1260</sup>. En él crea un grave conflicto interior porque: «Quisiera obedecerla, mas no puedo / cuadrar con mi sutil entendimiento / la fe, la ley de los cristianos»<sup>1261</sup>. Como en Milán se necesita un maestro de Retórica, Agustín se presenta ante Ambrosio con su hijo. Poco después, le informan de que su madre lo ha seguido hasta allí.

En la segunda jornada y tercera jornada aparecen los tres sonetos-oración: dos en boca de Agustín y uno en boca de su madre. Nuestro dramaturgo destaca a través del vehículo del soneto el amparo de la Virgen a los ruegos de sus devotos, tema del segundo soneto, y dos hechos de la vida de San Agustín: su tragedia interior porque su deseo de conversión se opone a su pensamiento lógico, tema del primer soneto, y la redacción de las *Confesiones*, tema del tercer soneto.

Al principio de la segunda jornada, Simpliciano le comenta al africano el desconcierto que ha sembrado en Milán con su lógica, pero le advierte de que si Dios quisiera lo postraría ante Él, pues la iglesia conoce casos más soberbios como el de San Pablo. Agustín comienza a vacilar en su obstinación y en un soneto-oración<sup>1262</sup>, le pide a Dios la ayuda necesaria para convertirse.

---

<sup>1258</sup> Menéndez Pelayo, en el estudio preliminar de la edición del tomo de comedias, 1964, p. LXXII.

<sup>1259</sup> *El divino africano*, p. 323b.

<sup>1260</sup> *El divino africano*, p. 324a.

<sup>1261</sup> *El divino africano*, p. 324a.

<sup>1262</sup> *El divino africano*, p. 333b.

AGUSTÍN        ¿Qué aguardas, ignorante pensamiento,  
 viendo que Dios te llama y te provoca?  
 ¿No ves que ya la luz tu ingenio toca,  
 y vence la razón tu entendimiento?  
 Verdades son con alto fundamento  
 cuantas oí; Dios habla por su boca;  
 venid, Señor, la resistencia es poca,  
 y se quiere rendir mi sufrimiento.  
 ¿Pues no queréis entrar, pues no os esfuerza  
 este deseo, qué más fuerte indicio  
 de que en la puerta hay algo que le tuerza?  
 ¿Qué importa que yo os cierre el edificio?  
 Si sois Dios solo, sol seréis por fuerza,  
 y para que entre el sol, basta un resquicio.

En el soneto, se refleja el conflicto interior de Agustín entre Dios y su pensamiento científico. A través de una serie de preguntas retóricas, en los cuartetos interpela a su *ignorante pensamiento* por la razón de su espera, aun cuando *Dios* lo incita e ilumina su entendimiento para *vencer la* resistencia de su *razón* y así poder comprender las verdades de la fe. El primer paso para amar a Dios «es conocerse interiormente a sí mismo, mediante la memoria, en la que evidentemente está Dios»<sup>1263</sup>. Dentro de su alma está Dios porque está hecha a su imagen y semejanza, luego a través del amor, el alma se transformaría en Él. Por esta causa, en los tercetos, en primer lugar, le pregunta a Dios si no es suficiente su *deseo* para que entre en su pecho, y en segundo lugar, lo insta a entrar, aunque haya algo en él que se oponga, puesto que como es el *Sol* puede entrar por la fisura de sus dudas.

Conforme al concepto de *caritas paulina*, es decir, que el alma necesita a un Dios que la divinice, el pensamiento agustiniano considera que «Dios vierte en nuestro corazón una *bona concupiscentia*»<sup>1264</sup>, o sea, que nuestra voluntad no es autónoma, sino que es siempre activada por una fuerza superior o señal divina. Con este soneto, queda evidenciado el desasosiego interior de Agustín y el anhelo de conversión, pues a continuación expresa a su amigo Alipio su desazón por tener una inteligencia tan notable pero no ser capaz de entender el camino cristiano: «que el águila del mundo, / el único y

---

<sup>1263</sup> Serés, 1996, p. 37.

<sup>1264</sup> Serés, 1996, p. 94.

el sutil, / se pierda por ser gentil»<sup>1265</sup>. Y estas mismas preocupaciones le dice a su madre, a quien pide: «Mónica, a Dios me encomienda; / dile que me dé su fe»<sup>1266</sup>. Así que, viendo Mónica el principio de su conversión, le ruega a la Virgen que «no se pierda mi Agustín» en un soneto-oración<sup>1267</sup>.

**MÓNICA** Estrella de Jacob, vara de Aarón,  
puerta oriental por donde entró mi bien,  
torre en la celestial Jerusalén,  
aljofarada piel de Gedeón.  
Arca y arco de paz y redención,  
rosa de Jericó, viña en Belén,  
palma del monte, zarza de Moisés,  
templo y trono real de Salomón.  
Vos que paristeis al segundo Adán,  
aunque doncella siempre, madre, en fin,  
por cuya gracia a vuestros pies están  
la luna, el cielo, el sol, el serafín,  
pues sabéis el cuidado que hijos dan,  
rogad que no se pierda mi Agustín.

Se trata de un soneto en agudos con rima uniforme en que se enumeran nombres de personajes y lugares comunes emblemáticos bíblicos como apelativos de la Virgen<sup>1268</sup>. Es *estrella de Jacob* porque es la estrella que conduciría al nacimiento de Jesús, según la profecía de Balaán<sup>1269</sup>. Es la *vara de Aarón* que lleva en su seno el poder de Dios<sup>1270</sup>. Es la *puerta oriental* por la entró Jesucristo a Jerusalén<sup>1271</sup>, pues ella es puerta por donde Cristo vino al mundo. Es la *torre* de David porque los cristianos encuentran en ella amparo y seguridad<sup>1272</sup>. Es el *vellón de Gedeón* porque, igual que de él salió rocío que

---

<sup>1265</sup> *El divino africano*, p. 334b.

<sup>1266</sup> *El divino africano*, p. 335b.

<sup>1267</sup> *El divino africano*, p. 335b.

<sup>1268</sup> Varias de estas referencias bíblicas aparecen en una canción en alabanza a la Virgen en el Libro segundo de los *Pastores de Belén*: «arca del mundo», «la zarza divina / quel fuego respeta», «vellocino blanco / sembrado de perlas», «vara de almendro / con sus flores llenas» y «trigo de Belén / que tantos profetas / han llamado casa / deste pan que esperan» (*Pastores de Belén*, pp. 111-112).

<sup>1269</sup> *Números* 24, 17

<sup>1270</sup> *Números* 17, 1-8

<sup>1271</sup> *Ezequiel* 44, 1-3

<sup>1272</sup> En el *Cantar de los Cantares* 4, 4, se dice que: «tu cuello como la torre de David». Dentro de las alabanzas a la Virgen incluidas en las Letanías Lauretanas existen dos en las que se la compara con una torre: *Turris Davidica* y *Turris eburnea*: Torre de David y Torre de marfil. La Virgen es una torre porque

llenó la tierra<sup>1273</sup>, de su vientre virginal salió el remedio y consuelo de los hombres. Es el *arca* de la alianza que contenía las tablas de la ley<sup>1274</sup> y representa la presencia de Dios en la tierra<sup>1275</sup>. Es el cielo donde aparece el *arco de paz*, en referencia al arco iris, símbolo de la alianza de Dios con Noé y sus hijos después del diluvio<sup>1276</sup>. Es la *rosa de Jericó*, porque lleva guardadas en el cáliz de su corazón las semillas de la piedad, el perdón y el amor que esparce a la humanidad, pero también porque llevó en su seno a Jesús y, en una noche de intenso rocío, se abrió para que naciera su hijo. Es *viña en Belén* por su fertilidad y belleza<sup>1277</sup>. Es *palma del monte* porque es refugio y amparo del hombre. Es la *zarza ardiente*<sup>1278</sup> porque en ella brilla la luz inextinguible de la obra de Dios y porque dio a luz sin corromperse. Es el *trono de Salomón*<sup>1279</sup> y *templo* donde estuvo el mismo Dios<sup>1280</sup>.

En los tercetos, se dirige directamente a la Virgen como *madre* de Jesucristo en inmaculada concepción, vestida de *sol* con la *media luna*, el *cielo* y los ángeles a sus pies, para pedirle que entienda su preocupación por su hijo Agustín y lo ampare en su seno. En efecto, se produce su conversión al cristianismo, Ambrosio lo bautiza y antes de regresar a África su madre muere en paz.

En la tercera jornada, vemos que Agustín ha construido un monasterio en Hipona, donde está escribiendo sus *Confesiones*, y lucha contra la herejía desterrando a los maniqueos. Una de las mayores preocupaciones del pensamiento de San Agustín era explicar el Misterio de la Trinidad en una religión monoteísta. Lope presta especial

---

da amparo y protección. David, rey de Israel construyó una torre para defender la ciudad, por lo que se identifica con la Virgen porque defiende a su hijo del ataque de sus enemigos.

<sup>1273</sup> *Jueces* 6, 37-40

<sup>1274</sup> *Éxodo* 25, 16

<sup>1275</sup> *Éxodo* 25, 22

<sup>1276</sup> *Génesis* 9, 9-17

<sup>1277</sup> En el *Cantar de los Cantares* 1, 14, aparece la referencia: «Racimo de flores de alheña en las viñas de En-gadi es para mí mi amado». Por antonomasia es lugar fértil. En el *Romancero espiritual* (p. 81), escribe Lope: «el solo rácimo fértil / de aquella vid virginal» en referencia al cuerpo de Jesús nacido de la Virgen María.

<sup>1278</sup> Dios habla a Moisés desde una zarza que ardía sin consumirse (*Éxodo* 3). La zarza ardiente es considerada por la Iglesia símbolo del nacimiento virginal. Richard G. Mann, en *El Greco y sus patronos, Tres grandes proyectos*, 1994, p. 81, reformula las palabras de Alonso de Orozco con que explica que «al igual que las hojas de la Zarza se mantenían vivas en medio de las llamas, María conservaba la pureza mientras experimentaba el amor de Dios y la concepción de su Hijo». Recordemos que, en el cuadro de *La Anunciación*, el Greco pinta la zarza ardiente del relato bíblico del *Éxodo* entre la Virgen y el arcángel.

<sup>1279</sup> 1 *Crónicas* 28, 6-7.

<sup>1280</sup> *Hechos* 17, 24.

atención a este asunto porque nos muestra a Agustín reflexionando y alabando a la *Santa Trinidad* en un soneto-oración<sup>1281</sup>.

AGUSTÍN                    Padre que engendras *ab aeterno* el Verbo,  
   noticia tuya y sustancial conceto,  
   mirando de ti mismo el ser perfeto,  
   luz amorosa que a los dos reservo;  
   cuya hermosura el Serafín protervo  
   pensó igualar, poniendo por objeto,  
   al Rey de gloria no vivir sujeto,  
   que tomó por mi bien forma de siervo.  
   Santa Trina unidad, Trinidad una,  
   que inseparablemente en ti consistes,  
   énfasis de los cielos estupendo;  
   hermosa forma, sin materia alguna,  
   presencia potencial que en todo asistes,  
   adoro en ti lo que de ti no entiendo.

En los cuartetos, se dirige al Dios-Padre. Conforme al evangelio de San Juan 1, 1-2, recuerda que el Hijo-Verbo estaba en el principio en Dios, y el Verbo era Dios, que ha sido engendrado y no creado, por lo que comparten una misma naturaleza. Este es el misterio incomprensible que nos revela el Nuevo testamento sobre un Dios que es Uno y Trino, esto es, desde el punto de vista del ser, existe una absoluta unidad de su esencia. Entonces, El Hijo viene a ser el «resplandor de su gloria e imagen perfecta de su ser»<sup>1282</sup>. El *Serafín protervo* o Lucifer, el ángel obstinado en la maldad, intentó *igualar* la *hermosura de Dios* para *no vivir sujeto* a Él<sup>1283</sup>, quien por nuestro *bien* tomó la forma de Jesucristo, nuestro humilde *servidor*.

En los tercetos, alaba a la Santísima Trinidad, misterio inescrutable que nos revela que Verbo, Hijo y Padre son el Dios único, *forma sin materia*, pero «el que todo lo

---

<sup>1281</sup> *El divino africano*, p. 350a. Este mismo soneto aparece en el Libro quinto de los *Pastores de Belén* (p. 351) en el contexto de una serie de sonetos que varios pastores cantan a la Trinidad del cielo una vez que ya se puede visitar a la Trinidad de la tierra —Jesús, María, José—.

<sup>1282</sup> *Hebreos* 1, 3.

<sup>1283</sup> Recoge Guarnier en su edición del *Romancero espiritual* (p. 148) que «la rebelión del arcángel Luzbel fue debida —según la opinión de algunos teólogos— a no haber querido adorar a Jesús al serle revelado el misterio de la futura encarnación del Verbo divino». El ángel rebelde quiso igualarse a Dios, pues en *Isaías* 14, 13-14 se alude a su soberbia: «Subiré al cielo. Levantaré mi trono por encima de las estrellas de Dios y me sentaré sobre el monte de la congregación, hacia los lados del norte; sobre las alturas de las nubes subiré; seré semejante al Altísimo».



informa»<sup>1284</sup>. Esta Verdad inaprehensible para el entendimiento humano<sup>1285</sup> es justamente la esencia de Dios, razonamiento que llevará a San Agustín a afirmar con la famosa frase: «Si lo comprendes, no es Dios» que el hombre puede conocer a Dios, pero no comprenderlo.

A pesar de que en el último verso parece llegar a la conclusión de que adora de Dios lo que no es capaz de aprehender por la razón, continúa cavilando sobre los mismos argumentos del soneto mientras camina a orillas del mar enredándose cada vez más<sup>1286</sup>. Entonces, recoge Lope la leyenda medieval del encuentro con el niño que quería recoger toda el agua del mar con una concha para encerrarla en un agujerito<sup>1287</sup>. Agustín le intenta hacer ver al niño la futilidad de su trabajo, pero entonces, gracias a la respuesta del niño: «es a vos, padre, imposible / querer el grande Océano / de Dios, inmenso, uno y trino, / reducir por tal camino / al entendimiento humano»<sup>1288</sup>, se da cuenta de su error y de que el poder de la fe es mayor que el de la razón.

*Los locos por el cielo* es una comedia hagiográfica sobre la conversión al cristianismo de la sacerdotisa Dona y su amado Indes en tiempos de Maximiano. Como indica Menéndez Pelayo<sup>1289</sup>, Lope toma el argumento del «*Flos sanctorum* de Alonso de Villegas: *Vida de San Indes y Donna, con los veinte mil mártires de Nicomedia*». La sacerdotisa de Apolo se convierte porque lee las Epístolas de San Pablo que un ángel le entrega, de la misma manera que sucedía con Agustín en *El divino africano*<sup>1290</sup>. Perseguida por Indes de camino al templo cristiano, los dos tomarán el sacramento del bautismo. A partir de este momento, sufrirán persecución y encierro hasta que logran escapar y ocultarse en un monasterio. Sin embargo, Maximiano ordena quemarlo,

---

<sup>1284</sup> Serés, 1996, p. 48.

<sup>1285</sup> En Timoteo 6, se dice que Dios es «el único que tiene inmortalidad, que habita en luz inaccesible, a quien ninguno de los hombres ha visto ni puede ver, a quien sean la honra y el imperio sempiterno. Amén».

<sup>1286</sup> *El divino africano*, pp. 353b-354a.

<sup>1287</sup> Esta anécdota la incluye en un romance de sus *Rimas sacras* que comienza: «En las riberas del mar / se paseaba Agustino, / altos pensamientos tiene / hijos de su ingenio altivo...» (1949, pp. 347-349). Primero presenta a Agustín con sus meditaciones sobre la Trinidad y después se encuentra con el niño, recreando un fragmento muy parecido al de la comedia.

<sup>1288</sup> *El divino africano*, p. 354b.

<sup>1289</sup> Menéndez Pelayo, en el estudio preliminar de *Los locos por el cielo*, 1964, IX, p. XLIV.

<sup>1290</sup> Ver *El divino africano*, p. 341b.

desastre que separa a los castos amantes: Indes es apresado, torturado y tirado al mar, y Dona huye al monte vestida de hombre<sup>1291</sup>.

**DONA**            Pues ya murió el pastor Melquisedec,  
                         ¿dónde voy por el yermo de Aserot,  
                         si el que adora en el ídolo Astorot,  
                         no ha de ser de mi alma Abimelec?  
                         Ya la que sufro es vida de Lamec.  
                         ¿Cuándo veré, Señor, sobre Bamot  
                         derribada la torre de Nembrot  
                         y vendidos los campos de Amalec?  
                         Beba de otro Jordán, de otro Carit,  
                         la que va por el monte como Isac,  
                         en fe Abrahán y en la paciencia Job.  
                         Si ya contra Holofernes fue Judit,  
                         a su señor David sirva Abisac  
                         y su amada Raquel goce a Jacob.

Una noche, unos pescadores tratan de recoger unas redes que han puesto en el mar, donde aparecerán los cuerpos de Indes, Doroteo y el obispo Antimo, cuando aparece Dona recitando un soneto-oración<sup>1292</sup> en que se pregunta a sí misma de qué huye para pedirle a Dios que no dilate más su martirio, pues su fe, su capacidad de sacrificio y su deseo de vivir eternamente en castidad y amor con Indes son tan grandes que ansía ya su muerte. Se trata de un soneto en agudos con nombres bíblicos en posición de rima en todos los versos que tienen un valor simbólico. En los cuartetos, Dona se da cuenta de que no tiene sentido huir por el desierto *de Aserot*<sup>1293</sup>, ya que, una vez muerto Melquisedec<sup>1294</sup>, como prefiguración del mismo Jesús, los gentiles, que adoran al *ídolo Astorot*<sup>1295</sup>, ya no tienen influencia en su alma cristiana, purificada de la violencia y la

---

<sup>1291</sup> Con Dona Lope «inicia la tradición de las santas disfrazadas de varón» (ver la edición de Bassegoda i Pineda, *Los locos por el cielo*, 2009, p. 314).

<sup>1292</sup> *Los locos por el cielo*, 2009, pp. 412-413, vv. 2766-2778.

<sup>1293</sup> *Aserot* es un desierto que aparece en la Biblia. Por ejemplo, es mencionado en *Números* 12, 16: «Y después el pueblo partió de Hazerot y acampó en el desierto de Parán».

<sup>1294</sup> Melquisedec es rey de Salem y sacerdote. Sacó el pan y el vino, los bendijo y entregó a Abraham los diezmos de todo (*Génesis* 14, 18-20).

<sup>1295</sup> *Astorot* o *Astarté* es una diosa de Babilonia y Asiria. La llamaban «la Reina del cielo» entre las civilizaciones paganas porque era conocida como diosa de la fertilidad y, por eso, también se hizo muy popular entre los israelitas (*Jeremías* 7, 18).

pasión amorosa que representaría el déspota *Abimelec*<sup>1296</sup>. Como sufre tanto por haber provocado la muerte de Indes y Doroteo comparándose con *Lamec*<sup>1297</sup>, que mató a dos hombres que lo asaltaron en un camino, le pregunta al *Señor* cuándo finalmente serán abatidos sus enemigos: las fuerzas del mal representadas en el ídolo *Bamot*<sup>1298</sup>, la soberbia, reflejada en la torre de Babel creada por mandato de *Nembrot*, y la deslealtad encarnada en los hostiles amalecitas<sup>1299</sup>. En los tercetos, muestra su deseo de morir para que se le conceda la salvación<sup>1300</sup> porque su disposición para el sacrificio, su fe y su firmeza ante el sufrimiento es como la de *Isaac*<sup>1301</sup>, *Abraham* y *Job*<sup>1302</sup>, respectivamente. Al igual que fue bendecida *Judit*, que decapitó a *Holofernes*<sup>1303</sup>, *Abisac*, esposa de *David*<sup>1304</sup> que permaneció casta, y *Raquel*, que después de siete años de espera pudo amar a *Jacob*<sup>1305</sup>, pide a Dios que la muerte una su alma con la de Indes en el cielo.

Este soneto aparece en el momento culminante de la comedia, justo antes de que los pescadores recojan los cuerpos de los tres mártires y Dona padezca un martirio impactante como colofón final: una lanza la atraviesa y la clava junto con la cruz a la que

---

<sup>1296</sup> *Abimelec* es hijo de Gedeón, rey de Gerara, un hombre violento que ordenó matar a sus setenta hermanos (*Jueces* 9, 2-5) y deseó a Sara, protegido por Jehová (*Génesis* 20).

<sup>1297</sup> *Lamec* es hijo de Matusalén y padre de Noé que vivió 777 años (*Génesis* 5, 25-31). A sus dos esposas les dijo que mató a dos hombres (*Génesis* 4, 23).

<sup>1298</sup> *Bamot* o Behemot es una bestia asociada al hipopótamo o rinoceronte que aparece en el Libro de *Job* 40, 15-24 junto al Leviatán como símbolos de las fuerzas del mal.

<sup>1299</sup> Cuando el pueblo de Israel salió de Egipto, llegaron a un lugar llamado Refidim donde lucharon contra un enemigo de nombre Amalec. Josué lo derrotó (*Éxodo* 17, 8-14).

<sup>1300</sup> Jesús fue bautizado en el río *Jordán* por San Juan Bautista. El río *Carit* o Querit es donde ordenó Jehová al profeta Elías que se escondiera, donde envió a unos cuervos para que lo alimentase y donde podría beber del agua del arroyo (1 *Reyes* 17, 2-6).

<sup>1301</sup> Jehová puso a prueba la fe *Abraham* pidiéndole que condujera a su hijo hasta un monte para sacrificarlo. En el momento de degollarlo, Dios lo detuvo (*Génesis* 22, 1-13).

<sup>1302</sup> *Job* es ejemplo de paciencia y de persistencia en la fe. Satán desafiaba a Dios argumentando que Job solo lo ama por sus bendiciones (*Job* 1, 9-11). Entonces, Dios prueba la obediencia de Job (*Job* 1, 12) provocándole numerosas desgracias: robo y muerte de ganado, ataque de caldeos y sabeos a sus criados, muerte de todos sus criados, llagas dolorosas por todo el cuerpo, pobreza y repudio de su mujer. A pesar de todos estos sufrimientos indecibles, la fe de Job es inquebrantable por lo que Dios lo recompensa con el doble de lo que tenía (*Job* 42, 10).

<sup>1303</sup> *Judit* se convierte en heroína de Israel cuando seduce al general *Holofernes*, que tenía sitiada la ciudad de Betulia para decapitarlo.

<sup>1304</sup> *Abisag* es la joven hermosa sunamita que llevaron al viejo rey *David* como esposa para que consiguiera que entrara en calor, pero nunca yacieron juntos (*Reyes* 1, 1-4), al igual que Dona e Indes.

<sup>1305</sup> Jacob se enamoró perdidamente de Raquel, la hija menor de Labán. El padre de la linda joven le dijo a Jacob que le daría a Raquel si le servía durante siete años. Trascorrido ese tiempo, Jacob reclamó a su amada, pero Labán le dio a Lea, la hija mayor, porque no era costumbre del lugar casar a la pequeña antes que a la mayor. Así que le pidió otros siete años de servicio, tras los cuales finalmente consiguió desposar a Raquel (*Génesis* 29, 18-28).

se abrazaba. Por consiguiente, el vehículo del soneto dignifica la oración de esperanza de salvación de Dona ante su inminente martirio.

El complejo artificio sobre el que Lope organiza este soneto ha sido estudiado por Fucilla<sup>1306</sup>, Profeti<sup>1307</sup> y Pedraza<sup>1308</sup>. Según los citados estudiosos, parece que el recorrido de este recurso en Lope sería el siguiente: primero, en un soneto del ms. 4117 de la Biblioteca Nacional de Madrid «dedicado a Felipe II con ocasión de su muerte»<sup>1309</sup>: «Si excediste, Filipo, al buen Lamec»; después en el soneto CC de las *Rimas* de 1602, «para dar alta dignidad a la expresión de sus esperanzas de salvación»<sup>1310</sup>: «Siempre te canten, santo Sabaot»; repite el patrón en un soneto del *Peregrino*, alabando a la Virgen: «¡Oh, viña de Engadí, no de Nabot»<sup>1311</sup>; y de nuevo aparece el mismo esquema en el soneto que cierra sus *Rimas sacras*: «¡Cuándo en tu alcázar de Sión y en Bet»<sup>1312</sup>.

Entre los sonetos de nuestras comedias, encontramos tres sonetos en agudos con antropónimos y topónimos bíblicos en posición de rima. En orden cronológico, el más antiguo es el que aparece en *Los locos por el cielo*<sup>1313</sup>. Curiosamente, es el único en el que mantiene el artificio en todos los versos y contiene nombres bíblicos con terminaciones raras para el castellano en *-ec*, *-ot*, *ir*, *ac*, *-ob* como los sonetos del manuscrito, de las *Rimas*, del *Peregrino* y de las *Rimas sacras*. Asimismo, comparte el tema de los sonetos de las *Rimas* y de las *Rimas sacras*: la esperanza de salvación y redención. El siguiente es el de Mónica en *El divino africano*<sup>1314</sup>. Los siete nombres bíblicos en posición de rima aparecen en los nueve primeros versos del soneto, presenta una rima uniforme en *-on*, *én*, *-án*, *ín* y es una oración de alabanza a la Virgen como el soneto del *Peregrino*. Y el último es el soneto de Ana en *El capellán de la Virgen*<sup>1315</sup>. Aparecen doce nombres bíblicos, pero

---

<sup>1306</sup> Fucilla (1953, pp. 127-130) considera que los sonetos con nombres bíblicos en rima toman como modelo el de una octava del famoso *Morgante* del poeta italiano Luigi Pulci.

<sup>1307</sup> Profeti, 2006, pp. 793-805.

<sup>1308</sup> Pedraza Jiménez, 1998, pp. 109-124.

<sup>1309</sup> Ver Pedraza Jiménez, 1998, p. 113.

<sup>1310</sup> Ver Profeti, 2006, p. 804.

<sup>1311</sup> Ver Profeti, 2006, p. 795.

<sup>1312</sup> Ver Profeti, 2006, p. 796.

<sup>1313</sup> Esta comedia es fechada por Morley y Bruerton (1968, p. 249) entre 1598-1603.

<sup>1314</sup> Morley y Bruerton (1968, p. 313) piensan que esta comedia es anterior al 1611, al igual que Jörder, y en concreto «hacia 1610», porque consideran que el soneto de Agustín: «Padre que engendras *ab eterno* el Verbo», que también aparece en los *Pastores de Belén*, fue originalmente escrito para el *El divino africano*.

<sup>1315</sup> Morley y Bruerton (1968, p. 298) piensan que es probablemente del 1615.

solo cinco están en rima, y comparte con el anterior la rima uniforme en *-el, -il, -ul, -al, -ol* y el tema. Ambos sonetos junto con el del *Peregrino* incluyen nombres emblemáticos en el interior de los versos y comparten referencias bíblicas para elogiar a la Virgen —viña en Engadí / de Belén, zarza, planta / rosa de Jericó, estrella de Jacob, arca, arco de paz, vara de Aarón, puerta oriental / cerrada, trono de Salomón, luna—. Las mujeres ilustres del soneto de Dona aparecen en el de Ana, donde además se añade Abigail.

En conclusión, los sonetos de pie forzado con nombres bíblico-simbólicos son siempre en agudos, con rima uniforme o con consonantes raras al castellano, pero frecuentes en hebreo, y como oración en alabanza a Dios con la esperanza de salvación del alma o a la Virgen en busca de amparo, y excepcionalmente dedicado a la muerte de Felipe II. La existencia de estos sonetos pone de manifiesto la costumbre de Lope de ensayar un molde formal, transformarlo y abandonarlo con el tiempo. En este caso, el artificio gozaría de cierto favor en el Siglo de Oro<sup>1316</sup> y Lope se encapricharía con él porque la dificultad que entraña le permitiría realizar «uno de esos alardes de erudición a que tan aficionado se mostró a lo largo de su vida»<sup>1317</sup>, a pesar de la fastidiosa burla que hizo Góngora de su soneto CC de las *Rimas*<sup>1318</sup>.

Y para terminar con las comedias de santos, analizaremos el soneto-oración de *La gran columna fogosa, San Basilio Magno* que recita Basilio de rodillas ante el altar junto a los esposos Patricio y Antonia para intentar vencer a Satán, a quien Patricio entregó su alma para conseguir el amor de Antonia. Para esta comedia, Lope tomó como fuente la *Flos sanctorum* del P. Rivadeneira, como era habitual en él<sup>1319</sup>. El dramaturgo no pretendió realizar una biografía dramatizada del santo, sino que principalmente se le siente por su poder taumátúrgico, por la realización de una serie de hechos milagrosos y por algún episodio en que demuestra ser «columna de la fe contra arrianos y gentiles»<sup>1320</sup>, ya que el asunto principal de la comedia es la anécdota fáustica de Patricio y Antonia.

---

<sup>1316</sup> Calderón lo incluye en dos octavas de un famoso pasaje de *La cena del rey Baltasar*: «Yo abrasaré los campos de Nembrot», y en un soneto dialogado de *El divino Jasón*: «Medea, yo he de ser contigo Isaac». El uso anafórico de «yo» en Calderón recuerda al anafórico «ya» de la loa que Lope hace recitar a Silvio en el contexto de la representación del auto del nacimiento del Señor en la tercera jornada de esta comedia (*Los locos por el cielo*, 2009, pp. 390-393, vv. 2080-2139).

<sup>1317</sup> Ver Pedraza en su ed. de las *Rimas*, I, p. 620.

<sup>1318</sup> Góngora se mofa de este efectismo técnico utilizando las mismas consonantes y añadiendo un estrambote en el soneto: «Embutiste, Lopillo, a Sabaot» (*Sonetos completos*, p. 263).

<sup>1319</sup> Ver Menéndez Pelayo, 1964, p. LXVII.

<sup>1320</sup> Ver Menéndez Pelayo, 1964, p. LXVII.

Conforme a la fuente, Lope cuenta que cuando Antonia comunica a su padre Heraclio su deseo de hacerse monja, su sirviente Patricio, que está enamorado de ella, se pone en manos de un encantador para realizar un pacto con el demonio en el que firma una cédula por la que entrega su alma a cambio de que su amada sienta una pasión irrefrenable por él. Así, consigue casarse con Antonia, habiendo trasgredido las leyes naturales y la desigualdad social que existe entre ellos.

Sin embargo, pronto comienza el arrepentimiento de Patricio: «Por una flaca mujer / perdí a Dios»<sup>1321</sup> y las dudas sobre la fe de su esposo en Antonia, quien lo obliga a decirle la verdad ante un crucifijo. Entonces, los esposos se ponen en manos de Basilio, quien primero le impone penitencia. Los demonios se le aparecen, amenazan con matarlo, le enseñan la cédula, pero con el auxilio de Basilio, Patricio siente cada vez más fuera de sí a los demonios y más dentro a Dios. Después, ordena Basilio que se encierren en el templo, «todos de rodillas, / a Dios pidamos con ardientes lágrimas / de Patricio el remedio»<sup>1322</sup> y hacen juntos oración que adopta la forma de soneto<sup>1323</sup>.

Basilio le implora a Dios que escuche los ruegos de Patricio y lo perdone. Entendemos que están contemplando la imagen del Señor, del que alaban su naturaleza divina y humana consustancial al Padre, pues Dios es el origen de todo, con él «está el manantial de la vida»<sup>1324</sup> y su sangre nos redime de todos nuestros pecados. Asimismo, Dios es el *pastor*<sup>1325</sup> y sus creyentes son sus *ovejuelas*<sup>1326</sup>, que pueden ser robadas por el *lobo*, animal que encarna las fuerzas del mal y al propio demonio. Por eso, le pide que *oiga* las plegarias de esta oveja descarriada por la lascivia que quiere volver al redil al

---

<sup>1321</sup> *La gran columna fogosa*, p. 291b.

<sup>1322</sup> *La gran columna fogosa*, p. 304a.

<sup>1323</sup> *La gran columna fogosa*, pp. 304a-304b.

<sup>1324</sup> *Salmos* 36, 9.

<sup>1325</sup> La fuente de Hipocrene, dedicada a las Musas, fue creada por Pegaso al dar un golpe con sus cascos en una roca del monte Helicón (ver Grimal, 1994, p. 271).

<sup>1326</sup> La concepción de Dios como pastor y los cristianos como ovejas es recurrente en la Biblia. Como las ovejas necesitamos protección, cuidados, provisión y guía. Recordemos el *Salmo* 23, 1: «El Señor es mi pastor, nada me falta» o el pasaje de San *Juan* 10, 1-18: «Yo soy el buen pastor y conozco mis ovejas, y las mías me conocen».

que pertenece, pues lleva en un lado la *marca* de su propietario como Cristo tiene la *marca* de la herida de una lanza en su *costado*.

**BASILIO**      Divina fuente, celestial, perenne,  
de donde mana gracia, gloria y vida;  
divina humanidad al Verbo unida,  
que el alto Serafín a sus pies tiene.  
Pastor, no de las fuentes de Hipocrene,  
sino de vuestra gracia esclarecida,  
una ovejuela mísera perdida,  
suelta del lobo, en vuestra busca viene;  
robola del rebaño que me diste,  
y pasola a su monte por la barca  
de su lascivia al pasto que es vedado:  
oíd, Dios mío, sus balidos tristes;  
que no podéis negar que trae la marca  
del costado, que tanto os ha costado.

Con este soneto-oración, Basilio obra el milagro venciendo al demonio. Le exige que devuelva la cédula porque «válido no ha de ser / contrato tan engañoso», ya que «Gran precio el alma contiene»<sup>1327</sup> y a Cristo le costó su sangre<sup>1328</sup>. Satán arroja la cédula y desaparece. Patricio vuelve al *rebaño*. En el soneto confluyen y quedan destacadas las dos acciones principales que tienen como base común fuerzas sobrenaturales de signo opuesto. La oración se revela como punto culminante de ambas porque Basilio es capaz de restablecer la fe en su oveja perdida y deshacer un pacto diabólico.

## B) Oraciones en otras comedias

De la variedad episódica de *El sol parado*, en este apartado nos centraremos en la historia del soldado Campuzano, en boca de quien están puestos los tres últimos sonetos de los cinco que tiene la comedia, cada uno en un acto. En el tercer soneto, Campuzano contrapone las delicias de la vida del campo a las fatigas de la vida militar justo antes de ser capturado por el moro Gazul<sup>1329</sup>. Este hecho adverso despierta en el campesino-

---

<sup>1327</sup> *La gran columna fogosa*, p. 305a.

<sup>1328</sup> *La gran columna fogosa*, p. 305b. Ya en el soneto con el calambur: «del costado, que tanto os ha costado» hace referencia a que el alma cristiana vale la sangre de Cristo.

<sup>1329</sup> Soneto analizado en el apartado 2.1.9.

soldado cierta devoción mariana que crecerá conforme se desarrolle la acción hasta convertirse en un ferviente devoto, convicción que le permitirá intervenir de manera decisiva en la victoria de los cristianos frente a los musulmanes en la toma de Sevilla al final de la comedia.

En el segundo acto, Campuzano se queja de su cautiverio con otros cristianos, cuando uno de ellos le recuerda los famosos milagros de la Virgen de la Peña de Francia a aquellos que demuestran ser hombres de fe. A pesar de que otro le advierte que «es de mucha importancia / la devoción, Campuzano, / y vos sois poco devoto»<sup>1330</sup>, condición indigna que reconoce, se decide a encomendarse a la Virgen: «Mi fe y esperanza es cierta; / Virgen, yo soy vuestro ya»<sup>1331</sup>, por lo que cuando se queda solo, se pone de rodillas y comienza su soneto-oración<sup>1332</sup>.

#### CAMPUZANO

Hermosa Reina que en la excelsa peña  
que titula de Francia vuestra España,  
vivís haciendo cielo esa montaña,  
en cuyo oriente vuestro sol se enseña;  
    permitid que, al hacer vuestra reseña,  
parezca, con la fe que me acompaña,  
a vuestros pies; que, aunque es notable hazaña,  
para lo que podéis será pequeña.  
    Virgen de Francia, en Córdoba y Granada,  
en Sevilla y Jerez tan conocida  
por los cautivos que libráis del Moro,  
    a vuestra casa iré, Virgen sagrada,  
si escapo de Medina con la vida,  
a ver la tierra de esos pies que adoro.

#### CAMPUZANO

Gracias te hago, inmenso y claro cielo,  
que cumplir me dejaste el justo voto,  
y volver salvo, aunque tan pobre y roto,  
tan cerca de mi casa y patrio suelo.  
    Ya tiene el alma su mayor consuelo,  
después de ver aquel lugar devoto  
de la Peña de Francia, tan remoto  
de la tierra, que al cielo extiende el vuelo.  
    Cerca voy ya de la morena Sierra;  
ya parece que tiene el aire ufano  
de esta fértil y hermosa Andalucía.  
    Descansaré de la pasada guerra  
sirviendo en paz a quien me dio la mano,  
que sois vos, pía y celestial María.

Campuzano alaba a la Virgen de la Peña de Francia, la *caeli Regina* de aquella *montaña*, famosa entre los cristianos *cautivos* en Andalucía porque les agradece su afición dándoles libertad, para hacer voto de peregrinar a su santuario si lo libera de su prisión. Cuando termina su oración, se siente abatido por el sueño. Entonces, escucha la voz de la

---

<sup>1330</sup> *El sol parado*, p. 261a.

<sup>1331</sup> *El sol parado*, p. 262a.

<sup>1332</sup> *El sol parado*, p. 262b.



Virgen ordenando que le quiten las cadenas por la confianza que ha demostrado en ella. Confirma si irá a visitarla y lo deja marchar.

De camino a Martos, su ciudad natal, Campuzano se encuentra con el rey Fernando III, el maestre y el príncipe Alfonso que se dirigen a tomar Jaén. Después de escuchar su historia, el rey lo nombra alférez. En vez de proseguir su camino a rendirse a los pies de la Virgen, se siente tentado por la grandeza de su nuevo cargo: «¿he de perder / así que me llamen por ahí / el alférez Campuzano?»<sup>1333</sup>. Así que, se convence a sí mismo de que la Virgen no se enojará por la espera y decide quedarse en el campo de batalla en busca de gloria. Sin embargo, esta falta de celo mariano tendrá sus consecuencias. Cuando Gazul aparece con el retrato del rey en la cola del caballo retando al maestre de Santiago, algún noble o el mismo rey quiere recoger el reto, pero es Campuzano quien sale a enfrentarse y termina convertido en esclavo de nuevo porque no es capaz de desenvainar, posiblemente como castigo divino por haber incumplido su promesa de visitar a la Virgen.

En el tercer acto, se repite la misma situación que en el segundo<sup>1334</sup>. A Campuzano le pesan sus cadenas por su mal comportamiento: «castigo es este en virtud / de la fe tan mal cumplida; / que siempre la ingratitud / fue de Dios aborrecida»<sup>1335</sup>. Le habla a la Virgen para reconocer su pecado, mostrarle su profundo arrepentimiento y renovar su palabra de visitarla. Entonces, la voz de la Virgen le reprocha su incumplimiento, pero después de escuchar el firme compromiso de Campuzano: «Virgen, confiad en mí, que no os faltaré jamás»<sup>1336</sup>, le concede la invisibilidad para que pueda escapar. La próxima vez que vemos al campesino-soldado en escena, aparece recitando un soneto-oración<sup>1337</sup> de agradecimiento a la Virgen. Camina por *Sierra Morena* de regreso a casa de su peregrinación a la *Peña de Francia*, donde pretende *servir en paz* a la *celestial María*.

Estos dos sonetos-oración pretenden enfatizar el hecho religioso en esta comedia. Conforme al decoro dramático, no sería adecuado que un personaje como Campuzano utilizara la forma métrica del soneto, sin embargo, Lope ha querido destacar la

---

<sup>1333</sup> *El sol parado*, p. 266b.

<sup>1334</sup> En el artículo «La funcionalidad discursiva del soneto en el teatro de Lope de Vega», Romanos dice que el «manejo de las situaciones geminadas que funcionan como elementos estructurantes de la acción es uno de los recursos que en la época de consolidación de su fórmula dramática Lope utilizará con mucha destreza» (2004a, p. 146).

<sup>1335</sup> *El sol parado*, p. 280a.

<sup>1336</sup> *El sol parado*, p. 281a.

<sup>1337</sup> *El sol parado*, pp. 291a-291b.

universalidad de la devoción mariana. La religiosidad no tiene por qué ser un asunto reservado a las almas nobles, sino que ella sola es capaz de ennoblecer toda alma que toque. Además, con la historia de Campuzano, se consiguen las dos finalidades de los relatos religiosos medievales: la propagandística del culto a la Virgen, que recompensa con milagros la fidelidad de sus devotos, y la didáctica de que los descarriados siempre encontrarán piedad y misericordia en la Virgen cuando su fe en ella sea inquebrantable. En relación con la acción dramática, el fervor de Campuzano es fundamental para que se produzca el triunfo de las tropas cristianas al final de la comedia, donde la historia de la devoción mariana del campesino-soldado se entrecruza con la principal.

A continuación, Campuzano se encuentra con el maestre, a quien informa de que es el día de la Virgen, ocho de septiembre, y le aconseja que «si no te falta el día»<sup>1338</sup>, se podrá conseguir la victoria. De inmediato, el maestre se pone de rodillas a rezar para pedirle que pare el sol: «Tú, Virgen, detén tu día»<sup>1339</sup>. Por mediación de la Virgen, un ángel detiene el sol permitiendo la victoria completa de los cristianos sobre los moros, por lo que el maestre promete construir un templo llamado *Detén tu día*<sup>1340</sup> y es aclamado como «¡Gran Josué, nuevo amparo / del nuevo Israel de España!»<sup>1341</sup>. De este modo, el recorrido espiritual de Campuzano subrayado por los dos sonetos se revela como condición indispensable para que el peregrino devoto le pueda recordar al maestre el día de la festividad de la Virgen y se obre el milagro.

En *El mayorazgo dudoso* solo aparece un soneto-oración, pero determinante para el desarrollo de la acción dramática. Luzmán, el protagonista, es un príncipe expósito de reminiscencias bíblicas, salvado por Albano, como si fuera «otro José»<sup>1342</sup>, de la crueldad del rey Evandro, el nuevo Herodes, cuando conoce la noticia de su hija Jacinta ha dado a

---

<sup>1338</sup> *El sol parado*, p. 295b.

<sup>1339</sup> *El sol parado*, p. 295b.

<sup>1340</sup> Lope recoge fielmente la leyenda que relata el enfrentamiento entre moros y cristianos en la Sierra de Tudía durante la Reconquista. Viendo que se le echaba la noche, el maestre de Santiago, don Pelayo Pérez Correa imploró a la Virgen: «¡Santa María, detén tu día!». El sol se detuvo durante unas horas para que los cristianos pudieran ganar la batalla. En agradecimiento, el maestre ordenó construir una ermita en la cima de la montaña que hoy es el Monasterio de Tentudía en Calera de León, Badajoz.

<sup>1341</sup> *El sol parado*, p. 295b. Jehová intercedió a favor de Israel cuando Josué le pidió: «Sol, detente en Gabaón, y tú luna, en el valle Ajalón. Y el sol se detuvo y también la luna, hasta que la gente se hubo vengado de sus enemigos» (*Josué* 10, 12-13).

<sup>1342</sup> *El mayorazgo dudoso*, p. 609, v. 1354.

luz a un hijo del príncipe Lisardo. Los príncipes son encerrados, y Albano con el niño son capturados por unos moros que se los llevan a Orán.

En la segunda jornada, han transcurrido veinte años, durante los cuales Albano ha sufrido esclavitud y Luzmán se ha convertido en ahijado y heredero del rey de Orán. Un día, Luzmán se compadece del cristiano viejo, lo compra para liberarlo y descubre su verdadera identidad. Albano lo instiga a regresar al lugar al que pertenece para salvar a sus padres y restablecer el orden en su reino. La conversión al cristianismo es «condición necesaria para recuperar el trono y demostrar que el mayorazgo es cierto»<sup>1343</sup>. Albano le enseña una imagen de la Virgen de la Dalmacia, Luzmán la toma e instintivamente se siente cristiano, por lo que le pide que lo acoja en su seno en un soneto-oración<sup>1344</sup>.

**LUZMÁN**            Señora, no os conozco, y por deciros  
lo que suelen los hombres olvidados  
de los amigos otro tiempo hablados,  
no os conozco sino es para serviros.  
Y a ese niño y a vos quiero pedirlos,  
pues dicen que anduvisteis desterrados,  
y por lo que os parecen mis cuidados,  
os muevan mis deseos y suspiros.  
Pues que luna tenéis, doleos de un moro;  
pues corona tenéis, haced mercedes.  
Y tú, niño, que abrazas a tal madre.  
Niño fui tuyo, que me hurtaron lloro;  
perdime, hallasme tú y llevarme puedes  
por el letrado a ti, que eres mi padre.

Luzmán le habla a la imagen de la Virgen con el niño, a quienes desea servir fielmente, porque con solo verlos, ansía ser cristiano. Les ruega que se apiaden de él porque comparten desdichas: la Virgen María escapó con el niño Jesús para sobrevivir a la persecución de Herodes como Albano se llevó al príncipe para salvarlo del rey Evandro. Mira los atributos de la Virgen<sup>1345</sup>. A sus pies hay una *luna* creciente que Luzmán identifica con el símbolo que representa al islam para suplicarle compasión, y en su cabeza porta una *corona* con doce estrellas, por lo que, como a las reinas, le solicita su

---

<sup>1343</sup> Ver *El mayorazgo dudoso*, p. 554.

<sup>1344</sup> *El mayorazgo dudoso*, pp. 611-612, vv. 1436-1449.

<sup>1345</sup> La Virgen es representada con una luna a sus pies y una corona con doce estrellas que son los doce apóstoles conforme a la imagen del *Apocalipsis* 12, 1. En el siglo XVI gustaban de interpretar la luna a los pies de la Virgen como símbolo del cristianismo sobre el islam.

gracia. Después, se fija en el niño Jesús. Le dice que nació cristiano, se *perdió*, pero ahora lo ha encontrado, así que, como mediador entre el hombre y Dios, pues es encarnación del Verbo, le pide que transforme su alma<sup>1346</sup>.

Con estas palabras, Luzmán se convierte súbitamente al cristianismo. Como cristiano *in pectore*, a través de la contemplación de la belleza divina, su alma despierta de su letargo recuerda —*anamnesis*— su verdadera condición y, mediante el *Verbum incarnatum*, asciende para poder unirse con Dios. Este despertar de la devoción cristiana de Luzmán, lo incita a recuperar sus orígenes, a abandonar el trono que el rey de Orán le había prometido y a reparar la insólita situación en que vive su verdadero reino.

Y finalmente, también hay un soneto-oración a la cruz en que murió Cristo en *La resistencia honrada y condesa Matilde*. Con el trasfondo del episodio histórico de la toma de Bayona que tuvo lugar durante la Guerra de los Cien Años, el asunto principal es la fidelidad del conde Gesualdo y la resistencia de su mujer Matilde al rey Enrique, quien llega incluso a planear la muerte de su leal vasallo para gozar de su mujer. En la tercera jornada, durante la lucha contra los ingleses, el conde arriesga su vida para salvar a su rey de una muerte o prisión segura a manos de los ingleses. Tal noble gesto hace que el rey se dé cuenta de que está ofendiendo al conde y desiste de su tentativa de traición. Recuperadas las fuerzas, el rey ordena atacar a los ingleses que marchaban en retirada. Desgraciadamente, el conde cae herido de muerte. En sus últimos momentos de vida, besa con pasión el retrato de su adorada Matilde que lleva en el pecho y le confía su mujer al rey. Un caballero le pide que cambie el retrato de su esposa por el de la cruz porque su muerte está próxima. Sus últimas palabras antes de morir son las del soneto-oración<sup>1347</sup> a la cruz para que permita que su alma ascienda al cielo.

En los cuartetos, abrazado a la cruz<sup>1348</sup>, recuerda cómo Dios se encarnó en su Hijo y murió en la cruz para expiar nuestros pecados e iluminarnos el camino hacia la vida

---

<sup>1346</sup> Serés (1996, p. 37) recoge las palabras de San Agustín en las que considera que «merced a la mediación del Verbo, coeterno y consustancial con el Padre, las almas, creadas a su imagen y semejanza, inician el proceso de conversión».

<sup>1347</sup> *La condesa Matilde*, pp. 790-791, vv. 2824-2837.

<sup>1348</sup> Lope de Vega murió con una cruz en sus manos: «los ojos en el cielo, la boca en un crucifijo y el alma en Dios espiró la suya al eco del dulcísimo nombre de Jesús y de María» (Arellano y Mata, 2011, p. 162, recogen las palabras de Pérez Montalbán en su *Fama póstuma*). Vossler (1933, p. 90) dice: «La noche del 27 de agosto cerró los ojos entre puros rezos con que acompañaban la agonía sus amigos».

eterna<sup>1349</sup>. Cuando lo crucificaron junto a los malhechores, Jesucristo pidió al Padre que perdonara a los que procuraron su muerte<sup>1350</sup>. En los tercetos, aplica el ejemplo de Cristo a su situación personal. El conde también *perdona* a *sus enemigos* en el momento en que su alma va a abandonar su cuerpo para iniciar su simbólico viaje hasta *la gloria*, lugar más profundo del *alma*<sup>1351</sup> al que solo pueden acceder el hombre y Dios, que está abierta para los mortales gracias al sacrificio de su Hijo en la cruz<sup>1352</sup>.

CONDE            Cruz soberana donde el Verbo humano  
 estuvo por mis culpas crucifijo;  
 donde, entre las palabras que le dijo  
 a su Padre divino y soberano,  
     fue a pedirle perdón del más tirano  
 y, en darle penas, áspero y prolijo;  
 con cuya santa absolución bendijo  
 al que clavó su pie, costado y mano.  
     Para que más se entienda que perdono  
 mis enemigos, esta triste historia  
 en mi postrero tránsito refiero.  
     Cruz de mis deudas, verdadero abono,  
 pues sois llave de cruz, abrid la gloria  
 que es del alma centro verdadero.

Con este soneto, Lope consigue enaltecer al conde de tal manera que prácticamente lo convierte en mártir. Nuestro dramaturgo logra crear una escena apoteósica y magistral gracias al recurso de las situaciones contrastantes entre el rey y el conde. Cuando el conde otorga el perdón a sus enemigos antes de morir, el gesto admite una triple lectura: perdona a aquellos que le han dado muerte; indirectamente disculpa los excesos y ofensas del rey, a quien en un acto de formidable generosidad y confianza lo deja a cargo de su mujer; y crea un paralelismo con Jesucristo, elevando su figura a la más alta dignidad y volviendo su muerte en un sacrificio en favor del bienestar y felicidad

---

<sup>1349</sup> «Yo soy el camino, la verdad y la vida. Nadie puede llegar hasta el Padre, sino por mí» (*Juan* 14, 6).

<sup>1350</sup> «Jesús decía: —Padre, perdónalos, porque no saben lo que hacen» (*Lucas* 23, 34).

<sup>1351</sup> El «centro del alma» es un concepto místico que aparece en la poesía de San Juan de la Cruz: «¡Oh llama de amor viva, / que tiernamente hieres / de mi alma en el más profundo centro!» (*Poesía*, p. 263, vv. 1-3).

<sup>1352</sup> En el poema «A la cruz» de las *Rimas sacras* (p. 287) de Lope utiliza la misma metáfora de la cruz como llave del cielo: «¡Oh, Cruz alma! ¡Oh, suave / camino al cielo!, ponte intercediendo / como del cielo llave». El *descensus* o encarnación del Verbo es previo y necesario al ulterior ascenso —la gloria— que es la vuelta del alma a Dios (Serés, 1996, p. 12).

de su rey. El soneto supone la culminación del objetivo fundamental de Lope con este drama: oponer la personalidad de un rey de dudosa moralidad, dominado por su pasión por Matilde, enfocado a sí mismo, a la de un vasallo que es ejemplo de honestidad, benevolencia y altruismo.

Recapitulando, conforme a las comedias estudiadas, Lope incluye sonetos-oración en las comedias de santos y en aquellas comedias en las que el hecho religioso tiene relevancia para la acción dramática o para el sentido de la comedia en su conjunto, donde el vehículo del soneto tendría la función de acentuar el contenido de esa oración. A través de ellos, nuestro dramaturgo muestra un intenso fervor religioso, en especial a la Virgen, amparo de sus piadosos, pero también, manifiesta su pasión por explorar nuevos moldes poéticos exigentes como el de las rimas bíblicas con los que transformar el soneto, posiblemente su conjunto estrófico predilecto.

#### **2.2.1.4. Diálogos**

Diego Marín señala que «muy raramente emplea Lope el soneto para el diálogo»<sup>1353</sup>. En realidad, los casos en que un soneto es recitado por dos interlocutores entre los que se entabla un diálogo son escasos y normalmente adoptan la forma de preguntas y respuestas. No obstante, existen varios sonetos dialogados entre dos personajes donde a través de sus intervenciones alternativas se muestran dos maneras de expresar unos mismos sentimientos. Además, algunos sonetos constituyen la intervención de un personaje dentro de un diálogo sin que la pregunta o respuesta sea en esta forma estrófica, los llamados sonetos interpelativos dirigidos a otro personaje presente en el escenario. Y, también deberíamos tener en cuenta los sonetos en que se produce un desdoblamiento del personaje para dialogar consigo mismo. Dejando aparte el diálogo que se establece en los que hemos llamado «sonetos de amantes» y «sonetos en pleitos de amores», hemos clasificado las distintas situaciones comunicativas que nos hemos encontrado en sonetos dialogados, en eco, autodiálogos y sonetos interpelativos.

---

<sup>1353</sup> Marín, 1962, p. 54.

## A) Sonetos dialogados

Con la denominación de sonetos dialogados me refiero a aquellos sonetos que se organizan como un diálogo entre dos o más personajes que, por regla general, intervienen alternativamente cada verso o medio verso.

Tres de ellos, fueron analizados en sus respectivos apartados por la funcionalidad del personaje-tipo. Me refiero al último soneto de *La noche toledana*<sup>1354</sup>, recitado alternativamente por Lucindo y Riselo, pretendientes de Gerarda y Lucrecia respectivamente, donde repiten cada dos versos el mismo contenido —excepto en el verso final— y se contrastan dos estilos y concepciones diferentes de la noche de acuerdo con sus distintas personalidades. Al cuarto soneto de *La fortuna merecida*<sup>1355</sup>, en que Juana y Lucía, dama y criada, expresan su aflicción por haberse enamorado de quienes pronto perderán, compartiendo alternativamente cada dos versos los mismos lamentos, menos en los dos últimos versos, donde se precipitan las intervenciones. Y en el tercer soneto de *El príncipe perfecto segunda parte*<sup>1356</sup>, organizado en torno a las intervenciones de doña Leonor, sobre los propósitos de enmienda por haber sufrido un desengaño amoroso, y las réplicas irónicas de Tristán, paje del príncipe. También recitan alternativamente medio, uno o dos versos sobre los mismos asuntos, consiguiendo un contraste inmediato entre la queja seria de la dama y la retranca burlona del criado.

En *El piadoso veneciano* aparece un soneto dialogado insólito porque las intervenciones alternativas de los personajes son apartes. Describamos brevemente cuáles son los principales hechos que desembocan en este soneto que pone fin al segundo acto. Sidonio, patricio veneciano casado con Lucinda mata a Fulgencio cuando le confirma que trazó un engaño para gozar a su mujer. Debido a que las leyes venecianas prohíben los duelos en público, el homicida huye a Ferrara. La situación empeora para la familia, ya que Lucinda y sus hijos han sido encerrados y el senado ofrece recompensa e indulgencia a quien capture a Sidonio.

Mientras el desdichado esposo huye por el monte, se encuentra con su criado Gerardo, quien le informa de todas las nuevas desdichas. Sidonio lo envía de vuelta para

---

<sup>1354</sup> *La noche toledana*, p. 177, vv. 2632-2645. Analizado en el apartado 1.2.3.3.

<sup>1355</sup> *La fortuna merecida*, p. 705, vv. 1383-1396. Analizado en el apartado 1.3.1.6.

<sup>1356</sup> *El príncipe perfecto, segunda parte*, p. 130c. Analizado en el apartado 1.3.1.7.

que aconseje a Lucinda que venda sus joyas y busque ayuda en los amigos para poder reunirse con él. Entonces, aparece una bella pastora llamada Silvia que acaba de sufrir el desengaño amoroso de Fileno. De manera instantánea se siente atraída por Sidonio y el veneciano se deja querer, aunque oculta su identidad e historia. De camino a la cabaña de la joven donde vive con su padre, ambos personajes recitan a dúo un soneto en apartes<sup>1357</sup> donde nos revelan sus verdaderos sentimientos.

#### SIDONIO Y BLANCA

SIDONIO (Ap.)	Lucinda, aquí me quedo, pues no hay verte.
SILVIA (Ap.)	Amor, a mí me pierdo si le miro.
SIDONIO (Ap.)	En estas soledades me retiro.
SILVIA (Ap.)	En tal desigualdad no hay pecho fuerte.
SIDONIO (Ap.)	Por ser tu vida excusará mi muerte.
SILVIA (Ap.)	¡A qué notable pensamiento aspiro!
SIDONIO (Ap.)	Por ti como la tórtola suspiro.
SILVIA (Ap.)	¡Ay, Dios, si en este encuentro está mi suerte!
SIDONIO (Ap.)	Dame nuevas de ti, prenda querida.
SILVIA (Ap.)	¡Qué gloria tiene en verle mi sentido!
SIDONIO (Ap.)	Engaño temo de lealtad fingida.
SILVIA (Ap.)	Amor o cielos, dadme el bien que os pido...
SIDONIO (Ap.)	Ya que me tienen entre muerte y vida...
SILVIA (Ap.)	Temor...
SIDONIO (Ap.)	Amor...
SILVIA (Ap.)	Engaño...
SIDONIO (Ap.)	Ausencia.
SILVIA (Ap.)	Olvido.

Por un lado, Sidonio se dirige a Lucinda, su «prenda querida», para excusarse de no poder ir a *verla* porque debe quedarse oculto en las *soledades* del monte, así como para expresarle su fidelidad amorosa, pues se compara con la *tórtola*, atributo de la castidad<sup>1358</sup>, y su *temor* de que en su *ausencia* lo olvide. Por otro lado, Silvia está suspirando de amor por él y manifiesta sus esperanzas de que sus sentimientos sean correspondidos, por lo que se encomienda al *Amor o cielos* para que recompense su nuevo gusto. Las últimas tres palabras de Silvia son realmente desconcertantes. Parece que tuvieran más sentido en boca de Sidonio como una gradación o clímax de su desasosiego.

<sup>1357</sup> *El piadoso veneciano*, pp. 420a-420b-421a.

<sup>1358</sup> El emblema XLVII de Alciato (*Emblemas*, p. 83) parece una tórtola en la *pictura* como paradigma de fidelidad pues se explica que «su pareja profana su morada con el adulterio, queda abatida y muere de dolor».



No obstante, pudieran tener un significado premonitorio, pues Sidonio le oculta a Silvia tanto las verdaderas razones por las que se queda con ella como su matrimonio con la dama veneciana, y finalmente la abandonará cuando Gerardo le traiga una carta de su esposa donde le pide su auxilio para que su hija no caiga en desgracia por no tener dote ni honra.

Con este soneto dialogado tan original, Lope condensa en una sola forma estrófica el estado amoroso contrastante de los dos personajes. Silvia se ha enamorado, pero Sidonio sigue teniendo su pensamiento con Lucinda, puesto que son las circunstancias adversas las que lo arrojan a los brazos de la pastora. Por eso, cuando se marche, le dirá que «los años que estuve aquí / sincero amor te traté / porque agradecí tu fe / y tu pena agradecí»<sup>1359</sup>.

También pone fin a un acto, en este caso al primero, el soneto dialogado entre la infanta doña Blanca y su hermano, el delfín don Carlos, de *La locura por la honra*. Como sabemos, el conflicto viene dado por la decisión del rey de casar al conde Floraberto con Flordelís, a sabiendas de que eran las parejas de sus hijos, con el fin de evitar que realizasen sendos matrimonios que no les convenían. Desde el inicio de la comedia, Lope pone el acento en la desolación de los hermanos que han quedado abandonados. Ambos se resisten a acatar una sentencia que condena el amor natural que sienten. En primer lugar, es doña Blanca quien intenta saber si el conde aún la ama, pero, desengañada, se muestra airada y se lamenta en un soneto<sup>1360</sup> sobre sus esperanzas marchitas adoptando el discurso habitual de los competidores por amor. En segundo lugar, el delfín comparte con su hermana su estado de febril locura amorosa para pedirle su ayuda. El rencor la incita a trazar un ardid para que don Carlos pueda abordar a Flordelís. Recobrado el aliento por la piedad de su hermana, el joven alaba la generosidad y clemencia de las mujeres en un soneto<sup>1361</sup> que contrasta en contenido con la desilusión del de la infanta estableciendo una escena paralela.

En la escena final del acto, mientras Flordelís habla con doña Blanca de lo entregado que es su esposo, don Carlos aparece al encuentro de su amada para declararle su amor y ofrecerle la posibilidad de acabar con la vida del conde. Entonces, Floraberto

---

<sup>1359</sup> *El piadoso veneciano*, p. 427b.

<sup>1360</sup> *La locura por la honra*, pp. 214-215, vv. 363-376.

<sup>1361</sup> *La locura por la honra*, p. 219, vv. 482-495.

acude al rescate de Flordelís, que se lleva a su esposa mientras se hacen arrumacos, dejando turbados a los hermanos. El acto culmina con el soneto dialogado<sup>1362</sup> donde ambos se quejan alternativamente del *sufrimiento* que les causa el *tormento* amoroso, de sus *esperanzas* dadas al *viento*, de la *locura* que es amar a quien se ha perdido definitivamente y de la falsedad de las *palabras* de amor para concluir en los dos últimos versos, recitados mitad y mitad por los dos, que en el amor todo<sup>1363</sup> son *penas*, *endechas*, celos y *desdichas*. En resumen, el deseo que consume al delfín y el despecho que se ramifica en el pecho de la infanta anticipan la posterior tragedia. Los suspiros y lamentos expresados a dúo por los amantes desamparados quedan enfatizados en el soneto subrayando lo extremado de sus sentimientos y prediciendo las consecuencias trágicas de las acciones de estos personajes que conducen a la muerte de Flordelís y a la locura del conde Floraberto al final del segundo acto.

#### BLANCA Y CARLOS

BLANCA	¿Iguálase a mi mal algún tormento?	
CARLOS	¿Qué tormento crüel se iguala al mío?	
BLANCA	Si esto han visto mis ojos, ¿qué confío?	
CARLOS	¡Que baste a tanto mal mi sufrimiento!	
BLANCA	¿En qué piensa parar mi pensamiento?	
CARLOS	¿Qué fin piensa tener mi desvarío?	
BLANCA	Ya toda mi esperanza al viento envió.	
CARLOS	Ya toda mi esperanza lleva el viento.	
BLANCA	¡Qué locura es llorar las cosas hechas!	
CARLOS	Loco es quien fía de palabras dichas.	
BLANCA	Declaradas murieron mis sospechas.	
CARLOS	¿Quién confía en promesas?	
BLANCA		¿Quién en dichas?
CARLOS	Todo es penas amor.	
BLANCA		Todo es endechas.
CARLOS	Todo es celos amor.	
BLANCA		Todo es desdichas.

En *La pastoral de Jacinto*, aparece un soneto dialogado entre los pastores Doriano y Frondelio donde representan fingidamente ante las pastoras Albania y Flórida que Apolo ha resucitado a Frondelio / Jacinto para recuperar el amor de Albania. Recordemos que la comedia pastoril comienza con el regreso de Jacinto al lugar donde se enamoró de

<sup>1362</sup> *La locura por la honra*, p. 237, vv. 959-972.

<sup>1363</sup> Sobre el uso de esta fórmula anafórica con enfoque pesimista ver la nota 608.

Albania hace dos años. Allí mismo la encuentra y le pregunta por la persona amada. La pastora deletrea las grafías<sup>1364</sup> de su nombre que el pastor une formando la palabra «Jacinto». Pero como ella afirma de manera indirecta que «Ese adoro»<sup>1365</sup>, el pastor se sume en la ambigüedad de su respuesta y sus celos lo enloquecen pensando que ama a otro pastor de igual nombre. Atormentado por la duda, les pregunta a Dorianio y Frondelio por la existencia de un pastor llamado Jacinto. Fomentando el malentendido, Dorianio le confirma que existe uno muy famoso sin decirle que se trata de él mismo. Cuando marcha Jacinto, Frondelio propone a Dorianio un plan para enredar al pastor celoso simulando que él es una deidad resucitada llamada Jacinto y anda por esos campos en busca de su adorada Albania. Como en ese momento aparecen las dos pastoras, Frondelio le pide a Dorianio que se ponga de rodillas para poner en marcha el engaño. Las muchachas le preguntan ante quién se postra y los pastores bromistas comienzan su representación en forma de soneto dialogado<sup>1366</sup>.

Dorianio comienza con una alabanza al pastor Jacinto, que en realidad es el príncipe espartano que Apolo, el *uno de los ojos de los cielos* porque es el dios Sol, mató involuntariamente con un disco que le lanzó golpeándolo en el rostro, de cuya sangre brotó una flor purpúrea con forma de lirio<sup>1367</sup>. Después, el diálogo adopta la forma de preguntas y respuestas: Dorianio pregunta y Frondelio responde como si fuera la deidad resucitada. En resumen, Frondelio aparenta *haber vuelto a la vida como Hipólito*<sup>1368</sup> gracias a Apolo por *amor y celos* de Albania, a quien quiere convertir en estrella al igual que Zeus hizo con Calisto<sup>1369</sup>.

---

<sup>1364</sup> Porteiro Chouciño (2010a, p. 205) dice que estos juegos de adivinanzas de nombres diciendo las letras que lo forman «son elementos procedentes de una literatura de salón, recreo y autoafirmación de los gustos cortesanos». También aparece en *La Arcadia*, cuando Anarda deletrea el nombre de Anfriso (vv. 247-268) para declararle indirectamente su amor, aunque el pastor junto con su amigo Silvio la engañan justificando que la respuesta es Silvio (vv. 1324-1361). Este tipo de juegos contribuye a crear los malentendidos y juegos anfibológicos que originan el conflicto en las obras pastoriles.

<sup>1365</sup> *La pastoral de Jacinto*, 1997, p. 60, v. 179.

<sup>1366</sup> *La pastoral de Jacinto*, 1997, p. 68, vv. 365-378.

<sup>1367</sup> El relato aparece en Ovidio, en los vv. 162-219 del Libro décimo de las *Metamorfosis*, II (pp. 179-181).

<sup>1368</sup> Hipólito murió aplastado por sus caballos, pero Diana pidió a Asclepio que lo resucitara (Grimal, 1994, p. 273).

<sup>1369</sup> En el Libro III de su *Biblioteca* (p. 164) Apolodoro nos cuenta que Zeus se enamoró de Calisto «y adoptando la apariencia de Artemis según unos, de Apolo según otros, la violó. Quiriendo ocultarla a Hera, la transformó en osa». La *estrella del norte* es el polo de Calisto u Osa Mayor.



potencia el juego de realidad y ficción de la obra, donde la imaginación celosa del pastor protagonista cobra vida, donde se genera el conflicto, y donde Lope hace que confluyan los elementos que definen el género pastoril: el pastor burlón y el competidor, el amor, los celos, el engaño, el ambiente campestre, la presencia de figuras míticas y los juegos de realidad y ficción.

El uso del soneto para el diálogo de una representación dentro de una obra dramática alcanza su cima en la inserción del auto sacramental del nacimiento de Cristo<sup>1376</sup> en la tercera jornada de *Los locos por el cielo*. Es extraordinario ver cómo Lope utiliza el metateatro para que podamos percibir distintos grados de realidad de la obra. Nos muestra una representación conforme a la costumbre del Siglo de Oro, que comienza con los músicos, le sigue una loa, y continúa con una nueva intervención de los músicos hasta que comienza la representación del misterio. Pero también, los comentarios de los espectadores sobre el autor del auto, sobre el romance con estribillo que se ha cantado, sobre la ejecución de algún músico o la actuación de algún personaje, sobre la calidad de la loa y su acomodo a las Sagradas Escrituras, sobre el vestuario y sobre la advertencia de comienzo de cada una de las piezas de la fiesta con motivo de la celebración de la Navidad.

Cuando en la acción dramática del auto, el niño ya ha nacido y los pastores van a adorarlo, aparecen José, María y el Niño en el pesebre. Entonces, José le dirige una alabanza a la Virgen y al Niño en un soneto<sup>1377</sup>, seguida de la de María a su Hijo con la misma forma estrófica<sup>1378</sup> conforme al decoro dramático, que es interrumpida por la entrada del emperador y sus tropas en la iglesia oculta.

Es uno de los pocos sonetos en esdrújulos<sup>1379</sup> que escribió Lope para sus comedias y curiosamente de carácter serio. Está dividido en dos en partes, según el sujeto al que dirige el elogio. En los cuartetos, José encomia las virtudes de la *Virgen*, que ha conservado su donceller después de haber traído al mundo al *Niño* Jesús, en quien se *unen*

---

<sup>1376</sup> Como apunta Menéndez Pelayo (1964, p. LII), la representación del Nacimiento es anacrónica, pero «nada falta, ni siquiera la loa, que recita un pastor en hábito de Cupido, con arco y flechas».

<sup>1377</sup> *Los locos por el cielo*, 2009, pp. 396-397, vv. 2253-2266.

<sup>1378</sup> *Los locos por el cielo*, 2009, p. 397, vv. 2267-2280.

<sup>1379</sup> Según Morley y Bruerton (1968, p. 157) que recogen el análisis de Jörder (1936, p. 85), hay cuatro sonetos en esdrújulos y todos son anteriores a 1604. En nuestra selección de comedias, son también esdrújulos con efecto cómico el soneto de Valerio en *La viuda valenciana* —ver apartado 1.2.3.2— y el de Galindo en *Los comedadores de Córdoba* —ver apartado 1.2.3.4—.

las dos naturalezas, humana y divina, y por ello, pide a los ministros de la iglesia que acudan a venerarla. En los tercetos, le habla al *Niño*, cuyo *pecho cálido* contrasta con el frío de la noche, pues ha nacido por caridad y amor de Dios para la salvación de todos los hombres.

**JOSÉ**            Virgen gloriosa, cándida, aromática,  
                         en todos los estados meritísima  
                         de gracia, de inocencia y gloria altísima,  
                         dejando el de la unión santa hipostática.  
                         Cuantos ciñen estola y blanca asmática  
                         os vengan a loar, Virgen dignísima,  
                         por este alegre parto felicísima,  
                         en cuanto mira el sol y luna errática.  
                         Y vos, Niño nacido al hielo frígido,  
                         ¿por qué el pecho tenéis de amor tan cálido  
                         que amor que os vence en desafío bélico?  
                         Pues solo sois, aunque en tormento rígido,  
                         para remedio de los hombres válido,  
                         mil veces santo os llame el coro angélico.

Seguidamente, habla María a su Hijo repitiendo los mismos conceptos: en Cristo confluyen la naturaleza humana y el Verbo divino del que es su encarnación; es el mediador entre el hombre y Señor, cuyo *descensus* le permitirá al hombre salvarse del infierno y divinizarse en Dios mismo<sup>1380</sup>; el sacrificio del Hijo es testimonio del inmenso amor que Dios tiene al hombre, gracias al cual nuestra alma puede conocer el camino de vuelta que debe realizar para transformarse en Él. En el momento en que la Virgen apostrofa al Niño para expresarle su gratitud por haberla convertido en su *madre*, el emperador, con algunos de los suyos, interrumpen violentamente la representación, encerrando a todos los allí presentes para ejecutarlos si no abandonan la ley cristiana. Los

---

<sup>1380</sup> Ver Serés, 1996, p. 12.

## MARÍA, MAXIMIANO, ATILIO, JOSÉ Y TERCICIO

MARÍA Niño divino y Dios, que, por el hombre,  
hombre sois en el mundo, aunque en el mundo  
nadie os conoce a vos, que del profundo  
sacáis al hombre y dais de Dios el nombre.  
Al hombre, al mundo, al cielo, al sol asombre  
ver de amor el ejemplo sin segundo  
en que su vida y esperanza fundo,  
y eternamente su remedio os nombre.  
¡Oh, hijo del gran Padre soberano,  
que de ser vuestra madre me hacéis digna...!

*Maximiliano, dentro, y Atilio*

MAXIMIANO ¡Abrid, no dejéis vivo ningún cristiano!  
ATILIO ¡Romped la puerta!  
JOSÉ ¡Cierra la cortina!  
TERENCIO No la cerréis, que, si es Maximiano,  
hoy es de todos la fatal ruína.

pastores que hacen de María y José animan a los demás a morir por Dios. Juntos exclaman: «¡A Dios tenemos!»<sup>1381</sup> y Maximiano ordena que les prendan fuego.

Los dos sonetos que forman el diálogo de la representación del auto están puestos en boca de los personajes principales y contienen una adoración a la Virgen y al Niño justamente antes de que todos los actores y espectadores reciban el martirio por Cristo. De esta manera, la ficción del auto se entrelaza con la vuelta a la realidad de la acción dramática de la comedia propiciada por la irrupción del emperador. Esto es, las palabras de los sonetos de José y María en que nos recuerdan que Cristo nació *para remedio de los hombres válido*, impulsan a todos los cristianos que estaban en la iglesia cuando apareció Maximiano con sus hombres a entregar sus vidas por su fe en la salvación. El cambio de la naturaleza ficticia a la real se opera dentro del soneto de María, que sirve de eslabón para propiciar el sacrificio.

### B) Sonetos dialogados en eco

En esa inquietud apasionante por explorar formas, alardes técnicos y artificios varios, Lope busca aumentar la dificultad del soneto en eco con la brillante hazaña de

---

<sup>1381</sup> *Los locos por el cielo*, 2009, p. 400, v. 2354.

convertirlo en un diálogo entre dos personajes. En general, esta figura metamétrica aparece en contadas ocasiones en sus comedias y menos aún adoptando la ingeniosa forma de diálogo<sup>1382</sup>. Para Jörder, el uso del eco son *Versspielereien*, es decir, «diversiones que Lope descartó en los últimos veinte, o incluso treinta, años de su vida»<sup>1383</sup>. De hecho, entre nuestras comedias, solo encontramos dos sonetos dialogados en eco: en *La fe rompida*, entre el rey y su dama, y en la *Historia de Tobías*, entre Sara y música; y un soneto en eco, en *La fuerza lastimosa*<sup>1384</sup>.

En *La fe rompida* es el último soneto de la comedia, que aparece hacia la mitad del segundo acto. Recordemos que la protagonista, la villana Lucinda, salva la vida del rey Felisardo en una emboscada en los montes de Arcadia, quien bajo promesa de casamiento sellada con la entrega de un anillo que le regaló su amada Lisarda, la goza para abandonarla sin escrúpulos al día siguiente. Entonces, Lucinda lo sigue a la corte para defender su honor en disfraz varonil. Allí trata de vender el anillo justamente al criado de Lisarda, que reconociéndolo manda que acuda a su casa para interrogarla sobre su procedencia. Lucinda finge que se lo dio el rey a un labrador por el hospedaje. Por la noche, rondan Felisardo y Floriberto, hermano de Lisarda. Cuando llegan a casa de su amada, el rey pide al hermano que los deje hablar a solas. Lisarda aparece en el balcón y entablan un diálogo amoroso formado por las preguntas de Lisarda y las respuestas en eco de Felisardo utilizando el conjunto estrófico del soneto<sup>1385</sup>.

Con actitud coqueta, Lisarda pregunta si hay alguien *en la calle* que espere a su amada buscando *remedio* a un amor que persiste. Felisardo contesta que está en su ventana porque busca *cura* para su insistente dolencia amorosa, ya que su corazón — *lado*— se abrasa en el tópico fuego del amor. El soneto dialogado permite a Lisarda comprobar la constancia de los sentimientos de Felisardo en una escena tanto vistosa

---

<sup>1382</sup> Hemos podido rastrear hasta seis comedias donde se insertan sonetos en eco, tres de ellos además dialogados. En eco es el tercer y último soneto de *Los palacios de Galiana*: «Por no creer, importunada, nada»; el único de *San Isidro, labrador de Madrid*: «Antes que al pobre yo despida, pida»; y el cuarto de *La fuerza lastimosa*: «Peligro tiene el más probado vado». Y en eco dialogados, el quinto y último soneto de *La fe rompida*: «¿Hay en la calle acaso alguno? Uno»; el segundo de la *Historia de Tobías*: «¿Qué es mi cuidado, paz o guerra? Guerra»; y el tercero y último de *El soldado amante*: «¿Quién te dio el nombre de soldado? Hado». En su obra no dramática, mencionemos el soneto en eco de los *Pastores de Belén*: «Dichoso aquel que en un comprado prado» (pp. 29-30).

<sup>1383</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 158.

<sup>1384</sup> Este soneto fue analizado en el apartado 2.1.7.

<sup>1385</sup> *La fe rompida*, pp. 1421-1422, vv. 1626-1639.



como galante. Además, recoge el único momento de intimidad cómplice entre los amantes en toda la comedia, y nos confirma que la dama es quien lleva la voz cantante en la seducción<sup>1386</sup>, pues es quien ahora toma la iniciativa en el flirteo al igual que en su momento es quien le regaló el anillo al rey como prenda de amor.

#### LISARDA Y FELISARDO

LISARDA	¿Hay en la calle acaso alguno?	Uno.
FELISARDO		
LISARDA	¿Y espera en esta calle alguna?	A una.
FELISARDO		
LISARDA	Luego ¿amor le importuna?	Importuna.
FELISARDO		
LISARDA	¿Pretenderá remedio alguno?	Alguno.
FELISARDO		
LISARDA	¿Parece ya importuno?	Ya importuno.
FELISARDO		
LISARDA	¿Dirá que a la Fortuna?	A la Fortuna.
FELISARDO		
LISARDA	No llegue el loco, si tray luna	Hay luna.
FELISARDO		
LISARDA	Pues irase de favor ayuno.	Ayuno.
FELISARDO		
LISARDA	¿No me dirá lo que procura?	Cura.
FELISARDO		
LISARDA	¿Cómo, señor, viene abrasado?	Asado.
FELISARDO		
LISARDA	¿Y dura el mal en su cordura?	Dura.
FELISARDO		
LISARDA	¿Qué se le abrasa estando helado?	El lado.
FELISARDO		
LISARDA	¿Y qué le dice la perjura?	Jura.
FELISARDO		
LISARDA	¿Qué jura darle el bien prestado?	Estado.
FELISARDO		

Este soneto marca el inicio del deterioro de la relación amorosa de la pareja. En primer lugar, por el asunto del anillo. Cuando Lisarda le pregunta por él, Felisardo intenta disimular que no lo tiene enseñándole otro, pero finalmente ella le muestra el auténtico y le explica cómo ha vuelto a sus manos. En segundo lugar, porque de nuevo es atacado

---

<sup>1386</sup> En el prólogo de la edición de la comedia (p. 1360), Valdés califica al personaje de Felisardo como «rey mujeril», no solo porque Lucinda le salve la vida en varias ocasiones y lo ayude a recuperar su reino, sino también porque «incluso ante su femenina dama Lisarda pierde el pie».

por los conjurados. Cuando Felisardo descubre que la traición fue tramada por el hermano de su dama, culpa de cómplice a la inocente Lisarda, dando así por finalizados sus amores.

El soneto dialogado de la *Historia de Tobías* supone una novedad más en la forma porque las preguntas de Sara son respondidas por el eco de la música. Para Menéndez Pelayo, este soneto en eco es un «rasgo de mal gusto» en el contexto de un drama religioso en que predominan «los afectos delicados y suaves» y «la poesía apacible» conforme al «tono de égloga bíblica que rara vez desfallece»<sup>1387</sup>. Sin embargo, pensamos que nuestro dramaturgo ha buscado una forma artificiosa e inusual de destacar el momento de la acción dramática en que después de tres días de encierro, de ayuno y oración por causa de la muerte de su séptimo marido en la noche de bodas, Sara finalmente recibirá la ayuda de Dios en el siguiente matrimonio.

En esta comedia de asunto bíblico del Antiguo testamento se relatan la historia de Tobías, centrándose en sus acciones caritativas y su vida doméstica, y la historia de Sara, en relación con su imposibilidad de encontrar un marido que no «solo lascivamente la conyugal vida»<sup>1388</sup> pase, sino que tenga a Dios presente. Ambas historias confluyen cuando Tobías envía a su hijo a Ragés a cobrar un dinero que le debe su amigo Gabelo para salir de la terrible penuria económica en que se encuentra la familia, y cuando Sara ha enviudado de su séptimo marido. Tobías padre en Nínive y Sara en Ragés rezan devotamente para que Dios los ayude. Entonces, el Señor escucha sus oraciones y, en el ejercicio de su bondad divina, envía al ángel Rafael para que les sirva de defensa y guía. Convertido el ángel en un hombre llamado Azarías, acompaña en su travesía a Tobías hijo, a quien conducirá primero hasta la casa de Sara ya que, como su padre es pariente cercano, «por mujer la pedirás / y su hacienda heredarás, / porque a ti te toca»<sup>1389</sup>.

Entretanto, conocemos que Sara ha terminado su encierro, durante el que ha implorado a los cielos que acabe su desgracia con sus plegarias. Ahora quiere preguntarle «a la tierra, / al prado, al eco y al viento, / a mi propio pensamiento» para comprobar si su humilde ruego conseguirá «la paz de tan triste guerra»<sup>1390</sup>. Por tanto, en un soneto

---

<sup>1387</sup> Menéndez Pelayo, 1949, I, p. 188.

<sup>1388</sup> *Historia de Tobías*, p. 766, vv. 2060-2061.

<sup>1389</sup> *Historia de Tobías*, p. 765, vv. 2039-2041.

<sup>1390</sup> *Historia de Tobías*, p. 756, vv. 1807-1810.

dialogado<sup>1391</sup>, la bella joven realiza varias preguntas que *responden dentro con música a los ecos*, tal y como menciona la acotación.

#### SARA Y MÚSICA

SARA	¿Qué es mi cuidado, paz o guerra?	
MÚSICA		Guerra.
SARA	¿Va errado el gusto aquí encerrado?	
MÚSICA		Errado.
SARA	¿Y habrá perdido por callado?	
MÚSICA		Hallado.
SARA	¿Y si el deseo se desyerra?	
MÚSICA		Yerra.
SARA	¿Cierro la puerta al mal que encierra?	
MÚSICA		Cierra.
SARA	¿Tendré acaso algún bien prestado?	
MÚSICA		Estado.
SARA	Pues ¿qué es la suerte en mi cuidado?	
MÚSICA		Dado.
SARA	¿Y todo lo que a Dios destierra?	
MÚSICA		Tierra.
SARA	¿Vino mi bien, dulce adivino?	
MÚSICA		Vino.
SARA	¿Cómo iré a oír su voz gloriosa?	
MÚSICA		Osa.
SARA	¿Pídale a Dios que no se impida?	
MÚSICA		Pida.
SARA	¿Es esperarle desatino?	
MÚSICA		Tino.
SARA	¿Pues posa cerca de su esposa?	
MÚSICA		Posa.
SARA	¿Hay muerte ya que aquí resida?	
MÚSICA		Es ida.

Una paráfrasis aproximada y abreviada del contenido sería la siguiente. Las desdichas de Sara tienen su origen en el castigo que Dios impone a aquellos necios esposos que acuden a casarse con ella únicamente por el interés de un amor lascivo. De ahí que deba *cerrar la puerta al mal* que enciende el deseo de sus pretendientes y echar *tierra* sobre lo que va contra de la ley del Señor. Dios ya ha dispuesto un nuevo sagrado matrimonio. Su *bien* está en camino; debe tener paciencia y esperarlo, pues ya no habrá más muertes y definitivamente se convertirá en su *esposa*.

<sup>1391</sup> *Historia de Tobías*, pp. 756-757, vv. 1815-1828.

De acuerdo con su firme convicción religiosa, Sara interpreta que los ecos de ese *viento* son un feliz agüero de la intervención divina. Así que esperará su remedio merecido —a su marido— como lo ha decidido Dios a través del ángel que ha enviado, quien aconseja en todo momento al joven Tobías para que esta vez el demonio no pueda matar al esposo de Sara. Por consiguiente, el soneto subraya la importancia de la mediación de Dios en los asuntos domésticos de sus creyentes. Sara debe preguntar si su adversidad cambiará por hacer hecho la penitencia debida. El *viento* que conduce *los ecos* de sus palabras, como música armoniosa que proviene directamente de los cielos, es su respuesta divina. Varias de las enseñanzas cristianas que se pretenden transmitir con el ejemplo de Sara: la realización del matrimonio conforme a la ley divina, la intervención directa de la Providencia como guía para que su voluntad sea respetada y la confianza absoluta en Dios, concurren en este soneto. Por esa razón, pensamos que Lope concibió justamente este soneto tan peculiar para dar relevancia a estos tiernos sentimientos religiosos que deseaba inculcar en sus receptores.

Por otro lado, este soneto es uno de los pocos ejemplos de sonetos cantados que escribió Lope. Alín y Barrio<sup>1392</sup> lo llaman «soneto mixto» porque solo son cantados los ecos de la música. También mencionan otro soneto parecido, pero sin eco, en *San Nicolás de Tolentino*: «¿Cuándo será mi tránsito?» y responde Música: «Ya llega».

### C) Autodiálogo

Entre la interioridad del personaje y la realidad ficcional del contexto dramático se puede producir tal desajuste que, ante la imposibilidad del yo de establecer comunicaciones adecuadas con la alteridad, emerge «el deseo de proyectar sobre sí mismo una relación comunicativa o interactiva»<sup>1393</sup>. Entonces, en un soneto, el sujeto se desdobra o se encarna en un interlocutor, que puede ser la persona amada, una parte de sí o el sentimiento que le turba personificado, para dialogar consigo mismo bajo la forma del autodiálogo<sup>1394</sup>. La situación dramática que somete al personaje a un padecimiento extremado que no es capaz de asimilar convenientemente puede provocar que el yo se

---

<sup>1392</sup> Ver Alín y Barrio, 1997, p. IX.

<sup>1393</sup> Ver Maestro, 1998b, p. 300.

<sup>1394</sup> Utilizo la terminología de Maestro, 1998a, p. 718.

escinda en un soneto, ya que solo viéndose como algo ajeno, el sujeto reflexiona apropiadamente sobre sus circunstancias para poder soportar su sufrimiento, encontrarle remedio o manifestar lo que desearían hacer. Esta forma dialógica tan particular aparece en un soneto de *Lo cierto por lo dudoso*, de *El amigo hasta la muerte*, de *El animal de Hungría* y de *Obras son amores*.

Doña Juana, la dama protagonista de *Lo cierto por lo dudoso*, se ve en la disyuntiva de amar al rey don Pedro, que le ofrece la corona de Castilla —*lo cierto*—, o al conde Enrique, que, aunque es su verdadero amor, se encuentra en una situación complicada —*lo dudoso*— porque su hermano el rey lo ha desterrado para impedir que trunque sus pretensiones. Durante las dos primeras jornadas, tienen lugar una serie de vaivenes amorosos de la pareja protagonista debido al destierro del galán, al acoso del rey sobre los amantes y a los engaños de doña Inés, que también ama al conde. Todos estos inconvenientes propician que doña Juana crea que su querido conde ama a doña Inés y que Enrique piense que su amada lo desdeña por el interés de reinar. Al principio de la tercera jornada, nuestra heroína queda consternada cuando recibe la visita de una amiga del conde para informarla de que Enrique prefiere que se case con su hermano, por lo que le suplica que interceda ante el monarca para lograr su perdón.

**DOÑA JUANA** —Enrique, yo no quiero aventurarme  
por tu ocasión, ni por mi amor perderme:  
si tú sabes, traidor, aborrecerme,  
¿por qué no sabré de ti vengarme?  
¡Ay, que me cuesta mucho el apartarme  
de la ocasión con que quisiste verme!  
No me veas, cruel; que es ofenderme.  
—Señora, yo me voy. —Vuelve a matarme.  
—Oye mi bien: ¿qué pierdes en oírme?  
—Pierdo el honor y al Rey. —Verdad te trato.  
—Por eso de tu amor quiero partirme.  
—Amor celoso olvida, como ingrato;  
Mas no podrás. —Sí haré; porque el más firme  
a manos de otro amor le acaba el trato.

Devastada por la noticia de la traición de su amado, engañada por quienes debían aconsejarla y desesperada por el comportamiento tornadizo del conde, doña Juana se

desdobla en un soneto<sup>1395</sup> para hablar dentro de sí con Enrique y tomar la decisión de olvidarlo. En los cuartetos, le dice que ya no desea seguir arriesgándose, ni *perderse* por su amor, puesto que sabrá olvidar tan presto como él, aunque es consciente de que le costará muchísimo *apartarlo* de su pensamiento. Entonces, Enrique le pide que escuche sus palabras de amor verdadero, haga caso omiso a los celos y entienda que no podrá desasirse tan fácilmente. En cambio, la dama declina su propuesta porque su inconstancia pone en peligro su *honor y al rey*, cuyo seguro amor la ayudará a curar definitivamente las heridas del antiguo<sup>1396</sup>.

La dama adora a Enrique, pero sus idas y venidas, sus enfados injustificados y sus cambios de parecer han desgastado su confianza y devoción por él. Esa fractura que se ha producido en su interior se refleja en la escisión de su psique, donde se esfuerza por rechazar lo que ha recibido de Enrique: *verdades* inestables, y por afirmar lo que pretende hacer: poner remedio a sus sentimientos con otro amor. Pero cuando Lope concibe que un personaje manifieste sin fisuras que será capaz de dejar de amar, es decir, cuando conduce la intriga principal hasta su punto de máxima tensión, en la escena siguiente el personaje hará todo lo contrario y se producirá un cambio en la acción. A continuación, los amantes podrán hablar para aclarar los malentendidos que existen entre ellos y firmarán definitivamente en dos «sonetos de amantes» su amor verdadero con el criado como testigo y juez.

En *El amigo hasta la muerte*, Ángela, hermana de Bernardo, está perdidamente enamorada del mejor amigo de su hermano, Sancho, un caballero virtuoso sin igual, aunque pobre. Durante toda la comedia, la joven sufre porque dos obstáculos le impiden conseguir su amor: el deseo de su padre Felisardo de casarla con un rico pretendiente y la lealtad que se rinden ambos amigos. Cuando la amistad y el amor entran en conflicto, Sancho siempre opta por la primera, elección que perjudica a Ángela. Por amistad verdadera, Sancho renuncia a Ángela poniendo tierra de por medio para no interrumpir el matrimonio que ha concertado Felisardo porque piensa que su pobreza es una deshonra para la familia y finge estar casado en secreto con la dama de su amigo para evitar que su

---

<sup>1395</sup> *Lo cierto por lo dudoso*, p. 468b.

<sup>1396</sup> Olvidar un amor con otro es uno de los *Remedia Amoris* de Ovidio de carácter paremiológico: «Todo amor es vencido por uno nuevo que viene a suplantarle» (p. 496).

padre la case y poder guárdasela a Bernardo, a pesar de que con ello provoque la furia y desesperación de su amada Ángela.

Por otro lado, Felisardo es consciente de la nobleza de Sancho, pero por codicia solo busca a alguien con hacienda. Sin embargo, en la tercera jornada, se arrepentirá de no haberlo casado con su hija y cambiará de opinión, cuando Bernardo consigue que el duque de Medina Sidonia le asigne una renta y pida un hábito para su amigo. Este giro de la acción dramática alienta el corazón atormentado de Ángela, que, en un soneto<sup>1397</sup>, se desdobra para dialogar metonímicamente con su *alma* y la *esperanza* que ha renacido en ella como entes fuera de su ser capaces de confirmarle que su amor definitivamente llegará a seguro puerto.

ÁNGELA           —Esperanza del bien que me entretiene,  
                          ¿qué me decís? ¿Tendréis ahora efeto?  
                          —En nombre de tu amor te lo prometo,  
                          que más se estima cuando tarde viene.  
                          —Alma, ¿qué quieres? ¿Que descanse o pene?  
                          —Descansa y pena, corazón inquieto.  
                          —Pues ¿cómo han de caber en un sujeto?  
                          —Porque el cielo de amor infierno tiene.  
                          Como oráculo, amor sentidos junta;  
                          tiene su voz entendimiento vario;  
                          donde promete el bien, el mal apunta.  
                          Astrólogo es amor y judiciario,  
                          que quien quiere saber lo que pregunta,  
                          de lo que dice espera lo contrario.

En el primer cuarteto, le pregunta a su *esperanza* si esta vez la ayudará a conseguir a su amado, quien asegura que así será, porque más se aprecia el bien que se demora. En el segundo cuarteto, le pregunta a su *alma* si *quiere que descanse o pene*, quien le responde en eco que ambas cosas, puesto que el amor despierta sentimientos opuestos en el ser enamorado<sup>1398</sup>. Y en los tercetos, argumenta la afirmación anterior. En la medida

---

<sup>1397</sup> *El amigo hasta la muerte*, p. 136, vv. 2645-2658.

<sup>1398</sup> La paradoja del verso octavo: «el cielo de amor infierno tiene» nos recuerda a la del verso doce del soneto CXXVI de las *Rimas*, I, (p. 461): «creer que un cielo en un infierno cabe». Sobre el emblema CX de Alciato, dice Sebastián (*Emblemas*, p. 147) que el Amor «es de naturaleza compleja y contradictoria como la misma vida, que nadie disfruta de una forma absolutamente feliz». Y en el emblema CXIII (Alciato, *Emblemas*, p. 150) el niño lidio porta un escudo con una granada porque tiene sabor agrio y dulce.

en que el amor es *astrólogo y judiciario*<sup>1399</sup>, cuando se le pregunta sobre el futuro, responde de manera contradictoria, porque, *como oráculo*<sup>1400</sup>, su respuesta requiere de interpretación y de lo que el amor ha expresado, el sujeto *espera lo contrario*.

El desasosiego y la desesperanza de Ángela han llegado a tal estado que desconfía de las sensaciones que le produce esta nueva ilusión, por lo que se proyecta hacia esa esperanza y hacia su alma como si fueran seres ajenos que permitan interpretar correctamente esas impresiones y corroboren su deseo para animarse a sí misma a seguir alimentando ese amor que ha sido tan castigado por los acontecimientos. De hecho, la predicción es acertada porque la próxima vez que Ángela se encuentre con su amado, al final de la comedia, Sancho la pedirá en matrimonio y su padre lo consentirá dichoso.

La historia de Rosaura en *El animal de Hungría* es la de una joven fiera que madura y comienza a comprender el mundo civilizado a través del amor natural que nace al contemplar la belleza de Felipe. Rosaura vive en estado salvaje con su tía Teodosia a quien cree su madre, la reina de Hungría repudiada a causa de las calumnias de su hermana Faustina que codiciaba el trono. Felipe es fruto de una relación secreta de la hija del conde de Barcelona, desterrado en tierras húngaras y educado por unos villanos. Hacia la mitad del segundo acto, los jóvenes se encuentran en el monte casualmente, se enamoran profundamente y se juran amor.

Sin embargo, la joven fiera es incapaz de asimilar correctamente las emociones contradictorias con que el amor sobrecoge todo su ser, por lo que, cuando ve a la pastora Silvana, malinterpreta unas palabras de su amado y la agrede pensando que se interpone entre ellos. Este hecho provoca la venganza de los villanos, que termina con Rosaura y Felipe apresados por la justicia y llevados a palacio. Allí, Felipe es condenado a muerte por matar a un pastor al defender a su amada. No pudiendo soportar la terrible sentencia, Rosaura se escapa para liberar a Felipe de su prisión, pero la apresan. Sin embargo, la declaración del villano que cuidó a Felipe corrobora que el joven es el familiar del conde de Barcelona que anda buscando el embajador de España. Al conocer el origen de Felipe,

---

<sup>1399</sup> *Judiciario*: «que se aplica a los que ejercitan el arte de adivinar por los astros, de que se jactan vanamente los astrólogos» (*Autoridades*).

<sup>1400</sup> Los oráculos son las respuestas que dan los dioses a una pregunta personal, por lo general concerniente al futuro. Son expresados de diferentes maneras y su interpretación requiere a veces un aprendizaje.



el rey lo invita a su mesa, pero manda que Rosaura quede atada a un pilar. La pobre joven se siente desconcertada porque no entiende lo que está pasando, ni siquiera qué sea «atar».

En vista de que su amado se va dejándola en medio de tanto mal, se sume en la más profunda aflicción, casi al borde del delirio. Sola, desamparada y atada como un animal, Rosaura se desgarrá por dentro para entablar un diálogo con su alma en un soneto<sup>1401</sup> con el fin de comprobar si entre tanto dolor perviven las potencias<sup>1402</sup> propias del ser racional. El soneto se estructura en una serie de preguntas que realiza Rosaura a su *alma* sobre las tres potencias que permiten recordar, conocer y querer. El *alma* responde que *siente* con el *entendimiento*, potencia espiritual con que comprende lo que no ve, con la *voluntad*, que ama ciegamente en el sufrimiento, y con la *memoria*, donde la imagen de su amado se ha sellado. Finalmente, el alma le advierte que no *pierda la razón* porque perdería las *tres* facultades del alma intelectual con las que podemos elevarnos hasta *Dios*.

ROSAURA            Alma cubierta desta vil corteza,  
¿sientes, por dicha? —¿Ya no ves que siento?  
—¿Entiendes bien? —En el entendimiento  
parezco celestial naturaleza.  
—¿Tienes tú voluntad? —¿En la belleza  
que adoro no lo ves y en mi tormento?  
—¿Y memoria? —También, que en un momento  
soy tiempo volador en la presteza.  
—Pues si quieres, entiendes y te acuerdas,  
quieres con voluntad lo que has buscado  
con el entendimiento y la memoria;  
no pierdas la razón, porque no pierdas  
las tres potencias con que Dios te ha dado  
saber qué es bien y mal, qué es pena y gloria.

En realidad, Rosaura habla con su alma para no enloquecer y evitar comportarse como el ser irracional que todos piensan que es. Enfoca su expresión dialógica metonímicamente a su alma para aliviar su dolor y mantener su cordura en una situación que no alcanza a comprender. De por sí, la joven es caracterizada por Lope como un ser

---

<sup>1401</sup> *El animal de Hungría*, p. 792, vv. 3116-3129.

<sup>1402</sup> En la edición de la comedia (pp. 807-808), Tubau señala que Lope no sigue los preceptos de la filosofía natural sino la influencia de la poesía cancioneril, «que fundamenta la mayoría de los análisis psicológicos sobre estas potencias del alma».

escindido conforme al dualismo platónico, donde su alma humana y sufriente se enfrenta sin éxito a su cuerpo, *su vil corteza*, a su aspecto exterior de fiera, por el que todos la temen y la tratan como una salvaje. Con excepción de Felipe, que siente un deseo natural hacia ella, y ese amor se convierte en la esencia que transforma la materia de la joven fiera<sup>1403</sup>. Ella es consciente en varias ocasiones de que es el alma lo que la humaniza y la une a Dios<sup>1404</sup>: «Si alma tengo, y fue criada / para el cielo, no soy fiera»<sup>1405</sup>, y ahora su alma está en su amado<sup>1406</sup>: «El tiempo que estoy sin ti, / sin alma, Felipe, estoy; / si animal dicen que soy / bien dicen, no hay alma en mí»<sup>1407</sup>. Por eso, cuando Felipe se marcha con el rey ante la turbación de la joven que implora: «No os vais / ni me dejéis sola aquí»<sup>1408</sup>, y recibe la áspera respuesta de su amado: «Calla y espera»<sup>1409</sup>, Rosaura siente que su alma se desvanece dentro sí. Producido el fenómeno de la escisión, al punto de volver al estado de *mulier bruta*, su yo residual habla con su alma humana sobre sus tres potencias en el soneto estableciendo un autodiálogo fundamental para recomponer su nueva identidad de mujer enamorada.

Fortalecida en su ánimo, soporta que unos pajes le peguen para divertirse, últimas injurias que recibe breves momentos antes de que se descubra su origen y se una en matrimonio con su adorado Felipe, pues el rey de Inglaterra, padre de Teodosia y Faustina, irrumpe en escena y todas las conspiraciones de la hija traidora son desveladas.

Finalmente, también se produce un desdoblamiento en forma de autodiálogo en el último soneto<sup>1410</sup> de *Obras son amores* que está puesto en boca del rey Felisardo, pese a que en la edición de Carlos Mota<sup>1411</sup>, no aparecen las rayas que preceden a las preguntas y respuestas entre el rey y el Amor sobre los remedios del amor. En este caso, la escisión sirve al personaje para autoconvencerse de que debe dejar de interrumpir el amor

---

<sup>1403</sup> Aplicando con libertad la terminología del hilemorfismo aristotélico a la teoría amorosa.

<sup>1404</sup> El alma es una «*creatio ex nihilo*» (Serés, 1996, p. 12) a imagen y semejanza de Dios, por lo que podemos encontrarlo en nuestro interior.

<sup>1405</sup> *El animal de Hungría*, p. 733, vv. 1141-1142.

<sup>1406</sup> El amor es una experiencia de alienación, de pérdida absoluta de la parte anímica del sujeto en el amado. La idea aparece en *El banquete* de Platón y es transmitida por los poetas místicos medievales a través de la fórmula: *Verius est anima animat ubi amat quam ubi animat*.

<sup>1407</sup> *El animal de Hungría*, p. 785, vv. 2874-2877.

<sup>1408</sup> *El animal de Hungría*, p. 791, vv. 3088-3089.

<sup>1409</sup> *El animal de Hungría*, p. 791, v. 3090.

<sup>1410</sup> Soneto analizado en el apartado 2.1.1.10.

<sup>1411</sup> *Obras son amores*, pp. 745-746, vv. 2828-2841.

verdadero que sienten su privado Lucindo y Laura, dama a la corteja. Como Rosaura, también apela a dos de las facultades del alma intelectual: voluntad y entendimiento, con el fin de que lo ayuden a combatir el amor infructuoso que siente.

#### **D) Sonetos interpelativos**

Morley y Bruerton<sup>1412</sup> llaman monólogos interpelativos a aquellos sonetos que están dirigidos a alguien del escenario. En puridad, cualquier diálogo podría ser considerado como una serie de monólogos interpelativos, incluso cuando el personaje hable con seres abstractos, personajes que no estén presentes o divinos, sin embargo, bajo la denominación de «sonetos interpelativos», consideraré únicamente aquellos en los que un personaje se dirige a un interlocutor presente en la escena, cuya intervención o turno de palabra no adopta esta forma estrófica. En *Los comendadores de Córdoba*, cuatro de los ocho sonetos que tiene este drama de honor son interpelativos. Como los tres que están puestos en boca de los dos galanes protagonistas con el contrapunto cómico del criado fueron ya estudiados en el apartado de los «sonetos de pretendientes»<sup>1413</sup>, aquí me limitaré a analizar el cuarto soneto, puesto en boca del Veinticuatro de Córdoba, el marido agraviado por las veleidades de Beatriz, situado al principio de la primera jornada y en el medio de todos los sonetos. Recordemos que, durante la ausencia del Veinticuatro, Beatriz y Ana, esposa y sobrina, reciben la visita de los comendadores de Córdoba, Jorge y Fernando. Súbitamente se emparejan Jorge con Beatriz, Fernando con Ana y los criados de ambos, que acuerdan verse de nuevo esa noche. Sin embargo, la llegada inesperada del Veinticuatro trunca los deseos amorosos de las parejas, quien, en cambio, es recibido en su casa con pródigas muestras de cariño.

Al comienzo de la segunda jornada, el Veinticuatro anuncia a su esposa que el rey lo requiere en Toledo. Beatriz se deshace en simular descontento y celos de alguna bella dama que haya en la corte, momento en que él asegura que jamás la engañará, tanto por su honor como por el inmenso amor que le profesa. Y, como «grande muestra de

---

<sup>1412</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 28.

<sup>1413</sup> En el apartado 1.2.3.4. analicé los seis sonetos que están puestos en boca de los galanes Jorge y Fernando, y el criado Galindo. Se agrupan en tríos sonetiles. Los tres primeros son monólogos líricos y los tres segundos, monólogos interpelativos dirigidos a sus correspondientes amadas.

afición»<sup>1414</sup>, le pone a su esposa en el dedo el rico anillo que el rey le había entregado en premio a su valor, mientras le explica la importancia del gesto en un soneto<sup>1415</sup>.

#### VEINTICUATRO

Beatriz, entre este dedo y el pequeño  
y grande, luego al corazón aplico  
este diamante, a questo anillo rico,  
más que por sí, por el valor del dueño.

En él todo mi crédito os empeño,  
y en él todo mi amor os certifico;  
para su estimación el mundo es chico,  
la plata es precio vil, el oro es sueño.

Yo os doy aquí mi ser, mi honor, mi hacienda;  
esta es mi fe, con mi leal decoro;  
aquí mi hidalga sangre está esculpida.

Guardadle bien, que os doy en esta prenda  
valor, crédito, anillo, plata y oro,  
lealtad, fe, honor, hacienda, sangre y vida.

Como si estuviera renovando sus votos matrimoniales, el Veinticuatro pone el anillo de diamante, piedra preciosa que por su increíble dureza es traslación de la fe del esposo<sup>1416</sup>, en el dedo que conecta directamente con el *corazón* de su mujer. Por su forma circular, un anillo representa el amor que no tiene fin, pero también, es nudo de amor, aro que encierra el alma de quien se ama e imagen de la ligazón amorosa. Con él, el esposo se entrega a sí mismo porque es símbolo de su *amor*, su *ser*, su *honor*, su *hacienda*, su *fe* su *leal decoro* y su propia *sangre esculpida*. Por consiguiente, le pide que lo *guarde bien*, y, mediante la recolección de todos los miembros anteriormente diseminados al que se añade *vida* como elemento globalizador, insiste en la trascendencia de esa valiosa *prenda*.

Beatriz responde fingidamente que lo engastará en su alma, cuando en realidad está deseando que se vaya para traicionarlo con su primo. En el momento de su marcha, aparecen Jorge y Fernando. El Veinticuatro se alegra de que «en tales manos cayese / siempre mi honor»<sup>1417</sup>. Sin la menor contrición, en un aparte, Beatriz se regocija con feroz

---

<sup>1414</sup> *Los comendadores de Córdoba*, p. 1084, v. 1110.

<sup>1415</sup> *Los comendadores de Córdoba*, p. 1084, vv. 1090-1103.

<sup>1416</sup> Según Manero Sorolla (1990, pp. 434-435), el diamante representa «la voluntad firme del amante» y la castidad de la amada.

<sup>1417</sup> *Los comendadores de Córdoba*, p. 1085, vv. 1144-1145

ironía de que «(Ya lo está)»<sup>1418</sup>. La escena trazada es de magistral fuerza dramática, ejemplo de la finura psicológica y delicada sensibilidad de nuestro dramaturgo. El contraste que existe entre la personalidad del Veinticuatro, un hombre que es todo bondad, honestidad, devoción y amor por su esposa, y el carácter de Beatriz, una mujer odiosa, taimada, incapaz de sentir el más mínimo remordimiento por su abnegado marido, «sierva vil del apetito», en palabras de Menéndez Pelayo<sup>1419</sup>, justificará la cruenta venganza final del esposo deshonrado.

Por un lado, las profundas palabras que confiesa a su amada Beatriz en el soneto enaltecen la figura del personaje y acentúan la perversidad y bajeza de los que le rodean. Por otro lado, se destaca el detalle del anillo que, haciendo gala de su actitud desconsiderada, Beatriz dará sin ningún reparo a Jorge, descomedimiento imperdonable que desencadenará la tragedia. En Toledo, mientras el Veinticuatro y Jorge hablan de lo recogida que es Beatriz, el rey reconoce su anillo en la mano del joven comendador. Aparte, le pide explicaciones al Veinticuatro, quien se disculpa diciendo que: «la di en prenda a mi mujer, / de que ya el alma le di»<sup>1420</sup>. Entonces, el rey le aconseja que: «si a tu mujer se la diste, / que tu mujer te la dé»<sup>1421</sup>. En las décimas que cierran el segundo acto, el Veinticuatro recuerda estas palabras del rey comprendiendo que lo impelen a recuperar su honor perdido.

En conclusión, el soneto caracteriza al Veinticuatro para despertar en el público un sentimiento de compasión hacia el leal esposo burlado clave para entender la reacción sangrienta del personaje, quien mata a todo ser viviente de la casa, incluso a un papagayo porque «a todo estuvo / presente y su hablar detuvo»<sup>1422</sup>. Además, el soneto realza el gesto de la entrega del anillo, prueba de su deshonra<sup>1423</sup> y desencadenante de la venganza, repitiendo la escena en que el rey se lo da y él promete guardarlo bien por el extraordinario valor que le atribuye. Entonces, el soneto también vendría a potenciar la intensidad

---

<sup>1418</sup> *Los comendadores de Córdoba*, p. 1085, v. 1145.

<sup>1419</sup> Menéndez Pelayo, 1949, V, p. 278.

<sup>1420</sup> *Los comendadores de Córdoba*, p. 1106, vv. 1904-1905.

<sup>1421</sup> *Los comendadores de Córdoba*, p. 1107, vv. 1916-1917.

<sup>1422</sup> *Los comendadores de Córdoba*, p. 1135, vv. 2843-2844.

<sup>1423</sup> El motivo del anillo también aparece en *La fe rompida*. Lisarda le entrega al rey Felisardo un anillo como prenda de su amor quien, a su vez, se lo dará a Lucinda en fingida fe de esposos para pasar la noche con ella. En la corte, Lisarda reconocerá el anillo cuando Lucinda, vestida de villano, intenta venderlo.

dramática de una situación geminada, recurso que Lope manejaba hábilmente para estructurar la acción.

Al principio de *La doncella Teodor* asistimos a una clase con el maestro de filosofía Leonardo y su doctísima hija Teodor. Allí, acuden varios estudiantes, incluidos Felis y Fabio, ambos enamorados de la bellísima joven. Antes de empezar, Fabio le demuestra su pasión entablando con ella una discusión filosófica acerca del amor y el deseo que es interrumpida por Felis, quien aprovecha la situación para declararle también abiertamente su amor. Bajo la dirección de su padre, Teodor da comienzo a la lección explicando qué es el alma según la teoría aristotélica. Mientras ella discurre, Felis admira su «ingenio celestial» y su «divina figura»<sup>1424</sup>. Acabada la explicación, el maestro pide a cada estudiante que precise las palabras de su hija. Cuando llega el turno de que respondan los dos pretendientes, se organiza un improvisado duelo de sonetos de amor neoplatónico.

**FELIS**

Es alma todo aquello que en mí siento  
que me lleva a querer un bien que estima  
la razón, que me enseña a que la imprima  
por alma de mi propio pensamiento.

Es alma este primero movimiento,  
que está donde ama más que donde anima,  
y, siendo esta alma en mí perfección prima,  
yo vengo a ser el físico instrumento.

Si le di mis potencias, es notoria  
la razón de que es alma hermosa y bella  
sin cuya luz mi cuerpo queda en calma;  
que, si la voluntad y la memoria  
y el mismo entendimiento puse en ella,  
donde están las potencias está el alma.

**FABIO**

Si pudiera mirar como en espejo  
el alma, cosa tan suprema y rara,  
maestro mío, el alma retratará,  
aunque por mi pincel fuera en bosquejo.

Voy a buscarla, aunque de mí me alejo,  
adonde fuera justo que la hallara,  
mas no la hallando la razón se para,  
pierdo el discurso y los pinceles dejo.

En esta confusión, en esta calma,  
yo mismo a no saber del alma vengo  
que para dar a amor truje en la palma.

Pues ¿qué definición della prevengo?,  
que, si he perdido en un desprecio el alma,  
¿cómo puedo decir lo que no tengo?

Felis responde en primer lugar<sup>1425</sup>. Tal y como menciona en su edición González-Barrera<sup>1426</sup>, Lope mezcla «el concepto de alma de Aristóteles, los *Soliloquios* de San Agustín y la *religio amoris* neoplatónica». Según el obispo de Hipona, el cuerpo es fácil ocasión de pecado desde el pecado original, de manera que la capacidad para elevarse

---

<sup>1424</sup> *La doncella Teodor*, 2007, p. 216, vv. 448-449.

<sup>1425</sup> *La doncella Teodor*, 2007, pp. 217-218, vv. 458-471.

<sup>1426</sup> González-Barrera, 2008, p. 217.

hacia el *bien* recaen en el *alma*, donde reside la *razón* que puede captar lo ideal, huella de Dios<sup>1427</sup>. En la medida en que la belleza de Teodor provoca la *anamnesis* de la belleza divina, la imagen de la amada se fija en el *pensamiento* del amado y se transforma en su propia *alma*. En el siguiente cuarteto, se combinan concepciones platónicas y aristotélicas. Para Platón, el alma es un impulso de deseo racional hacia lo ideal, y para Aristóteles, es el *primus motus* o principio de la vida. Además, se repite la definición latina del alma que apareció en el verso 440: «*Anima est perfectio prima*». Entonces, el amor que despierta Teodor en Felis es el *primer movimiento*, que, sin ejercer ninguna acción, solo con su influencia, da vida a su *físico instrumento*, y según el tópico *anima animat ubi amat quam ubi animat*, el *alma* enamorada de Felis sale de sí mismo para transformarse en el ser amado, reflejo de la *perfección prima*.

En los tercetos, Lope recoge la teoría agustiniana de las tres potencias o facultades del alma racional: *entendimiento* para conocer, *voluntad* para querer y *memoria* para recordar. Esta trinidad de potencias es reflejo de la Trinidad que ilumina el camino del alma hacia Dios. Luego, el amor que siente Felis es la *luz*, el rastro que guía su *alma* hacia la amada gracias a las tres potencias que permiten recordarla, conocerla y amarla. Felis le da sus potencias porque cada potencia lo es en virtud de la imagen de la amada que hay en cada una de ellas. Puesto que el *alma* y sus *potencias* forman una sola sustancia, donde está la una están las otras, lo que explica que el alma del enamorado viva en la persona amada, tópico anteriormente mencionado.

Terminada su respuesta sonetil, el maestro no comprende qué relación tiene con la definición de alma, Fabio siente celos y Teodor ha comprendido que Felis le ha declarado su amor. A continuación, responde airadamente Fabio. En este soneto Lope recrea el tópico horaciano *Ut pictura poesis*: «Cual la pintura, tal es la poesía»<sup>1428</sup> formulado en su *Epístola a los Pisones*, obra conocida también como *Ars poética*. También el petrarquismo convierte al amante en poeta y pintor que intenta reflejar la belleza de su amada para poder recordarla<sup>1429</sup>. Fabio le explica a su *maestro* que si pudiera

---

<sup>1427</sup> En realidad, son las mismas ideas platónicas. Para Platón, el amor puro es aquel que trasciende la belleza sensible para reconocer lo absoluto (ver Serés, 1996, p. 23).

<sup>1428</sup> Horacio, *Sátiras, Epístolas, Arte poética*, p. 404. En las notas, Moralejo indica que la conocida frase «El poema debe ser una pintura que habla, la pintura, un poema callado» se le atribuye al poeta Simónides de Ceos.

<sup>1429</sup> Ver González-Barrera, 2008, p. 219.

ver su propia *alma* desearía pintarla<sup>1430</sup>. Como está enamorado de Teodor, *busca* su *alma* en quien ama<sup>1431</sup>, pero como su amor no es correspondido, no la encuentra, así que desiste de su propósito inicial. Por consiguiente, no puede darle una *definición* de alma, ya que la ha perdido en un *desprecio* y no es capaz de explicar aquello de lo que carece. El maestro los reprende por no hacer caso a la lección y les advierte de que mucha sangre hace a los hombres simples.

En definitiva, a través de estos sonetos, Lope crea un juego de apariencia vs realidad con los destinatarios. Supuestamente, ambos sonetos son réplicas a la pregunta del maestro sobre la definición del alma, incluso Fabio menciona a su interlocutor en su soneto: *maestro mío*. Sin embargo, los pretendientes dirigen sus palabras a la hermosa Teodor: Felis para declararle sutilmente su amor; Fabio para recriminarle su desdén. La escena contrapone la pasión desmesurada de los enamorados a la displicencia de la joven. Por otro lado, ninguno de los cuatro sonetos que tiene esta comedia está puesto en alguien que aguarde, sino que todos son monólogos interpelativos dentro de un contexto académico<sup>1432</sup>.

En *El mayorazgo dudoso*, el soneto que Albano le dirige al bebé (Luzmán) que lleva en sus brazos para salvarlo de una muerte segura a manos de su abuelo, el rey Evandro, es un monólogo interpelativo que no tiene réplica sonetil por razones obvias. El niño llegó a las manos de Albano una noche que salió con sus amigos y se encontró con la princesa Jacinta, quien le encomendó al bebé que acababa de parir, fruto de las relaciones secretas con Lisardo, príncipe de Escocia, convertido en hortelano para conquistar a su amada<sup>1433</sup>. Aunque el rey había prometido a su hija Jacinta con Lisardo,

---

<sup>1430</sup> Fabio quiere retratar su alma porque en ella está impresa la imagen de su amada. Este motivo de tener el retrato de la amada grabado en el alma tiene sus raíces en la lírica provenzal. Aparece en el *Canzoniere* de Petrarca, V, vv. 1-2: «*Quando io movo i sospiri a chiamar voi / e'l nome che nel cor mi scrisse amore*» (Cuando lanzó suspiros por llamaros, / y al nombre que en mi pecho Amor ha escrito), de donde pasa a nuestros poetas áureos, como podemos comprobar en el soneto V de Garcilaso de la Vega: «Escrito está en mi alma vuestro gesto».

<sup>1431</sup> De nuevo, se recrea el *anima verius est ubi amat, quam ubi animat*.

<sup>1432</sup> Los dos últimos constituyen la formulación de un enigma y la respuesta. Para su análisis, consultar el apartado 2.2.1.1.B.

<sup>1433</sup> En la edición de la comedia, Serés declara que, de acuerdo con los códigos amorosos de este primer Lope, los príncipes se enamoran «ataviados con los hábitos pastoriles» (p. 553). Presotto (1995, p. 382), al analizar la utilización simbólica del vestido en la dramaturgia del primer Lope, manifiesta que «El traje puede transformarse en símbolo de una relación amorosa», «mantiene una importante función simbólica, metáfora del comportamiento del personaje». Lisardo adopta el traje de hortelano porque es la librea de su alma enamorada.



cuando conoce por Rosania, dama de la princesa, que ya están casados y tiene un nieto, el monarca reacciona violentamente porque se siente ofendido en su honor, así que ordena que apresen a los príncipes y maten al recién nacido. Enterado de las terribles noticias, Albano huye al monte con el niño para esconderlo durante veinte años, tiempo en que promete criarlo y defenderlo con su vida. Entre tanto, unos moros han llegado a la costa en una fragata. Al mismo tiempo, sale Albano por allí con el niño en brazos recitando un soneto<sup>1434</sup>.

**ALBANO** Niño inocente, que el rigor tirano  
de otro segundo Herodes vais huyendo,  
con vuestra luz y vuestro peso haciendo  
la noche clara y el camino llano,  
rogad al cielo, aunque no sois cristiano,  
con esas perlas que lloráis riendo,  
que se duela de vos, que hasta Él entiendo  
llega ese llanto y esa tierna mano.  
Hijo sois de mi propio entendimiento,  
con la imaginación os he engendrado,  
y así, por defenderos, hijo, muero.  
Por calor os daré mi propio aliento;  
si os falta leche en este despoblado,  
con propia sangre sustentaros quiero.

Albano le dirige al *niño inocente* una firme promesa de cuidarlo y protegerlo mientras viva. Al denominar al rey Evandro como *segundo Herodes*, se hace más claro el paralelismo de estos personajes con sus referentes bíblicos. Albano salva al recién nacido de las garras de su abuelo como si fuera otro José que huye con el Niño Jesús para evitar que lo mate Herodes. Unos versos más adelante, veinte años después, cuando Albano le explica a Luzmán cuál es su historia y sus orígenes, realiza una comparación expresa: «Y por huir de otro Herodes, / no porque a Dios te compare, / convertime otro José, / de la inocencia de un ángel»<sup>1435</sup>. Además, la interpelación inicial al *niño*, el ruego de que interceda ante Dios<sup>1436</sup> conmoviéndolo con su *llanto* risueño para que los ayude y la

---

<sup>1434</sup> *El mayorazgo dudoso*, p. 600, vv. 1041-1054.

<sup>1435</sup> *El mayorazgo dudoso*, p. 609, vv. 1352-1355.

<sup>1436</sup> Gracias a la encarnación del Verbo, Jesucristo es el Mediador entre Dios y los hombres. «Porque hay un solo Dios, y un solo mediador entre Dios y los hombres, Jesucristo hombre» (1 *Timoteo* 2, 5).

promesa de arrojárselo con su *aliento*, de darle su *sangre*<sup>1437</sup> como alimento y de protegerlo con su vida evocan imágenes bíblicas recurrentes que dotan al texto de un aire de oración cristiana.

En realidad, el hecho religioso tiene un papel fundamental en esta comedia. A continuación, los moros se los llevan cautivos y Luzmán se convertirá en el hijo adoptivo del rey de Orán. Después de veinte años viviendo bajo la ley musulmana, Luzmán se convertirá al cristianismo instantáneamente cuando Albano le relata de dónde proviene y le enseña una imagen de la Virgen de Dalmacia. Por tanto, el sacrificio de Albano por salvar al niño recién nacido y su devoción cristiana, resaltados en el soneto, son cruciales para el avance de la acción dramática. Luzmán es el único que puede restaurar el orden subvertido por su abuelo, es quien regresará para salvar a sus padres y a su pueblo de la sinrazón y de la guerra que provocaron la ira regia.

Finalmente, mencionaremos el cuarto soneto<sup>1438</sup> de *El Primero Benavides*, en que el anciano Mendo se dirige a su hija Clara para expresarle el sufrimiento que siente por haber perdido su honra y reclama el derecho a ser vengado como cualquier otro ser vivo. No hay réplica por parte de Clara porque no puede ayudarlo a resolver su problema, sino que simplemente Mendo hace partícipe a su hija de su tormento interior justo antes de que Sancho entre en escena dando la buena nueva de que ha matado al que agravió al viejo y, por tanto, ha recuperado su honor.

### 2.2.1.5. Soliloquio lírico

El soneto es el «metro favorito para el soliloquio lírico»<sup>1439</sup> porque permite al personaje reflexionar en soledad sobre un conflicto interior provocado normalmente por un obstáculo externo que tiende a personificar y «dirigirle el soneto como si se tratara de un diálogo formal»<sup>1440</sup>. En palabras de Orozco Díaz «es un pensar en voz alta para

---

<sup>1437</sup> El *aliento* que da vida y la *sangre* que es sustento tienen reminiscencias bíblicas. «Formó, pues, Jehová Dios al hombre del polvo de la tierra y sopló en su nariz el aliento de vida» (*Génesis* 2, 7). En la comunión cristiana se comemos el cuerpo y se bebemos la sangre que derramó Cristo para el perdón de nuestros pecados. «Si no coméis la carne del Hijo del Hombre ni bebéis su sangre, no tenéis vida en vosotros», «Porque mi carne verdaderamente es comida, y mi sangre verdaderamente es bebida» (*Juan* 6, 53 y 55).

<sup>1438</sup> *El Primero Benavides*, p. 927, vv. 1829-1842. El soneto está analizado en el apartado 2.1.7.

<sup>1439</sup> Ver Marín, 1962, p. 50.

<sup>1440</sup> Ver Marín, 1962, p. 51.

hacernos participar de su inquietud, para vivir con él la situación dramática»<sup>1441</sup>. Lope lo usa cuando la acción ha alcanzado un alto grado de intensidad emocional porque su función principal es la de «expresar emociones fuertes»<sup>1442</sup>. Como intermedios líricos, provee un descanso de la acción, donde el personaje resume lo sucedido y anticipa hechos futuros, pero también permite caracterizarlo o revelar los motivos de su comportamiento, pues como indica Dunn «*a sonnet in a play may become a moment of truth*»<sup>1443</sup>.

Entonces, son soliloquios líricos aquellos sonetos en que un personaje habla solo (o cree que lo hace porque ignora a los presentes) o dirige su reflexión a seres abstractos (amor, esperanzas, pensamiento, etc.) o que no están presentes, exceptuando aquellos dirigidos a un ente religioso, que han sido clasificados como oraciones cristianas. Puesto que la mayoría de los sonetos a los que me referiré ya han sido estudiados a lo largo de estas páginas, mi intención es dar una visión general de los temas y los destinatarios favoritos de las preocupaciones de los personajes en las comedias objeto de estudio.

Como hemos podido comprobar, los temas predominantes de los soliloquios líricos sonetiles son el amor y sus efectos, que normalmente aparecen personificados. Los personajes le piden al Amor entendimiento y valor para declararse a una mujer (tercero de *La cortesía de España*), lo injurian para impedir que traspase su corazón con sus flechas (primero de *La fe rompida*), lo incitan a que aumente una vez que ya no tienen más que perder (cuarto de *Lucinda perseguida*), lo acusan de ser un monstruo, hijo del tiempo y de la muerte (primero de *Los muertos vivos*), de ser un tirano que se ensaña con el vencido (tercero de *Los muertos vivos*), le reprochan que despoje a los seres de todo lo bueno que hay en ellos (cuarto de *Los muertos vivos*), que engañe al que se fía de su apariencia pueril, amable y bondadosa (tercero de *La obediencia laureada*), que no pague sus deudas y se excuse en pleitos de acreedores infinitos (segundo de *El Primero Benavides*), le preguntan cómo es posible que su fuego no se extinga con aguas diluviales (primero de *Los tres diamantes*), le advierten de que será combatido por la virtud (segundo de *El príncipe perfecto, segunda parte*), aunque las almas de los rústicos lo reivindicquen (segundo de *Los Ponces de Barcelona*) y lo proclamen testigo de la fe y lealtad de los amantes (cuarto de *Los Ponces de Barcelona*).

---

<sup>1441</sup> Orozco Díaz, 1969, p. 57.

<sup>1442</sup> Ver Gitlitz, 1980, p. 134.

<sup>1443</sup> Dunn, 1957, p. 222.

De los hijos del amor, los celos, los personajes se quejan de que los castigan con su fuego tanto que se parecen al infierno (primero y cuarto de *La Arcadia*) y los acusan de ser enemigos del honor (sexto de *El perro del hortelano*). Mientras que a la esperanza de conseguir el bien la culpan de entretenerlos en vano (primero de *La bella Aurora*) y de ser frágil como una flor o un árbol al mal tiempo (segundo y cuarto de *Lo cierto por lo dudoso*). Unos reconocen que no es posible amar sin ella (cuarto de *El amigo hasta la muerte*), por el contrario, otros se maravillan de seguir amando sin ella (quinto de *Los hidalgos de la aldea*). En ocasiones, los personajes también apelan al engaño como único artificio para conseguir a la persona amada (segundo y cuarto de *Los embustes de Celauro*). Lo más temido por quienes aman es la ausencia porque es considerada la muerte de amor (primero de *La villana de Getafe*). Por eso, a veces es buscada como remedio de amor (octavo de *El perro del hortelano*).

Aparte de todos estos asuntos que fueron estudiados en el apartado de los temas de los sonetos, quisiera dar cuenta de la extraordinaria variedad de conceptos personificados a los que los personajes se dirigen en sus soliloquios sonetiles. La naturaleza descrita conforme al tópico del *locus amoenus* es invocada para que sea partícipe de sus sentimientos (segundo y cuarto de *El mejor maestro el tiempo*) o testigo del nacimiento del amor (primero de *La pastoral de Jacinto*), pero cuando es agreste, un lugar sublime de ásperas sierras y altas montañas es reflejo del sufrimiento del personaje (primero de *El animal de Hungría* o cuarto de *La firmeza en la desdicha*). La interpelación a los «pensamientos» normalmente viene provocada porque son atrevidos u osados y el personaje teme ofender al cielo y caer en desgracia estrepitosamente (tercero de *El Primero Benavides*). Llama la atención la cantidad de sonetos dirigidos a los «pasos», que siguen el modelo del soneto CLXI de Petrarca «O passi sparsi, o pensier' vaghi et pronti» y que recoge Garcilaso de la Vega en su soneto I: «Cuando me paro a contemplar mi estado / y a ver los pasos por do me han traído». Por lo general, los personajes se lamentan de sus pasos perdidos, de la vida incierta y triste a la que los ha conducido el amor.

Son realmente curiosos los sonetos dirigidos a los «papeles» amorosos. Los personajes les lanzan sus reproches por dos razones distintas: porque son testigos mudos, «prueba del delito» de amor: «¡Oh, papeles malditos, cuántos daños / habéis hecho en el

mundo»<sup>1444</sup>, o porque son embusteros y deben ser quemados para que se consuman en el fuego fermentado que engendraron: «Aquí arderéis [...] / ¡oh papeles de historias fabulosas!»<sup>1445</sup>. Quemar las cartas de la persona amada simboliza la ruptura de los enamorados y es uno de los remedios contra el amor que aconseja Ovidio: «Ten cuidado con volver a leer las cartas de tu muchacha querida [...]. Échalas todas al fuego voraz y di: “que esta sea la hoguera fúnebre de nuestra ardorosa pasión”»<sup>1446</sup>. Lope recurre al motivo en *La Dorotea*<sup>1447</sup>: «¡O falsos papeles, o mentiras discretas, o engaños disfrazados, o palabras venenosas, áspides en flores y cédulas falsas», en su *Égloga I*<sup>1448</sup>: «¡O papeles fingidos! / ¡O palabras suaves! / ¡O dulces letras con veneno escritas!», o en soneto CXC de sus *Rimas*<sup>1449</sup> como «papeles rotos».

También a las prendas de amor, como a las «cintas verdes» que son lazos bellos que envuelven el alma del enamorado (primero de *Los Ponces de Barcelona*), o a los «hermosos ojos» de la amada porque son como rayos que atraviesan el alma sin tocar las ropas (primero de *Pobreza no es vileza*), e incluso a objetos, como una pistola (segundo de *Guardar y guardarse*), unos dados, en concreto, a los huesos de que están hechos (primero de *Lo que hay que fiar del mundo*) o las puertas de un templo que se abrirán a la voz de San Basilio para confirmar que encierran una iglesia cristiana (primero y segundo de *La gran columna fogosa*), y, hasta a una ciudad, como la de Toledo (quinto de *La cortesía de España*).

### 2.2.2. Procedimientos de estructuración del contenido

Puesto que, a lo largo de todo el trabajo, he ido analizado las técnicas y fórmulas más significativas que Lope de Vega utilizaba para estructurar el contenido de sus sonetos, en este apartado, mencionaré las más destacadas a modo de recapitulación:

---

<sup>1444</sup> Sexto soneto de *El galán escarmentado*, p. 133b.

<sup>1445</sup> Tercer soneto de *El desposorio encubierto*, p. 795, vv. 366-367.

<sup>1446</sup> Ovidio, *Amores*, pp. 506-507.

<sup>1447</sup> En la escena del acto V, p. 281. Dorotea quiere reducir las cartas de amor a cenizas, pero comienza a leerlos y se siente incapaz de hacerlo. En *El desposorio encubierto*, Aureliana tampoco los quema, porque cuando pide una vela a su criado para quemarlas, aparece su hermano acompañado de su amado Lupercio, de quien se creía olvidada.

<sup>1448</sup> Ver *Rimas*, I, p. 131, vv. 600-602. Este motivo remitiría, según Pedraza Jiménez, a los papeles amorosos de Elena Osorio (p. 130).

<sup>1449</sup> *Rimas*, I, p. 599.

correlativa, diseminativo-recolectiva, relación de imposibles, comparativo-competitiva, y las fórmulas poéticas *Quien dice que... / El que... y Yo vi...*

### 2.2.2.1. Correlación y estructura diseminativo-recolectiva

La estructura diseminativo-recolectiva es un procedimiento de influencia petrarquista al que dedicó un estudio magistral Alonso y Bousoño<sup>1450</sup> por el que se van disponiendo en el texto una serie de conceptos (diseminación) para luego recopilarlos unidos en los últimos versos (recolección). Este esquema de disposición del contenido es típico en el soneto áureo y enraíza directamente con la estructura sintetizante que tenía la lírica provenzal. En las comedias que forman el *corpus* de este trabajo hay bastantes sonetos que presentan esta estructura.

Como ejemplos de sonetos diseminativo-recolectivos, citemos el paradigmático del segundo soneto<sup>1451</sup> de *Lo que hay que fiar del mundo*: «¿Qué monstruo tiene Libia por su ardiente», en que los elementos diseminados a lo largo de los cuartetos y del primero terceto son recogidos en el mismo orden, exhaustiva y literalmente en los dos primeros versos del último terceto; la recolección heptamembre ordenada, pero aproximada porque convierte adjetivos y verbos de la diseminación en sustantivos del primer soneto<sup>1452</sup> de *El mayorazgo dudoso*: «Ningún hombre se llame desdichado»; los tres sonetos puestos en boca del personaje protagonista, Lucinda, en *La fe rompida*; los ejemplos más irregulares de los «sonetos de amantes» de Alfredo y Rosela<sup>1453</sup> en *Lucinda perseguida*; la falsa recolección del cuarto soneto<sup>1454</sup> de *Lo cierto por lo dudoso*: «¿Con qué justa razón a la esperanza»; o la numerosa correlación de quince miembros con sus correspondientes complementos del primer soneto<sup>1455</sup> de *Los embustes de Celauro*: «La mano pone en la caliente cama», y la correlación progresiva irregular y algo confusa del

---

<sup>1450</sup> Alonso y Bousoño, 1970. A la correlación poética en Lope le dedica un apartado en las pp. 386-446.

<sup>1451</sup> *Lo que hay que fiar del mundo*, 2013, p. 442, vv. 2221-2234.

<sup>1452</sup> *El mayorazgo dudoso*, p. 573, vv. 161-174.

<sup>1453</sup> *Lucinda perseguida*, pp. 328b-329a.

<sup>1454</sup> *Lo cierto por lo dudoso*, p. 465c.

<sup>1455</sup> *Los embustes de Celauro*, p. 1249, vv. 358-371.

séptimo soneto<sup>1456</sup> de *Angélica en el Catay*: «Herí, maté, rompí, quebré, quité», entre otros muchos.

En conclusión, Lope utiliza este método con recurrencia en los sonetos de las comedias estudiadas. Unas veces, el resultado es perfecto, conforme a la norma, otras, nuestro poeta se permite bastantes libertades porque «al hombre de teatro no le interesaba la exactitud, ni le preocupaba cometer supercherías: Sabía muy bien la diferencia que va de leer u oír “despacio” a oír “aprisa”»<sup>1457</sup>.

### 2.2.2.2. Adynata o relación de imposibles

La técnica de la relación de imposibles suele aparecer en nuestra selección de comedias asociada a contextos dramáticos amorosos. Consiste en una enumeración de imágenes hiperbólicas de imposible consumación a cuya realización se supedita el fin del amor. El resultado es una promesa de amor eterno. El ejemplo paradigmático utiliza las fórmulas fijas de inicio y cierre: *Primero que...*, *antes que deje / que deje*, que Lope también utiliza en otras estrofas que no son sonetos<sup>1458</sup>. Es el caso de los «sonetos de amantes»<sup>1459</sup> de *Nadie se conoce*. Lisardo comienza con la fórmula «*Primero que mi amor, Celia divina*» que termina con «*que dejes tú ser alma en mi pecho*» y Celia lo emula empezando con «*Primero, mi Lisardo*» y terminando con «*que deje yo de ser esclava tuya*». En los «sonetos de amantes»<sup>1460</sup> de *El sol parado*, Zayda comienza directamente con el verbo «*Dejará*» y termina con la fórmula tópica de cierre «*antes que deje de adorar tus ojos*», mientras que Gazul inicia su réplica formularia con «*Primero*» y la repite al final junto con el tópico cierre «*primero / que deje de adorar tus ojos bellos*». También se utiliza esta técnica en los «sonetos de amantes» de *La discreta venganza*<sup>1461</sup> y de *El mármol de Felisardo*<sup>1462</sup> junto al condicional anafórico.

---

<sup>1456</sup> *Angélica en el Catay*, pp. 1491-1492, vv. 2593-2606.

<sup>1457</sup> Ver Alonso y Bousoño, 1970, p. 441. El mismo también menciona que se puede encontrar «esta falta de preocupación» en Calderón de la Barca, cuyo teatro «es un vasto sistema de correlaciones» (p. 442).

<sup>1458</sup> Por ejemplo, en las décimas pronunciadas por el rey a su hermosa Beatriz en *La discreta venganza* (p. 314c): «*Primero, Beatriz hermosa*».

<sup>1459</sup> *Nadie se conoce*, p. 683a.

<sup>1460</sup> *El sol parado*, p. 248b.

<sup>1461</sup> *La discreta venganza*, p. 316b.

<sup>1462</sup> *El mármol de Felisardo*, pp. 1607-1609, vv. 776-803 y 814-841.

### 2.2.2.3. Sobrepujamiento o estructura comparativo-competitiva

En cuanto a la técnica comparativo-competitiva, se caracteriza porque el cuerpo del poema está formado por una serie de ejemplos que funcionan como términos de comparación de una conclusión que se impone a todos ellos. Curtius<sup>1463</sup> la llama *Überbietung* o sobrepujamiento. Habitualmente, para reforzar la alabanza a alguien o el encomio de alguna cosa, Lope utiliza la fórmula anafórica *No / ni...*, heredera de las comparativas negativas de igualdad latinas «*Non / nec sic*. Recordemos el soneto<sup>1464</sup> de Cardenio de *La firmeza en la desdicha*, en que se acumulan una serie de placeres de la vida rústica que deben hacerse a un lado ante su *dulce Estela*, o el cuarto soneto<sup>1465</sup> de *La fe rompida*, puesto en boca de Lucinda, en que se sobrepuja el miedo a una *mujer burlada* a una serie de peligros mortales. En ocasiones, esta técnica concurre con la estructura diseminativo-recolectiva. Por ejemplo, en el primer soneto<sup>1466</sup> de *El mayorazgo dudoso*, en que se manifiesta que sufrir una serie de desgracias es *fácil cosa* con excepción de la estar casado con una *mujer celosa* porque es la suma de todas ellas, o en el del cuarto soneto<sup>1467</sup> de *El príncipe perfecto, segunda parte*, en que se diseminan los tormentos más terribles de la Historia para concluir en el último terceto que la tortura de resistirse al amor excede a todos ellos.

### 2.2.2.4. Fórmulas poéticas

La labor creadora de Lope de Vega conseguía satisfacer la demanda que le exigió su tiempo gracias al uso de fórmulas retóricas que reutilizaba una y otra vez, pero la razón de la rescritura en Lope no es únicamente una cuestión práctica, sino que nuestro poeta se sentía tan cautivado por la tradición poética que había heredado y tan entusiasmado con sus creaciones propias que repetía y reelaboraba los moldes poéticos que veneraba hasta la extenuación. Entonces, como apunta Pedraza Jiménez<sup>1468</sup>, la rescritura es

---

<sup>1463</sup> Curtius, 1995, p. 235.

<sup>1464</sup> *La firmeza en la desdicha*, pp. 594-595, vv. 2607-2620.

<sup>1465</sup> *La fe rompida*, p. 1404, vv. 1112-1125.

<sup>1466</sup> *El mayorazgo dudoso*, p. 573, vv. 161-174.

<sup>1467</sup> *El príncipe perfecto, segunda parte*, p. 132b.

<sup>1468</sup> Ver Pedraza Jiménez, 1998, p. 111.



«muestra de fervor por la tradición y un signo más del desbocado y fértil narcisismo del Fénix» porque «al recrear formas y temas petrarquistas, recrea, refunde y vuelve a contemplar su propia poesía».

Una de las fórmulas que más apreciaba Lope era «Quien dice que...», «hija de una larga tradición (Boscán, el tercer duque de Sessa, Juan de Almeida, Medrano...)»<sup>1469</sup> en la lírica española<sup>1470</sup>. Aparece a menudo en nuestros sonetos, tanto en el inicio como en el cierre del poema, junto a otras equivalentes como «El que...», «Aquel que...» sin el verbo declarativo. Con esta fórmula se confiere a los sonetos un carácter sentencioso y didáctico. La opinión que se manifiesta circula en dos sentidos. En primer lugar, se parte de la experiencia generalizada para progresivamente personalizarse en el personaje que dice el soneto o al que se refiere, pero, por otro lado, cuando la conclusión es *a contrario*, el testimonio particular del personaje se convierte en nuevo consejo universal apoyado en el saber de la experiencia vivida que palpita en la realidad concreta que se declara en el soneto. Esta fórmula suele aparecer integrada en estructuras diseminativo-recolectivas y comparativo-competitivas, en la medida en que el personaje apoya su vivencia en ejemplos tomados de la mitología, de la Historia antigua, de la naturaleza circundante, etc.

Los dos sonetos en que se reproduce este inicio formulario con el verbo declarativo son: el tercero<sup>1471</sup> de *Lucinda perseguida*, «Quien dice que en mujeres no hay firmeza», que es una réplica al tópico de la volubilidad de la mujer, y el cuarto y último soneto<sup>1472</sup> de *Pobreza no es vileza*, «Quien dice que *pobreza no es vileza* / nunca pensó dejar de ser honrado;», que constituye una reivindicación de nobleza tanto para el pobre como para el rico y una réplica al conocido y celebrado soneto de Gonzalo Fernández de Córdoba, duque de Sessa, donde, bajo el mismo comienzo, alberga una perspectiva contraria<sup>1473</sup>.

---

<sup>1469</sup> Ver Pedraza, 1998, p. 114.

<sup>1470</sup> Por ejemplo, López Lara (1987-88, pp. 277-301) estudió la influencia del soneto «Quien dice que la ausencia causa olvido» de Juan Boscán en nuestros Siglos de Oro, donde recoge composiciones que no solo emulan los motivos del poema sino la introducción que permite la enunciación de una opinión a través de un *verbum dicendi* («Quien dice...»).

<sup>1471</sup> *Lucinda perseguida*, pp. 332b-333a.

<sup>1472</sup> *Pobreza no es vileza*, pp. 248b-249a.

<sup>1473</sup> Frenk Alatorre, (2003, pp. 443-444) copia el soneto del *Carpacio de Francisco Morán de la Estrella* (ca. 1585), cuyos primeros versos dicen: «Quien dice que pobreza no es vileza / en poco tiene el

Con o sin el *verbum dicendi* y utilizando las otras fórmulas mencionadas, se introducen un crisol de testimonios bellos y vividos en nuestra selección de sonetos. Entre todos, mencionaré las máximas que se contienen al principio del tercer soneto<sup>1474</sup> de *El amigo hasta la muerte*: «Quien puesto en ocasión victoria espera, / riesgo pone su opinión, si es noble» o al final del segundo<sup>1475</sup>: «Quien ha llegado a edad ponga el sentido / en dejar que quien viene atrás, mancebo, / pase por el camino que ha venido». Y también la advertencia sobre el amor del primer soneto<sup>1476</sup> de *Los muertos vivos*: «Amor, no se engañaba el que decía / que eres monstruo engendrado de la tierra», el consejo de recompensar a los héroes improvisados que arriesgan la vida por la de un rey del tercer soneto<sup>1477</sup> de *La fortuna merecida*: «aquel que no agradece el beneficio / es menor que las plantas y las fieras», o la demostración de confianza en la Providencia divina como restauradora del caos del cuarto soneto<sup>1478</sup> de *El mayorazgo dudoso*: «Quien una araña vil sustenta y cría / en el cerrado vientre de una peña», así como otros animales que habitan en las cavernas, profundidades o recovecos, «hace que a un preso esta esperanza anime / y a su tirano quitará el orgullo».

No menos interesante y utilizado es el inicio formulario «Yo vi...»<sup>1479</sup> para dar cuenta de un hecho que se ha experimentado en primera persona. De nuestras comedias, dos sonetos de contenido amoroso comienzan con esta fórmula poética: el tercer soneto<sup>1480</sup> de *El animal de Hungría*, «Yo vi, yo me admiré, mas de admirarme / nació un regalo en que sentí perderme», para explicar cómo ha surgió dentro de ella el amor, y en

---

título de honrado». La filóloga mexicana afirma sin lugar a duda que el autor es el nieto del «Gran Capitán» y que el soneto tuvo que ser muy alabado porque aparece en muchos manuscritos.

<sup>1474</sup> *El amigo hasta la muerte*, pp. 76-77, vv. 1217-1230.

<sup>1475</sup> *El amigo hasta la muerte*, p. 59, vv. 847-860.

<sup>1476</sup> *Los muertos vivos*, p. 640b.

<sup>1477</sup> *La fortuna merecida*, p. 688, vv. 993-1006.

<sup>1478</sup> *El mayorazgo dudoso*, p. 624, vv. 1861-1874.

<sup>1479</sup> Dentro de la producción poética de Lope, comienza con esa fórmula el soneto LXIV de sus *Rimas*, I, (pp. 327-329): «Yo vi sobre dos columnas plateadas», y, en su teatro, en *El caballero de Olmedo*, en el único soneto de la comedia, que es un poema que escribió don Alonso y lee su amada doña Inés pensando que lo ha escrito para otra dama (p. 28, vv. 503-516): «Yo vi la más hermosa labradora». También Quevedo utilizó este inicio en su décima *A un poeta corcovado que se valió de trabajos ajenos de varios ingenios* contra Alarcón: «Yo vi la segunda parte / de don Miguel de Vanegas» (*Obra poética*, III, pp. 249-250).

<sup>1480</sup> *El animal de Hungría*, pp. 747-748, vv. 1669-1682.

el segundo soneto<sup>1481</sup> de *La locura por la honra*, «Yo vi crecer las esperanzas mías», donde se queja de haber perdido a su amado.

---

<sup>1481</sup> *La locura por la honra*, pp. 214-215, vv. 363-376.

**CAPÍTULO 3.**  
**ANÁLISIS DE LA DISTRIBUCIÓN DE LOS SONETOS**  
**POR COMEDIA**

**1. *El alcalde mayor***

Comedia urbana con rasgos novelescos y elementos trágicos, pues la acción queda marcada por un asesinato, un aparente caso de deshonor, que no se resuelve hasta el final, y un pleito entre hermanos por una herencia, en unas circunstancias vagamente históricas durante el reinado de Alfonso X el Sabio. En su edición de la comedia, López Martínez<sup>1482</sup> señala la *novella* novena de la segunda jornada del *Decamerón* como la influencia más importante que tuvo esta comedia, principalmente por «la huida y ascenso social de Ginevra en traje de varón» comparable al de nuestra Rosarda. A esta fuente acude también Lope para escribir *Las fortunas de Diana* o *La hermosura aborrecida*. La obra forma parte de una serie de comedias (escritas entre 1605-1616 aproximadamente) donde Lope recrea el motivo de la mujer sabia que, gracias a su inteligencia e ingenio, es capaz de resolver sus propios asuntos<sup>1483</sup> y, donde, por tanto, defiende sus capacidades intelectuales.

A diferencia de otras heroínas instruidas, por ejemplo, Florela en *La prueba de los ingenios* o Teodor en *La doncella Teodor*, la protagonista Rosarda consigue obtener un título académico en hábito varonil para convertirse en el mejor ingenio de Salamanca y en un letrado de gran prestigio, lo que la convierte en un personaje único en la dramaturgia áurea. Como Teodor, Rosarda es de Toledo, cuyas mujeres tenían fama de eruditas, despiertas y perspicaces, y como Leonida, protagonista de *El juez en su causa*, comparte el motivo de los estudios específicos de leyes, asunto que no está en el relato de Boccaccio. Se ha pensado que la protagonista pudiera ser reflejo de la dramaturga sevillana Feliciano Enríquez de Guzmán porque en la silva III del *Laurel de Apolo* se

---

<sup>1482</sup> López Martínez, 2014, p. 9.

<sup>1483</sup> Cuando Rosarda se ve fuera de su casa en hábito de varón y piensa que ha sido burlada por su amado Dinardo, dice: «¿Dónde en este traje iré? / ¿Pero de qué me ha servido, / de los libros que he leído, / toda la historia que sé? / [...] ¡Pues desde agora soy hombre!» (pp. 75-76, vv. 903-905 y 914).

alude a una mujer llamada Feliciano que realizó sus estudios en hábito de hombre que fue identificada con la poetisa hispalense, pero Louis Pérez<sup>1484</sup>, estudioso de la escritora, menciona que no ha encontrado ninguna historia semejante sobre ella. En definitiva, lo importante es que Lope, con la puesta en escena de una protagonista «que logra altas metas intelectuales invadiendo el mundo profesional vedado para ella»<sup>1485</sup>, subvierte los «esquemas mentales de una sociedad patriarcal» que relegaba a la mujer al ámbito doméstico considerado inferior y secundario. Aparte, el dramaturgo abre el camino para el «desarrollo de las damas letradas que tendrá una larga descendencia en la narrativa y en el teatro españoles»<sup>1486</sup>.

Morley y Bruerton<sup>1487</sup> la clasifican dentro de las «comedias auténticas sin fechar» y proponen el amplio intervalo comprendido entre 1604 y 1615. Sin embargo, López Martínez<sup>1488</sup> piensa que probablemente la comedia fuera escrita durante los años 1605 y 1606, en que Lope y Alonso de Riquelme, quien la representó según la indicación que aparece junto al elenco en la *Parte*, coincidieron en Toledo. En concreto, menciona que el dramaturgo se instaló allí con Micaela en agosto de 1604, mientras que Riquelme llegó a principios de octubre de 1605 para quedarse casi un año.

### 1.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Versos		Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 450- 463		Rosarda (dama protagonista)	Trastornos espirituales que ocasiona el amor. Soliloquio lírico.	Rosarda está inquieta porque esa noche se escapará con Dinardo para unirse en secreto y evitar que sus padres la casen con otro hombre.
2	I 664- 677		Mauricio (competidor)	Justifica el engaño / industria para conseguir el amor. Soliloquio lírico.	Dinardo le cuenta a Mauricio que se escapará con Rosarda y le pide que los oculte en su casa. Este también la ama. Con la ayuda de Camilo, distraerá

<sup>1484</sup> López Martínez, 2014, p. 6.

<sup>1485</sup> Ver Mochón, 2012, p. 174.

<sup>1486</sup> Ver López Martínez, 2014, p. 16, nota 13.

<sup>1487</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 275.

<sup>1488</sup> López Martínez, 2014, pp. 3-4.

					a Dinardo y se presentará disfrazado a recoger a la dama en su lugar. Recita el soneto mientras espera que baje Rosarda.
3	I 760- 773		Beltrán (criado)	Sobrepaja su amor por Beatriz cómicamente. Contrapunto cómico. Estructura comparativo-competitiva.	En escena paralela, Beltrán también quiere escaparse esa noche con Beatriz, criada de Rosarda. Recita el soneto mientras espera que baje. Sin embargo, las parejas se trocan: Mauricio se marcha con Beatriz y Rosarda con Beltrán.
4	II 1545- 1558		Teodora (dama)	Revela su amor por Aurelio / Rosarda. Soliloquio lírico a Aurelio (Rosarda).	Rosarda sale de casa en disfraz varonil. Al descubrir su error, comprende que no puede regresar a casa. Marcha a Salamanca con Beltrán para estudiar leyes. Se encarga de un caso de mayorazgo entre Pedro y Juan. Teodora, su hermana menor, recita el soneto después de interrogar a Beltrán sobre los amores de su amo Aurelio / Rosarda y otros datos.

## 1.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

La mayoría de los sonetos se concentran en el primer acto, ya que es donde se crea el conflicto. El primero está puesto en boca de la dama protagonista, en torno a la que gira toda la acción dramática. En él, nos muestra su preocupación, intranquilidad y desasosiego. El lector-espectador sabe que huirá con su amado esa noche. Ella se excusa de antemano culpando al amor de su futura conducta inadecuada. Justamente por su disculpa, el soneto es premonitorio de que el plan se frustrará y la vida de nuestra heroína cambiará radicalmente.

El segundo y tercer sonetos aparecen separados por escasos versos y forman parte de una escena geminada en la que se fragua la equivocación que dará lugar a que Rosarda adopte la nueva identidad de Aurelio, gracias a la que se convertirá en doctor en leyes. En sendos sonetos, Mauricio disculpa su traición en el amor y Beltrán pone el contrapunto

cómico, pues el intercambio de parejas es uno de los ingredientes hilarantes de estas comedias urbanas de costumbres.

El último soneto aparece hacia la mitad del segundo acto. Teodora se queda prendada de la barbilampiña hermosura y del famoso ingenio de Aurelio / Rosarda en cuanto lo ve. Para hacer más creíble la transformación varonil del personaje femenino, Lope suele enamorar perdidamente a una dama hasta el punto de querer casarse con la mujer travestida<sup>1489</sup>. El soneto destaca precisamente este recurso dramático, de manera que resulte verosímil que, como hombre, Aurelio / Rosarda haya podido terminar su grado de doctor, tenga fama de ganar todos los pleitos y sea nombrado por Juan alcalde mayor de Toledo, quien, además, desea casarlo con su hermana.

### 1.3. Sonetos de la comedia

#### ROSARDA

Inquietud en el alma, que el sosiego  
quita de noche y el reposo al día,  
yelo que abrasa cuando más enfría,  
fuego de infierno, pues del alma es fuego;  
    indómito caballo, monstro ciego  
que la razón a despeñarse guía,  
temor cobarde, de sí mismo espía,  
villano rico a quien ensancha el ruego:  
    Amor desnudo, y de dolor vestido,  
tirano mercader de tus placeres  
que fías y ejecutas lo perdido,  
    que vea el mundo con mi ejemplo quieres  
que quitarnos los hombres el sentido  
dejaste por disculpa a las mujeres.

#### MAURICIO

No se tomara Troya sin engaño,  
ni España se perdiera sin traidores,  
ni a Italia gobernarán dictadores,  
y Grecia no se viera en tanto daño,  
    África no tuviera rey extraño,  
ni el bárbaro laurel conquistadores:  
las industrias en guerras y en amores  
nos muestran con su ejemplo el desengaño.  
    La industria solamente me concede  
salir del mar de tanto amor a nado,  
porque vencida mi fortuna quede.  
    Sepa quien ama donde no es amado,  
que solamente por la industria puede  
venir a ser dichoso un desdichado.

---

<sup>1489</sup> Rosarda pertenece a ese grupo de heroínas sabias de portentosa inteligencia, aunque es la única de las comedias de nuestra selección que consigue un título académico por sus capacidades naturales. Por circunstancias de la acción, normalmente un asunto de honra, estas mujeres extraordinarias adoptan el hábito varonil. Los demás personajes suelen hablar del aspecto pueril o angelical de la mujer que se oculta tras el aspecto de hombre. Uno de los recursos que elimina cualquier sospecha sobre su virilidad es que sirva a otra dama e incluso hablen de matrimonio. Lope proyecta que Teodora se enamore de Rosarda y hasta desee casarse con ella al igual que Fenisa de Dinarda / don Juan de Lara en *El anzuelo de Fenisa* o Laura de Florela / Diana / Félix en *La prueba de los ingenios*.

## BELTRÁN

No estuvo Gerineldos en Sansueña  
tan dulce por la dama Quinaña,  
ni por la bella infanta Palancona  
tan alegre Roldán en Fuentidueña,  
ni Beltenebros en la Pobre Peña,  
por su dama, tan blando de carona,  
ni menos por los caños de Carmona  
tan fuerte Valdovinos por su dueña;  
como yo por Beatriz, Beatriz más linda  
que un pie bien hecho con zapato nuevo,  
más colorada que manzana o guinda.  
Si yo la robo, y en mis brazos llevo,  
Paris a Elena en competencia rinda,  
A Europa el toro, y a su Dafne Febo.

## TEODORA

¿Con cuáles ojos te miró, Teodora,  
doctor de Amor, esfinge de su enima?  
De su ley catedrático de prima,  
que enseñas a querer quien ya te adora.  
Si vences pleitos que el más sabio ignora,  
¿qué mucho que tu ciencia en mí se imprima?  
Tu discípulo soy, tu luz me anima  
al alto grado de quererte ahora.  
Repartir justicia en igual grado  
es la definición más excelente,  
luego es justicia amar al que es amado.  
La ley de Amor entiéndese igualmente,  
siendo, Aurelio, tú, tan gran letrado,  
no has de darle sentido diferente.

## 2. *Amar como se ha de amar*

Comedia palatina con motivos característicos del drama del poder injusto (el rey don Pedro se vale como tercero del criado Turín para forzar a su amada Ricarda, luego la reina Clarinda persigue e intenta asesinar a Ricarda por celos). La acción da comienzo a finales del reinado de Manfredo de Sicilia y ficcionaliza el inicio de la expansión catalano-aragonesa en el Mediterráneo, por lo que la comedia parece tener aspiraciones históricas, pero no pasa de novelesca, ya que, tanto los hechos (por ejemplo, las guerras que se mencionan al inicio no tienen correspondencia exacta en la Historia) como los nombres de algunos personajes están alterados (la hija de Manfredo se llamó Constanza y su marido, Pedro III de Aragón). Morley y Bruerton<sup>1490</sup> la clasifican dentro de las comedias de «dudosa o incierta autenticidad», aunque están de acuerdo con la afirmación de Cotarelo de que «la obra parece indudable de Lope», por lo que proponen fecharla entre 1615-25 (probablemente 1620-25). Cotarelo nos asegura que utilizó el «excelente y antiguo manuscrito 16.552 de la Biblioteca Nacional, minuciosamente cotejado con otro posterior, existente en la Ducal de Parma»<sup>1491</sup>. Por estas contundentes razones está incluida en este trabajo como una comedia más de nuestro dramaturgo. En una nota al pie de página de la Nueva edición de la Real Academia, se dice que al margen aparecían las

---

<sup>1490</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 416.

<sup>1491</sup> Cotarelo, 1917, III, p. XIII.



siguientes palabras: «La verdad es que yo he representado esta comedia y hize el gracioso. Juan Gerónimo de Heredia»<sup>1492</sup>. Para que el protagonista don Pedro entre en casa de su amada, su hermano don Juan le aconseja que finja haber perdido un halcón, motivo erótico de larga tradición que introduce Lope, cuyo precedente pudiéramos encontrarlo en el halcón que perdió Bertrand en *Cligés*.

## 2.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Páginas	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 187b	Rugero le lee a Lucindo un poema escrito por Ricarda. (caballero competidor)	Ricarda teme perder a su amado don Pedro. Soneto-poema. Motivo del pajarillo.	Los personajes principales van apareciendo desvelándonos sus sentimientos amorosos: Ricarda y Pedro se corresponden; Clarinda ama a Pedro; Rugero a Ricarda. Ricarda está en una quinta. Pedro va de camino para verla. Rugero la ha espiado con anterioridad. Le cuenta a Lucindo cómo consiguió un poema amoroso de Ricarda para Pedro.
2	I 187b	Rugero lee un poema que ha escrito. (caballero competidor)	Los versos del poema de Ricarda le provocaron celos. Soneto-poema.	Después de leerle el poema de Ricarda a su amigo Lucindo, Rugero le lee otro soneto amoroso que escribió en respuesta a su amada ingrata.
3	II 194a	Ricarda (dama protagonista)	Se queja de la violencia del poder y promete amar por siempre con el alma a Pedro. Soliloquio lírico a Pedro.	Durante las ceremonias iniciales de los esponsales de Ricarda y Pedro, Rugero anuncia la muerte del rey Manfredo. Clarinda es su heredera, que elige a Pedro por esposo y nuevo rey. Pedro dilata la boda hasta la llegada de la dispensación papal. De luto, Ricarda acude a darle el parabién a la reina. Clarinda le exige que se quite el luto y olvide al rey.
4	III 207b	Clarinda (princesa competidora)	Pide a Amor que deje de torturarla con sus fútiles celos que la incitan a descubrir sus agravios. Soliloquio lírico al Amor.	Clarinda quiere deshacerse de su rival porque se abrasa de celos. Intenta casar a Ricarda con Rugero, le anuncia falsamente que el rey ha muerto para probar sus sentimientos, y se confabula con Lucindo para que le dé un veneno, aunque el criado Turín descubre el engaño. Ella lo amenaza y él huye.

<sup>1492</sup> *Amar como se ha de amar*, nota al pie de la página 191b.

## 2.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Los dos primeros sonetos de la comedia aparecen como broche poético de la presentación de los amores entrecruzados de los personajes. En escenas paralelas y por este orden, don Pedro declara a su hermano Juan que ama a Ricarda, a quien necesita ver porque su padre Roberto la ha llevado a la quinta para protegerla de este amante impetuoso; Clarinda nos revela que ama a Pedro, a quien desearía decir su pensamiento, pero como las mujeres no tienen esa libertad, se queja en un largo parlamento de que tengan que «aguardar a que un hombre / entienda su pensamiento»<sup>1493</sup>; Ricarda se lamenta con su criada Julia de que Pedro se haya marchado con el rey Manfredo a la guerra (aunque se quedó en la corte) y de que el rey quiera casarlo con su sobrina Clarinda; y, finalmente, Rugero le cuenta a su amigo Lucindo que adora a Ricarda, a quien esperaba tener en ausencia de Pedro, y de quien consiguió el día anterior un poema amoroso que ella había escrito a su amado.

Todo el relato de Rugero es de una esmerada belleza poética. El contragalán describe a su amada Ricarda, con cuya belleza nívea y sonrosada que compite con las angelicales azucenas y pasionales claveles se deleita, y refiere que se sienta en el prado verde a mirar el reflejo melancólico de su rostro que el arroyo le devuelve. De sus ojos se deslizan dolientemente unas lágrimas y comienza a leer un papel entre suspiros, que de tal embeleso deja caer en el agua y es arrastrado por la corriente. Habiendo quedado oculto el papel por un remanso, Rugero lo rescata después de que su amada se marchase. El papel es un soneto-poema que lee a su amigo Lucindo<sup>1494</sup>, al que le sigue otro soneto-poema escrito por Rugero como respuesta a los «injustos celos»<sup>1495</sup> que sintió. Toda la escena tiene un tierno gusto bucólico-pastoril, aderezado con una arrebatada queja amorosa que culmina en un par de delicados sonetos sobre el temor de la ausencia y el castigo de los celos, que son ejemplo de la paradoja del amor loco que abunda en la comedia: «yo por vos y vos por otro»<sup>1496</sup>.

---

<sup>1493</sup> *Amar como se ha de amar*, p. 183a.

<sup>1494</sup> Este soneto está explicado en el apartado 2.2.1.1.A.

<sup>1495</sup> *Amar como se ha de amar*, p. 187b.

<sup>1496</sup> En los dos primeros versos de *La bella malmaridada*, Lope pone en boca de Teodoro las siguientes palabras: «Amor loco, amor loco, / yo por vos, y vos por otro». Aparece también en *La dama boba*, en el contexto de una canción (2012, pp. 228-229, vv. 2313-2315). Estos conocidísimos versos los recoge Frenk Alatorre en su *Nuevo corpus* (núm. 751), 2003, p. 507.

El tercer y cuarto sonetos aparecen hacia la mitad de la segunda y tercera jornadas, en boca de Ricarda, la dama protagonista, y Clarinda, la contradama, respectivamente. En realidad, el nudo de la comedia supone una lucha entre ambas heroínas por el amor de Pedro. Las armas de Ricarda son el amor verdadero y la fidelidad eterna; la de Clarinda, el poder. Entre esos mismos polos, se debate Pedro. Ha aceptado convertirse en rey, pero no se determina a casarse con la princesa por el amor que profesa a su dama. Al comienzo de la segunda jornada, dilata su casamiento condicionándolo a la llegada de la dispensa papal, ya que, como le dice a su hermano: «¡Ay, don Juan, no puedo más, / que vive otro dueño en mí!»<sup>1497</sup>, quien le tendrá que recordar cuáles son sus obligaciones: «Que no hay Ricarda, señor, / sino reinar y vivir»<sup>1498</sup>.

Entre los celos de Clarinda y los suspiros del rey, aparece Ricarda para dar sus felicitaciones. La reina considera un exceso el luto de la dama, por lo que le exige que se lo quite y busque a otro hombre. Entonces, Ricarda, en su soneto, censura que le quiten su derecho a exteriorizar su pena por un amor que aún dura y se aferra a sus sentimientos, lo único que le pertenece, de manera que decide adorar para siempre a su amado, es decir, *amar como se ha de amar*. Por eso, ante la propuesta del rey de que se vean a escondidas de la reina, Ricarda rechaza ese amor degradado. El amor incondicional, constante y puro que promete en este soneto la conducirá a rechazar un matrimonio con Rugero, que la convertiría en marquesa, y otro con don Juan, que la convertiría en reina, venciendo tanto el pecho de su amado, quien también terminará renunciando a los reinos italianos por su amor, como el de Clarinda, que, finalmente, cederá por igualar a ambos amantes en grandeza de corazón.

En la tercera jornada, se acentúa la persecución que Clarinda ejerce sobre Ricarda. Ya que la dama se negó a casarse con Rugero, ordena que la traigan a palacio como su dama. Pero los celos que siente, no le dan tregua, y Clarinda se siente inclinada a conocer sus agravios. Por esta razón, trama fingir que el rey ha muerto para ver la reacción de Ricarda, quien se desmaya, e intenta envenenarla, acto atroz que impide el criado de la víctima. En este estado de desvarío emocional, aparece el soneto de Clarinda. En él, se dirige al Amor para pedirle que la deje en paz y así pueda cesar todo este entramado de engaños incitados por los celos para mantener su esperanza. En cambio, a diferencia de

---

<sup>1497</sup> *Amar como se ha de amar*, p. 192b.

<sup>1498</sup> *Amar como se ha de amar*, p. 192b.

Ricarda, no cumplirá lo prometido e intentará averiguar los sentimientos de Pedro informándole fingidamente de que Ricarda ha muerto. No será hasta el final, cuando Pedro desprecie los reinos, que la princesa recupere su razón y muestre su benevolencia dándoles a Pedro y Ricarda el reino de Nápoles.

### 2.3. Sonetos de la comedia

**RUGERO** (*Lee la carta de Ricarda*)

«Un pajarillo el niño Amor tenía  
atado a un hilo de oro, y sus colores  
miraba más contento, haciendo amores  
en lenguaje de niño le decía.

Mas la fácil prisión rompiendo un día,  
se fue con otros pájaros mayores.  
Lloró el Amor, y djóle: —No llores,  
—Venus, que a risa y no a dolor movía—  
que también eres tú pájaro en mano  
y te vas de la mano velozmente,  
ingrato al hilo de oro y a la mano.

¡Ay, Dios! Mi dulce pájaro, detente,  
que si te vas será esperarte en vano;  
tú por el aire y yo llorando ausente.»

**RUGERO**

«Dejaste, ingrata, divertida, en vano  
caer de un arroyuelo en la corriente  
este blanco papel, que el diligente  
cristal pensó que era tu blanca mano.

A ruego de mis celos, más humano,  
me dio el papel, que de mi pecho ardiente  
secó el calor, porque tú sol ausente  
huyó al ocaso de su luz tirano.

Entre espumas hallé lo que tu pluma  
a su pájaro escribe, y mis desvelos  
quieren que celos de tu amor presuma.

Ya es fuego el agua, y no es milagro ¡oh, Cielos!  
si la madre de Amor nació de espuma,  
que de ella salgan tan ardientes celos.»

**RICARDA**

¿A qué puede llegar mi desventura,  
que aún no me dejan, Pedro de mis ojos,  
licencia [de] dar tristes despojos  
al sentimiento que en mis ojos dura?

Manda el poder que te aborrezca y jura  
vengar en mis cuidados sus enojos;  
que sabe que no hay bien para mis ojos  
como adorar de tu alma la hermosura.

Piensa el poder quitarme, como es fuerte,  
aquel amor que juntos profesamos;  
más con el alma quiero yo quererte.

Pedro, mi alma y yo te deseamos,  
y los dos te queremos de tal suerte,  
que sola el alma y yo te idolatramos.

**CLARINDA**

Amor, ya que ha de haber celos tiranos  
de la esperanza que al engaño ofreces,  
¿por qué dificultades apeteces  
si puedes irte por caminos llanos?

Déjame, Amor, los desatinos vanos  
con que mis pensamientos desvaneces,  
que averiguar los celos muchas veces  
es tocar los agravios con las manos.

No más celos; no más necios desvelos;  
no quiero saber más; cerrad mis labios,  
si tanto bien merezco de los Cielos.

Que no inquirirlos es de amantes sabios,  
si detrás del amor están los celos,  
y detrás de los celos los agravios.

### 3. *El amigo hasta la muerte*

Drama de particular hibridación genérica. En las dos primeras jornadas, predomina el carácter de comedia urbana, con su acción situada en Sevilla y con su trama amorosa, formada por dos parejas cuyos amores son obstaculizados por los padres y los pretendientes, a la que se subordinan secuencias de ambientación morisca, mientras que, en la tercera, estaríamos ante un drama de hechos particulares, donde se incluyen algunas resonancias históricas sobre el VII duque de Medina Sidonia y el rey Felipe II. No obstante, el asunto principal es la ejemplar y apasionada amistad entre don Bernardo y don Sancho, como la de Píldes y Orestes<sup>1499</sup>, que será alabada en el primer soneto de la comedia que nos recuerda al que Cervantes incluyó en la primera parte de su *Quijote*<sup>1500</sup>. Morley y Bruerton<sup>1501</sup> la clasifican dentro del apartado de «comedias auténticas sin fechar» y proponen el intervalo comprendido entre 1606-1612 (probablemente 1610-1612). Sin embargo, Trambaioli<sup>1502</sup> aporta varios argumentos a favor de adelantar la fecha de la composición a 1599-1604, es decir, a un momento anterior a su ruptura con Cervantes, ya que la profesora sugiere que Lope celebra su amistad con el alcalaíno<sup>1503</sup>, pero posterior a la publicación del *Guzmán de Alfarache*, pues aprecia que Lope pudo hacer una especie de homenaje al pícaro protagonista de la novela de Mateo Alemán con el personaje del gracioso llamado Guzmán. Al final de la comedia, este personaje pide al duque que lo premie por ser Guzmán como él. Presotto piensa que Guzmán funcionaría en la ficción como *alter ego* de Lope «para mostrar una aspiración a obtener, en la

---

<sup>1499</sup> En su amor a Sancho, Bernardo le confesará a su hermana Ángela que se siente como «el Píldes deste Orestes, / el Euríalo de Niso, /el Hefestión valiente / del más dichoso Alejandro, / aunque dos mundos sujete; el Acates deste Eneas, / y el Cástor resplandeciente / deste Pólux desdichado» (pp. 68-69, vv. 1076-1083).

<sup>1500</sup> *Don Quijote de la Mancha*, p. 261.

<sup>1501</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 279.

<sup>1502</sup> Trambaioli, 2014, pp. 116 y 124.

<sup>1503</sup> En el artículo citado, Trambaioli plantea la posibilidad de que la comedia pudiera ser un homenaje a Cervantes. Bernardo Chaves y Cervantes, el protagonista, sería trasunto del propio Lope, pues era máscara habitual (que apunta al legendario Bernardo del Carpio) que el dramaturgo utilizaba de joven para autopromocionarse, y Sancho Osorio, *su amigo hasta la muerte*, por un lado, parece un doble teatral de Lope, por su pobreza y porque por sus méritos personales consigue una renta, pero, por otro, también pudiera ser que aludiera a Miguel de Cervantes, por su penosa situación económica y porque el personaje estuvo cautivo, lo que conduciría a «la hipótesis de que con esta comedia el Fénix intenta exaltar su relación con Cervantes para fortalecerla y/o conservarla» (2014, p. 114).

realidad, el patrocinio del duque de Medina Sidonia»<sup>1504</sup>. Por otro lado, aunque al final de la obra se diga que concluye la «primera parte», no se tiene constancia de que Lope escribiera una segunda parte.

### 3.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Versos	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 466- 479	Bernardo (galán protagonista)	Elogio de la amistad verdadera. Soliloquio lírico a la amistad.	Ángela, hermana de Bernardo envía por medio del criado Guzmán una carta a Sancho para declararle su amor. Antes de dar una respuesta, Sancho trata el asunto con Bernardo como si hablaran de un tercero. Bernardo responde que un hombre puede amar a la hermana de su amigo si sus intenciones son honestas, puesto que se percató de que le está pidiendo licencia.
2	I 847- 860	Ángela (dama de Sancho)	Los padres deberían dejar que sus hijos anduviesen su camino. Soliloquio narrativo. Motivo del sabio.	Sancho se marcha a Lisboa para no ofender a su amigo Bernardo debido a su pobreza. Felisardo, padre de Ángela, le informa de que ha llegado Octavio, el pretendiente rico de mediana edad con quien quiere casarla. Ella responde que preferiría un don Sancho.
3	II 1217- 1230	Sancho (galán coprotagonista)	Prefiere estar cautivo que ofender a su amigo por no poder resistirse al amor de su hermana. Soliloquio lírico.	Bernardo y Julia se citan para casarse en secreto y evitar que su padre la case con un pretendiente. Sancho está cautivo en Argel. Su amigo marcha en su busca en vez de acudir a casarse con su amada. Sancho cuenta a sus captores que huyó para defenderse del amor y no ofender a su <i>amigo hasta la muerte</i> .
4	II 1595- 1608	Federico (competidor)	Se pregunta cómo el amor puede vivir sin esperanzas. Soliloquio lírico.	Bernardo rescata a Sancho intercambiándose por él. Guzmán inventa un ardid para escaparse con su amo. Octavio conoce a Julia, la pide en matrimonio, Felisardo cede y su padre acepta. Federico,

<sup>1504</sup> Presotto (2012, p. 9) recalca la insistencia de Lope en todo lo relacionado con «Guzmán». Sancho se llama Osorio y Guzmán, el VII de duque de Medina Sidonia es Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, el gracioso se llama Guzmán y hasta el caballo, que hace gala de «furia, gala y bizarría» (v. 310) y cuando corre escribe en el viento: «¡Vitor del viento Guzmán» (v. 320). Por tanto, Lope quería alabar a este linaje en la comedia en aras de obtener su mecenazgo.

				hermano de Bernardo y competidor por el amor de Julia, sale.
5	III 2645- 2658	Ángela (dama de Sancho)	Diálogo con su alma y la esperanza que ha renacido en ella. Autodiálogo con la esperanza y el alma.	Sancho inventa que se casó con Julia en secreto a fin de evitar que se case y guardarla para Bernardo. Entonces, Ángela le reprocha ser un traidor. Regresa Bernardo y en vano trata de convencer a su padre de que case a Ángela con Sancho. Bernardo habla con el duque para conseguirle una renta a su amigo. Felisardo anuncia que Sancho es rico y se arrepiente de no haberlo casado con su hija.
6	III 2999- 3012	Bernardo (galán protagonista)	El amigo perfecto desea dar la vida por el amigo del alma. Soliloquio lírico. Alude al título.	Bernardo va a casa de Julia acompañado de Sancho. En la reja ven a un hombre. Sancho se acerca, discuten, lo mata y huye. Bernardo se acerca y reconoce a su hermano. Cuando llega la justicia, finge que lo ha matado por celos. Sancho se ha enterado de que Bernardo ha asumido toda la culpa. Decide informar a todo el mundo de que ha sido él. Sale Bernardo preso.
7	III 3246- 3259	Guzmán (criado de Bernardo y Ángela)	Encomio de la amistad ejemplar de Bernardo y Sancho. Soliloquio lírico. Receptáculo de la reflexión final.	Sancho aparece en la cárcel declarando su culpabilidad, pero Bernardo lo niega. Felisardo está profundamente apenado por haber perdido a sus hijos. Llama al duque para solicitarle amparo. Ambos amigos siguen luchando asumir su culpabilidad.

### 3.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

*El amigo hasta la muerte* presenta una cantidad excepcional de sonetos, nada menos que siete, que aparecen proporcionalmente distribuidos por parejas a lo largo de la comedia, reservando el último para el colofón, donde se reflexiona sobre el eje temático de la pieza: la amistad sin límites de dos amigos en «lealtad iguales». En relación con quiénes son los personajes que los recitan, se aprecia que se centran en los tres hermanos de la noble y adinerada familia Chaves y Cervantes: Bernardo, Ángela y Federico, junto con su criado Guzmán, y en Sancho, el caballero honrado pero pobre, gran amigo de Bernardo y amado por Ángela. A través de los sonetos de Bernardo, Sancho y Ángela, Lope defiende la importancia de valores como la lealtad y la generosidad, y apuesta por

el matrimonio por amor en vez de por conveniencia para medrar. Federico sería el personaje que contrasta con estos ideales, para el que la calidad personal se mide por su riqueza. Por eso, a través de su soneto, Lope remarca su obsesión por quitarle la dama a su hermano, a pesar de que es consciente de que su amor no es correspondido.

En cuanto a su temática, cuatro tratan sobre la amistad verdadera y tres sobre asuntos amorosos. En primer lugar, me centraré en los sonetos sobre la amistad, tema principal de la comedia. El primer soneto<sup>1505</sup> surge a raíz de la consulta de Sancho a Bernardo sobre si considerara conveniente que tratara de amores con su hermana Ángela porque ella le ha declarado sus sentimientos. Bernardo se siente orgulloso de tener un amigo tan discreto y leal, por lo que su soneto es un canto a la amistad de que gozan, bien supremo por encima de todo, incluso del amor. Y ciertamente para Sancho, su amistad con Bernardo es «capaz de atropellar hasta la pasión amorosa, contradiciendo la máxima virgiliana del *Omnia vincit amor*»<sup>1506</sup>. Como nos hace saber en el tercer soneto<sup>1507</sup> de la comedia, es consciente de que ofendería a su amigo si se casara con su hermana a causa de su pobreza, por lo que decide poner tierra de por medio para evitar la tentación del amor.

Entonces, la acción dramática se centra en destacar el altruismo y generosidad que se muestran ambos amigos con una serie de pruebas, como si de un camino de perfección de la amistad se trata, que culminan en la de dar la vida por el otro para obtener el título de *amigo hasta la muerte*. En el sexto soneto<sup>1508</sup> de la comedia, Bernardo expresa su satisfacción de encontrarse en la situación de poder salvar la vida de su amigo con la suya asumiendo la culpabilidad de la muerte de su hermano Federico porque le permite demostrar la inmensidad de su amistad. Pero Sancho no se quiere quedar atrás y, después se sucede tal lucha entre ambos amigos por declararse cada uno a sí mismo culpable y procurar el bien al otro que el criado Guzmán, como comentarista de la acción, cierra la escena con un soneto<sup>1509</sup> donde encumbra la amistad de estos amigos como ejemplo a imitar para que desaparecieran los males que existen entre los hombres.

---

<sup>1505</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.6.

<sup>1506</sup> Trambaioli, 2014, p. 110.

<sup>1507</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.6.

<sup>1508</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.6.

<sup>1509</sup> Este soneto aparece analizado en el apartado 1.3.3.4.



En segundo plano, quedarían los asuntos amorosos. Ángela es la víctima de un padre que está excesivamente preocupado por el dinero, pero también de los fuertes lazos amistosos que unen a su hermano con la persona a la que ama. En el segundo soneto<sup>1510</sup> de la comedia, la dama se queja de que su padre no comprenda que rechace a un hombre mayor rico y desee casarse con alguien de su edad con otras virtudes, a pesar de que en todo momento Felisardo es consciente de que no existe un igual: «¿Dónde hallaré caballero / que venga, por largo y ancho, / en la horma de don Sancho / como fieltro de sombrero?»<sup>1511</sup>. Simplemente, su pobreza lo hace invisible a los ojos del padre, cuando para Ángela es el marido perfecto por su valía personal. No será hasta que Bernardo consiga una jugosa renta para Sancho de manos del duque de Medina Sidonia que Felisardo vea a Sancho como el pretendiente ideal para su hija. Este giro de los acontecimientos alienta el torturado corazón de la joven, de manera que en el quinto soneto<sup>1512</sup> de la comedia dialoga con su alma y su esperanza porque duda de si esta nueva ilusión será definitiva, así que necesita consultarlo consigo misma para animarse a seguir alimentando este amor tan castigado por el devenir de los hechos.

Finalmente, en el centro de la comedia está situado el soneto<sup>1513</sup> de Federico, que lo caracteriza como competidor en amores, ya que, reflexiona sobre los tópicos motivos contradictorios de que el amor exista sin esperanzas o que el amor que no es correspondido se consuele con la esperanza de que mude de parecer su amada. Lope se sirve de este personaje para oponerlo a sus dos hermanos y verter su crítica. Federico persigue en tres ocasiones a Julia, una en cada jornada. En dos ocasiones es abiertamente rechazado y en la tercera, es asesinado por Sancho. En resumen, con Federico, nuestro dramaturgo censura la arrogancia de este tipo humano y el amor que quiere desplazar al verdadero por la fuerza, condenando al personaje a la muerte por entretener su pensamiento en razonamientos que justifiquen su amor en vez de contener sus soberbios excesos, tal y como vemos en su soneto.

---

<sup>1510</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.10.

<sup>1511</sup> *El amigo hasta la muerte*, p. 58, vv. 839-842.

<sup>1512</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.2.1.4.C.

<sup>1513</sup> Este soneto está analizado en el apartado 1.2.1.14.

### 3.3. Sonetos de la comedia

#### BERNARDO

Santísima amistad, cuando contemplo  
los altos bienes que de ti resultan,  
pues aun las mismas almas no se ocultan,  
deseo ser imagen de tu templo.

Cuando miro de algunos el ejemplo,  
donde ningún peligro dificultan,  
para ver si las almas se consultan,  
dos instrumentos unisonos tiempo.

El bien humano todo se confunde  
sin la amistad, porque de muertas calmas  
no hay vivo efeto que al vivir redunde.

De cuantas cosas hoy pretenden palmas,  
el alma es lo mejor que el cielo infunde,  
y el amistad es el alma de las almas.

#### ÁNGELA

Un sabio rey de Persia, desde veinte  
y menos años, viendo sus engaños,  
hizo pintar su vida por años  
todos los meses a un pincel valiente.

Mandó fijar la de cincuenta enfrente  
de sus jardines y olorosos baños,  
y en las historias de estos varios paños  
formaba espejos a la edad presente.

Si quería culpar a un mozo nuevo,  
mirábase en la edad que lo había sido,  
y disculpaba al que picaba el cebo.

Quien ha llegado a edad ponga el sentido  
en dejar que quien viene atrás, mancebo,  
pase por el camino que ha venido.

#### SANCHO

Quien puesto en ocasión vitoria espera,  
a riesgo pone su opinión, si es noble,  
pues no hay tan firme pecho a quien no doble  
una mujer, si amando persevera.

Tal vez al olmo firme, en la ribera,  
mudan las blandas aguas; y al inmovible  
muro, la hiedra; el viento, al duro roble;  
pues ¿qué hará el ruego en condición ligera?

Más quiero ser de un bárbaro enemigo  
cautivo en Tetián, que hacer ofensa  
a la lealtad de un verdadero amigo.

Mal hace quien vencer y esperar piensa:  
que los peligros del amor que digo,  
en las espaldas tienen la defensa.

#### FEDERICO

¿Qué puedo ya esperar, desesperado  
de un bien de quien jamás tuve esperanza?  
Si la esperanza lo que sigue alcanza,  
quien no la tiene alcanzará cuidado.

Mas bien puede quien ama desamado  
esperar de los tiempos la mudanza.  
Nace de la tormenta la bonanza  
y sale claro el sol por el nublado.

Mas ¿qué es lo que mis penas entretuvo  
o cómo tanto amor sin fin se adquiere,  
pues en alguno el pensamiento estuvo?

Que no es posible que ame y que no espere,  
porque quien niega que esperanza tuvo  
confiesa que el amor sin ella muere.

#### ÁNGELA

—Esperanza del bien que me entretiene,  
¿qué me decís? ¿Tendréis ahora efeto?  
—En nombre de tu amor te lo prometo,  
que más se estima cuando tarde viene.  
—Alma, ¿qué quieres? ¿Que descansa o pene?  
—Descansa y pena, corazón inquieto.  
—Pues ¿cómo han de caber en un sujeto?  
—Porque el cielo de amor infierno tiene.  
Como oráculo, amor sentidos junta;  
tiene su voz entendimiento vario;  
donde promete el bien, el mal apunta.  
Astrólogo es amor y judiciario,  
que quien quiere saber lo que pregunta,  
de lo que dice espera lo contrario.

#### BERNARDO

Este es el punto a que llegar desea  
el que se precia de perfeto amigo,  
pues a morir por su ocasión me obligo,  
que ya pluguiese a Dios que verdad sea.  
¿Quién hay que en este punto un hombre vea  
sujeto a las prisiones y al castigo,  
y a un padre airado, con razón, conmigo  
que la verdad de mis finezas crea?  
Mi voluntad te he dado, conocida  
en que por ti jamás estuvo en calma;  
también te di la libertad perdida.  
Bien merezco, de amigo, lauro y palma,  
pues que, cristiano, te daré la vida  
y, si fuera gentil, te diera el alma.

#### GUZMÁN

Si se usaran amigos de esta suerte,  
no hubiera entre los hombres tantos males,  
que, por usarse amigos desleales,  
no hay lazo de amistad seguro y fuerte.  
El hierro en oro nuestra edad convierte  
por el valor de dos amigos tales,  
pues quieren ser en la lealtad iguales,  
pagándose el amor hasta la muerte.  
Sirena es la amistad que mata y llora,  
el amigo más cándido murmura,  
la fama quita y el honor desdora.  
Prestar y confiar es gran locura,  
que en amigotes de los que hay agora,  
ni deuda ni mujer está segura.

#### 4. *Amor secreto hasta los celos*

Comedia palatina con importantes rasgos de comedia urbana que podría situarse durante el reinado de Alfonso I de Aragón, puesto que el personaje del príncipe de Aragón tiene un primo que es rey de Castilla y la capital del reino es Toledo. Lope dedica esta comedia a don «Luis de Góngora, capellán de su majestad» como gesto que propiciara una reconciliación, aunque sabemos que todos sus intentos fueron infructuosos. Nuestro autor sintió por este peregrino ingenio cordobés una enorme atracción, pues incluso lo imitó y lo alabó en varias obras, comedias y sonetos, como el de «Claro cisne del Betis»,

donde, según Vossler, «llega al extravío en algunos de sus versos»<sup>1514</sup>. No obstante, en esta comedia no pudo evitar caer en la tentación de hacer chanza de los hipérbatos gongorinos, cuando pone en boca del criado Fabio que trae «tres mil de renta escudos, / como los versos modernos»<sup>1515</sup>. Cotarelo considera que se trata de una obra de la segunda época de Lope<sup>1516</sup>. Morley y Bruerton<sup>1517</sup> la clasifican dentro de las «comedias auténticas sin fechar» y proponen el intervalo comprendido entre 1612-1615, e incluso se aventuran a situarla probablemente en 1614. Fue impresa por primera vez en 1623, en Madrid, y en la *Parte XIX* de Lope en 1627. Dionisio Solís la refundió en 1831.

#### 4.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Páginas	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 393b	Leonora (competidora)	Imagen tópica de la ascensión del amante hasta el sol del amado a riesgo de ser derribada por el desengaño. Soliloquio lírico a sus dulces pensamientos.	Clara exige a don Juan que su amor sea secreto. Leonora intenta conseguir de Fabio el nombre de la dama de su amo don Juan. Le responde que está libre. Entonces, le pide que le diga que lo ama.
2	I 394b	Álvaro (competidor)	Su amor, que es guiado por la esperanza, no admite desengaño, sino que crece con el desdén. Soliloquio lírico.	Álvaro se lamenta con su hermana Leonora de sus intentos frustrados con su amada Clara. Tiene celos del príncipe de Aragón. Leonora lo ayudará entregándole un papel amoroso de su parte.
3	I 396b	Don Juan (galán protagonista)	Se lamenta de haberse convertido en tercero de su amada sin rechistar porque prometió guardar secreto. Soliloquio lírico.	El príncipe desvela a su criado Octavio que ama sin esperanzas a Clara. El criado le aconseja que se sirva de un intermediario. Eligen a don Juan, que disimula su desesperación y acepta.
4	II 405a	Clara (dama protagonista)	Manifiesta su seguridad en que su amor con don Juan llegará a buen fin. Soliloquio lírico. Navegación amorosa.	Los tres competidores sospechan de los amores entre Clara y don Juan y los incitan de diversas maneras para conocer sus verdaderos sentimientos en su reacción. El príncipe pide a don

<sup>1514</sup> Vossler, 1933, p. 123.

<sup>1515</sup> *Amor secreto hasta los celos*, 419b.

<sup>1516</sup> Cotarelo, 1917, III, p. XIX.

<sup>1517</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 416.

				Juan que informe a Clara de que trata de casarla con Octavio. El hidalgo ni se inmuta. Clara le advierte de que fue una treta para conocer su pensamiento. Los amantes se confirman su amor.
--	--	--	--	--

#### 4.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Los sonetos se concentran en las dos primeras jornadas, puestos en boca de la pareja protagonista, doña Clara y don Juan, y de los dos hermanos que compiten por el amor de los enamorados, don Álvaro y doña Leonora. Puesto que doña Clara le da palabra a don Juan de ser suya si se obliga a quererla en secreto y recato, toda la acción de las dos primeras jornadas se centra en el personaje de don Juan, en poner a prueba su capacidad de resistir en silencio los celos que le producen los acontecimientos y superar imperturbable las trampas de sus competidores hasta que al final del segundo acto, dice a voces que ha servido a Clara porque «solo puede ser / *amor secreto hasta los celos*».

En la primera jornada, vamos conociendo las pretensiones de los personajes. En primer lugar, aparece Leonora, que ama a don Juan. Intensa sonsaca a Fabio sobre las verdaderas inclinaciones de su amo y cuando este le responde que no anda en amores con ninguna mujer, le pide que le diga a don Juan que lo quiere. Leonora es una mujer intrépida y atrevida, que no aguarda a que el hombre se le declare, ni tampoco pierde el tiempo en el juego de dar a entender su pensamiento, sino que se toma la libertad de expresar sus sentimientos abiertamente por medio de un tercero<sup>1518</sup>. Ya sola, recita un soneto<sup>1519</sup>, donde nos transmite su carácter audaz y valiente. Es consciente de que conseguir a don Juan es una difícil empresa. Aun así, prefiere caer en el desengaño y sufrir su tormento por haberse arriesgado declarando sus sentimientos que no haberlo intentado.

En segundo lugar, aparece su hermano Álvaro. Se lamenta con Leonora de que todos los intentos con Clara han sido infructuosos. La dama se ofrece a ayudarlo haciéndole llegar a su amada un papel amoroso. El carácter del competidor es más

---

<sup>1518</sup> Recordemos que en *Amar como se ha de amar*, la princesa Clarinda se quejaba de no tener esta libertad de que gozan los hombres (1917, p. 183a).

<sup>1519</sup> El soneto está analizado en el apartado 1.2.1.7.

derrotista. Cuando queda solo, en escena paralela a la de su hermana, dice un soneto<sup>1520</sup> en que argumenta sobre la necesidad de que el amor se sustente en la esperanza y la paradoja de querer sin ella, porque quizá también lo es nuestro engaño. Ambos sonetos se mueven dentro de los límites del discurso de los competidores en amor que tratan siempre sobre la esperanza, el engaño y el desengaño.

Finalmente, aparece el último pretendiente de Clara: Alfonso, el príncipe de Aragón, que tampoco alberga esperanzas de conseguirla. Su criado Octavio le aconseja comunicarse con ella a través de un intermediario. Convienen que sea justamente don Juan. Cuando el príncipe se lo propone a su deudo, acepta de buen grado para no levantar sospechas. En esta ocasión, es el protagonista quien se queda solo lamentándose en un soneto sobre su situación. Piensa que ha enloquecido o simplemente no tiene honra por no haber respondido ante tal proposición indecente. La fe que le ha prometido a su amada lo ha retenido, y, sobre todo, la situación ventajosa que se le ofrece: hablar con Clara sin poner en entredicho su honor. De este modo, don Juan expresa cierto alivio: «cuando hablase amor, cállense celos»<sup>1521</sup>. Este último verso de su soneto, que *a priori* parece una inversión del título, en realidad, desarrolla su sentido, ya que el personaje que debe mantener su amor en secreto nos advierte de sus propios límites.

Durante la segunda jornada, los celos del protagonista irán en aumento hasta alcanzar su cénit. Todos los competidores sospechan que don Juan y doña Clara se quieren, así que ponen en marcha diversos engaños. Álvaro le pide a Leonora que finja tener mala la mano derecha para pedirle a Clara que le escriba un papel a un galán que tiene. Entretanto, el príncipe interroga a los criados de la pareja protagonista para obtener información de sus amores sin éxito alguno. Por consiguiente, decide desconcertar a don Juan anunciándole que pretende casar a Clara con Octavio<sup>1522</sup>. Don Juan contiene su reacción y el príncipe se confía. El hidalgo le comunica la noticia del casamiento a su amada, quien comprende que ha sido un engaño del príncipe para conocer sus sentimientos. Don Juan le reprocha no haberse casado cuando concertaron su amor

---

<sup>1520</sup> El soneto está analizado en el apartado 1.2.1.7.

<sup>1521</sup> *Amor secreto hasta los celos*, p. 396b.

<sup>1522</sup> El ardid de que se valen el príncipe y Álvaro, basado en buscar una reacción en un personaje para descubrir los verdaderos sentimientos que tiene hacia la persona que supuestamente creen que ama, aparece también en *Amar como se ha de amar*. La princesa Clarinda trata de saber si su futuro esposo y su antigua amada se siguen queriendo diciéndoles a cada uno que el otro ha muerto.

clandestino, pero Clara reivindica la necesidad del secreto y se declaran su amor mutuo. A solas, la dama dice el último soneto de la comedia, donde expresa su absoluta confianza en que su amor llegará a buen puerto a pesar de todas las dificultades que encuentre.

Entonces, Leonora consigue el papel amoroso con la letra de Clara para poner en marcha el plan de su hermano. Álvaro consigue que don Juan tropiece con el papel para reclamarlo como suyo y fingir que tiene muchos más de ese tipo, pues ha merecido favores de la dama que lo suscribe. Los celos y la ofensa de su honor pueden con la paciencia de don Juan, quien termina infringiendo la promesa de guardar silencio sobre sus amores con Clara. Termina con el acto con los reproches de los hermanos a la dama porque, si hubiera declarado que don Juan era su galán, se hubieran evitado todos estos males.

En resumen, los sucesos de las dos primeras jornadas vienen a demostrar que el amor puede mantenerse en secreto hasta que lo fustiguen los celos, evidencia que gira en torno a la conducta de don Juan en sus relaciones con Clara. Los hermanos Leonora y Álvaro con sus pretensiones y engaños consiguen quitar el velo de los amores de la pareja protagonista. Por consiguiente, Lope pone el uso del soneto al servicio de estos cuatro personajes y en función de la comprobación de la máxima que contiene el título.

### 4.3. Sonetos de la comedia

#### LEONORA

Subid sin miedo ¡ay, dulces pensamientos!  
al mismo sol, pues la esperanza os guía;  
que el pájaro, donde es pequeño el día,  
dispone el vuelo a penetrar los vientos.

No os parezcan soberbios mis intentos  
si la altura que veis os desconfía,  
que quien tan altas pretensiones cría  
sabrà sufrir más ásperos tormentos.

No os ofenda el caer por levantados;  
hijos del alma sois, tan bien nacidos,  
que estáis a hazañas tales obligados.

Yo quiero que perdáis por atrevidos,  
pues no dirá que sois mal empleados  
quien se burlare de que vais perdidos.

#### ÁLVARO

Si se sustenta Amor con esperanza,  
materia de la forma de su fuego,  
¿cómo a querer sin esperanza llevo?  
¿Por dónde me engañó la confianza?

En tanto que el Amor el bien no alcanza  
camina asido a la esperanza, y luego  
ella le guía, y él, que siempre es ciego,  
por donde le encamina se abalanza.

Sin duda es esperanza quien me guía,  
pues que mi amor no admite desengaño,  
y crece en sus desdenes mi porfía.

Que como en el temor de cualquier daño  
hasta que el sol se pone todo es día,  
también es esperanza nuestro engaño.

DON JUAN

¿A qué puede llegar un mal suceso  
que exceda de la línea en que está el mío?  
Pues yo no he respondido un desvarío,  
o no tengo honra o me ha faltado el seso.

Para el silencio que en mi amor profeso  
bien de las ocasiones me desvío.  
Ya de todo remedio desconfío  
con este loco inevitable exceso.

¡Oh, Amor! ¿Tercero yo de lo que adoro?  
Pero si esta ocasión mudan los cielos  
mis esperanzas, pienso que mejoro.

Pues que poniendo en todos mil desvelos,  
la puedo hablar, guardándole el decoro,  
si cuando hablase amor callasen celos.

CLARA

Parte, dulce sirena, en mis oídos,  
seguro de que Amor me lleva atada  
al árbol de la nave que, cargada  
de fe, lleva a tu puerto mis sentidos.

Buen viento, pensamientos bien nacidos,  
que ya se ve la tierra deseada  
de laureles y olivas coronada,  
si los celajes son celos fingidos.

Alborótese el mar en perseguirme,  
que a sus peñascos mi paciencia excede,  
para que Amor el premio me confirme.

Todo se mude; la fortuna rueda;  
que quien tiene la fe por árbol firme,  
ni se puede anegar ni olvidar puede.

## 5. *Angélica en el Catay*

Drama caballeresco de raigambre ariotesca, donde Lope reelabora la materia narrativa del famoso poema italiano centrándose en tres historias de amor: la de Angélica y Medoro, que provoca la locura de Roldán, la de Zerbín e Isabela, y la del triángulo formado por Rodamonte, Mandricardo y Doralice. Menéndez Pelayo señala que el segundo acto es «delicioso y muy digno de la pluma de Lope», y que «en algunos pasos rivaliza con el Ariosto, traduciéndole o imitándole»<sup>1523</sup>. Incluso menciona pasajes en que nuestro dramaturgo realiza una traducción que sigue muy de cerca la letra del texto ariotesco<sup>1524</sup>. En su fascinación por el autor, en el primer acto, Lope incluye dos octavas reales<sup>1525</sup>, que bien pudieran ser otros dos sonetos, puestas en boca de Roldán y Reinaldos sucesivamente en que ambos suspiran por el amor de Angélica y prometen superar al otro en valentía, ya que Carlomagno se la dará al mejor. Se trata de una pieza de la época

---

<sup>1523</sup> Menéndez Pelayo, 1949, VI, p. 368.

<sup>1524</sup> Por ejemplo, cuando Roldán lee las octavas reales que han escrito Angélica y Medoro en los árboles que comienzan así: «Fuentes, aguas y hierbas deste coro, / de amor testigos, cueva y sombra helada / aquí gozó de Angélica Medoro» (p. 1463, vv. 1762-1764), que guardan relación con las del Canto XXIII, octavas 108 y 109. O en el parlamento de Rodamonte donde se lamenta de que su amada Doralice haya mudado su amor en Mandricardo después de haber sido rechazado en el pleito de amores, pues dice: «¡Oh, ingenio femenino / fácilmente mudado, contrario objeto de la fe debida!» (p. 1486, vv. 2418-2420), palabras muy parecidas a las de las octavas 117 y 118 del Canto XXVII: «Oh femminile ingegno, / Come ti volgi e muti facilmente! Contrario ogetto proprio della fede!».

<sup>1525</sup> *Angélica en el Catay*, p. 1412, vv. 256-271.



juvenil de nuestro autor que Morley y Bruerton<sup>1526</sup> clasifican como «comedia auténtica» y la datan entre 1599 y 1603, aunque proponen que pudiera ser del 1599, en la medida en que el patrón métrico es semejante al de *El amigo por la fuerza*, fechada en la copia Gálvez el 14 de octubre de 1599. Marcella Trambaioli<sup>1527</sup> relaciona el *terminus a quo* «con la aparición de Lucinda en el universo literario del Fénix», que Bruerton fijó probablemente en 1599. También aparece Belardo, máscara habitual de nuestro autor. En resumidas cuentas, esta es la comedia más temprana con el nombre de Lucinda.

### 5.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Versos	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 833- 846	Zerbín (rey de Escocia)	No se lamenta por morir, sino por abandonar en esta vida a su mujer, y se queja de haber sido acusado injustamente por la pérfida Gabrina de la muerte de Pinabelo. Soliloquio lírico a la muerte y a la vida.	Reinaldos y Roldán rivalizan por gozar a Angélica, presa en territorio carolingio. Los caudillos árabes: Rodamonte, Agramante y Ferraguto se preparan para asaltar París. Mandricardo ha raptado a Doralice, prometida de Rodamonte. En el combate, Rodamonte se enfrenta con Roldán, pero debe asistir a Agramante, que ha sido herido. Angélica se escapa. Sacripante la encuentra y se marchan juntos. Roldán libera a Isabela y promete encontrar a su esposo Zerbín. Zerbín aparece <i>atado con una soga al cuello</i> , a punto de ser ajusticiado. Después de decir el soneto, cuenta su historia, Roldán lo libera y los esposos se reencuentran.
2	II 1015- 1028	Reinaldos (par de Francia)	Cuenta que se alejó de la contienda en busca de su adorada Angélica, aunque, como no le corresponde, regresa a París. Soliloquio lírico a Angélica.	Sacripante intenta sobrepasarse con Angélica. Aparece Reinaldos. Después de decir su soneto, la ayuda. Angélica escapa mientras los guerreros se enfrentan. Se encuentra con Medoro, se enamoran, unos villanos los alojan en una cabaña, disfrutaban un tiempo de su amor escribiendo sus nombres en los árboles hasta que

<sup>1526</sup> Morley y Bruerton, 1968, pp. 50, 81 y 593.

<sup>1527</sup> Trambaioli, 2009, p. 1389.

				se marchan. Roldán y Mandricardo se disputan la espada Durindana. Roldán se para a descansar y descubre los árboles y la cabaña testigos del amor de Angélica con Medoro. El paladín enloquece, arrasa con todo y se desnuda.
3	III 2126- 2139	Rodamonte (rey de Argel)	Se justifica ante quienes lo acusan de desidia en la recuperación de su honor porque no falta a su deber quien busca a su ofensor huidizo. Soliloquio lírico.	Mandricardo mata a Zerbín. Doralice advierte la presencia de Rodamonte. Después de decir el soneto, pelea con Mandricardo. Unos emisarios de Agramante interrumpen el duelo exigiendo su ayuda en la batalla.
4	III 2367- 2380	Mandricardo (rey moro de Tartaria)	Encarece su valor, su fama y el temor que infunden en el enemigo para reivindicar su papel de esposo legítimo de Doralice. Pleito de amores.	Roldán encuentra a Angélica y Medoro, quienes desaparecen con ayuda de una sortija mágica. Acabada la batalla, Agramante constituye un pleito de amores en que Doralice elegirá a su esposo después de escuchar las razones de cada competidor.
5	III 2381- 2394	Rodamonte (rey de Argel)	Encarece su valor, su fama y el temor que infunden en el enemigo para reivindicar su papel de esposo legítimo de Doralice. Pleito de amores.	Aparece seguido.
6	III 2395- 2408	Doralice (hija del rey moro de Granada), Mandricardo y Rodamonte	Elige a Mandricardo como esposo, basando su decisión en el amor. Los rivales aceptan la sentencia. Pleito de amores.	Agramante confirma la decisión de Doralice y da el pleito por saldado.
7	III 2593- 2606	Roldán (par de Francia)	Declara que su furia contra todo iba destinada a destruir al Amor, pero todo ha perecido excepto Amor. Soliloquio lírico. En agudos. Series enumerativas del <i>Orlando furioso</i> .	Rodamonte intenta deshonorar a Isabela, quien finge una trama para que la mate y permanecer casta. Roldán mata a todos los villanos que intentan prenderlo. Después del soneto, Roldán mata a Rodamonte. Astolfo lo prende y recupera el seso. En Catay, reciben a sus reyes, Angélica y Meodoro.

## 5.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

En primer lugar, cabe destacar la presencia significativa que el soneto tiene en esta comedia, nada menos que siete. La mayoría (cinco de ellos) se concentran en la tercera

jornada, eventualidad que pudiera venir determinada por tres circunstancias: el exceso de materia épica que Lope acumula en las dos primeras jornadas, que implica que los acontecimientos se sucedan con precipitación, dejando poco espacio a la reflexión sonetil; la relevancia que imprime a la problemática amorosa y su peculiar resolución en torno a Mandricardo, Rodamonte y Doralice; y la especial atención que nuestro dramaturgo presta a la locura amorosa (tema tan lopesco), encarnada en el personaje de Roldán como émulo del italiano. Teniendo en cuenta la temática de todos ellos, Trambaioli ha destacado que los sonetos «le permiten al Fénix tocar las distintas cuerdas de la expresión lírica del sentimiento amoroso», de tal manera que los ha considerado un «pequeño cancionero insertado en los versos dramáticos»<sup>1528</sup>. Ciertamente, desde la óptica juvenil de Lope, todos los personajes principales son hechizados por la seductora fuerza de la pasión amorosa.

En la primera jornada, Lope presenta a todos los personajes que son relevantes para la acción, descritos con pinceladas rápidas casi impresionistas justo en el aspecto que le interesa. En el campo de Carlomagno, los paladines Reinaldos y Roldán, más interesados en el amor de Angélica que en su patria, esgrimen «los católicos aceros / contra sus pechos con rigor profundo, / cuando a París se acerca Rodamonte»<sup>1529</sup>. Momentos antes de iniciar el asalto a París, Rodamonte está a punto de abandonar el campo de Agramante para ir a batirse con Mandricardo porque ha raptado a su prometida. En su incansable búsqueda, Sacripante encuentra a Angélica y le promete falsamente respetar su honor. Y así, para finalizar la jornada con un toque de dramático lirismo, nos detenemos en la historia de amor de Isabela y Zerbín. Después de que Roldán rescate a la esposa, aparece Zerbín recitando un soneto al punto de ser ajusticiado. Su monólogo es conmovedor y apasionante. El héroe no se aflige por la acechanza de la muerte, que acepta con grandeza estoica, sino por separarse en tan larga ausencia de su prenda más amada por culpa de las falsas acusaciones de la vieja embustera Gabrina. Roldán se compadece de su infortunio y lo libera. Los esposos se prodigan tantos cariños que el paladín siente el vacío afectivo que le ha dejado su ingrata Angélica.

Al principio de la segunda jornada, conocemos la desazón amorosa de Reinaldos, el otro par de Francia enamorado de la bella mora. En su soneto nos habla de cómo su

---

<sup>1528</sup> Trambaioli, 2009, p. 1393.

<sup>1529</sup> *Angélica en el Catay*, p. 1407, vv. 140-142.

amor por Angélica lo enajena y lo domina. Ha abandonado sus responsabilidades bélicas nada más que por seguirla. Incluso afirma que la sola voz de su amada conseguiría que «de París mi espada aparte». Si bien, cansado de su pertinaz rechazo, regresa a Francia. Empero, la encuentra pidiendo ayuda para lograr salvarse del acoso Sacripante. Los enemigos luchan y ella logra escapar. Entonces Angélica se encuentra con Medoro. La historia se centra ahora en el idilio que viven los recién enamorados en la placidez del pastoral albergue que les proporciona el rústico Belardo. No hay sonetos puestos en boca de los amantes felices, sino que su uso parece estar reservado a la inquietud amorosa. Al final de la jornada, los dos tortolitos marchan al Catay y Roldán enloquece al descubrir el rastro de su amor en las cortezas de los árboles y en el aposento donde se gozaron.

El núcleo principal de la tercera jornada está en función de la controversia amorosa protagonizada por Rodamonte, Mandricardo y Doralice, donde se acumulan cuatro sonetos. Después de haber cumplido con sus obligaciones en el campo de Agramante, Rodamonte nos hace saber en su soneto<sup>1530</sup> que se dirige sin demora («apenas en el sustento me detengo»<sup>1531</sup>) en busca de su ofensor y de su prometida para recuperar su honra perdida. Sin embargo, cuando los encuentra, la presencia de ambos guerreros es requerida de nuevo en el campo de batalla. Perdida la guerra, Agramante los reúne para dar fin a su contienda. El pleito de amores en forma de trío de sonetos<sup>1532</sup> como artificio dramático que elige nuestro autor para resolver la competencia entre los rivales es un aspecto destacable de las dificultades que ensayó en esta comedia. Ante la presencia de Agramante, los competidores, cada uno en su soneto, recuerdan a su amada cuáles son las virtudes que los convierten en merecedores de su amor. A continuación, Doralice argumenta en su soneto las razones por las que elige esposo a Mandricardo.

Finalmente, queda pendiente la locura de Roldán. Justamente en su soneto<sup>1533</sup> nos revela las razones de su comportamiento enloquecido. En realidad, ha arrasado todo lo que rodea y ha derribado a todo el que se le ha enfrentado porque quería vencer al fiero amor que le abrasaba el alma, quien siempre permanecía invicto. Así que, de igual manera

---

<sup>1530</sup> El soneto está analizado en el apartado 2.1.7.

<sup>1531</sup> *Angélica en el Catay*, p. 1476, v. 2129.

<sup>1532</sup> Los tres sonetos están analizados en el apartado 1.2.4.1.

<sup>1533</sup> Para un análisis detallado de este soneto, consultar el apartado 2.1.1.6.

que todos los héroes caballerescos de esta pieza teatral han reconocido en sus sonetos la soberanía absoluta del amor, Roldán se postra también a sus pies.

### 5.3. Sonetos de la comedia

#### ZERBÍN

No siento, ¡oh, muerte!, que a mi espalda vienes,  
que es el morir común a los mortales,  
el límite más cierto de los males  
y el principio más cierto de los bienes,  
mas siento, ¡oh vida!, que quedarte tienes  
con la luz de unos ojos celestiales,  
a aquellos con que mira el cielo iguales  
de quien tan larga ausencia me previenes.  
Una mujer me dio la vida y hoy muero  
por otra ingrata, injusta y mentirosa,  
que es animal de conocer tan fuerte  
que ya regala a quien burló primero,  
y ya es crüel para quien fue piadosa,  
que está en su mano nuestra vida y muerte.

#### REINALDOS

Entre las armas del sangriento Marte,  
entre los tafetanes que enarbola,  
de la gente francesa y española,  
entre el cristiano y bárbaro estandarte,  
entre las lanzas de una y otra parte,  
cuyo acero de sangre se arrebola.  
Angélica, tu voz pudiera sola  
hacer que de París mi espada aparte.  
Sigo tu luz, aunque por más distancia,  
mas cuando a ti cual mariposa llego,  
no me dan premio de mi amor tus cielos.  
Y así más enojado vuelvo a Francia,  
porque es mirarse en un espejo ciego,  
seguir desdenes y obligar con celos.

#### RODAMONTE

Dejando el campo de Agramante, vengo  
siguiendo a mi enemigo Mandricardo,  
como albano león, cual tigre o pardo,  
en el sustento apenas me detengo.  
En estas esperanzas entretengo  
la honra que cobrar tan presto aguardo,  
aunque parezca al mundo que me tardo,  
viendo el agravio y el valor que tengo.  
No debe ser culpado quien no alcanza,  
si parece remiso en el castigo,  
cuando le huye el enemigo airado,  
pero sepa quien culpa mi tardanza  
que solo con buscar el enemigo  
cumple su obligación el agraviado.

**MANDRICARDO**

Doralice famosa, yo soy hijo  
del valiente Agricán, rey de Tartaria;  
de mis hazañas y la historia varia  
no quiero en referirla ser prolijo.

Dellas has visto y de otras mil te dijo  
la Fama en esta y la nación contraria,  
ya larga relación y ya sumaria;  
tras ser quien soy, cien mil caballos rijo.

Con los Doce de Francia me he probado  
y de la gente bárbara africana  
sacado siempre fama vitoriosa.

Maté a Zerbín, tuve a Roldán cansado,  
mas, ¿qué me canso? Aquesta es Durindana,  
Mandricardo mi nombre y tú mi esposa.

**RODAMONTE**

No es menester, gallarda Doralice,  
que con vana retórica me estreme,  
que a Grecia humille, ni que a Troya queme,  
para ver lo que soy y lo que hice.

Pero, pues este sus hazañas dice,  
aunque en decirlas de mi honor blasfeme,  
yo solo soy a quien el mundo teme,  
y que la fama de Hércules deshice.

Del mundo he sido Júpiter, que solo  
para mí forjan Estéropo y Bronte  
rayos en Etna y pólvora espantosa.

Mi fama llegará de polo a polo,  
mas, ¿qué me canso? Yo soy Rodamonte,  
esta es mi espada y tú eres mi esposa.

DORALICE

Amor, que nunca mira lo que es justo,  
Amor, que siempre sigue su albedrío,  
Amor, que es tierna cera y mármol frío,  
y que tiene por ley su propio gusto;

Amor, que suele ser jüez injusto,  
puesto que de sus yerros me desvío,  
visto el proceso del suceso mío,  
testigos de mi gloria y de mi gusto,  
con acuerdo de todos mis sentidos,  
fallo que debo ser de un hombre solo,  
a quien, teniendo amor, respeto guardo,  
los méritos del cual son conocidos,  
que es Marte en guerra y es en paz Apolo.

RODAMONTE

Di el nombre.

DORALICE

¿Eso queréis?

MANDRICARDO

Sí.

DORALICE

Mandricardo.

**ROLDÁN**

Herí, maté, rompí, quebré, quité  
gente, armas, casas, todo cuanto vi,  
y, aunque quité, quebré, maté y rompí,  
nunca al Amor vencí, ni derribé.

Acometí, llegué, subí, escalé  
muros, torres y almenas que batí,  
y, aunque llegué, escalé y acometí,  
siempre este fiero Amor se queda en pie.

Ninguno en todo el mundo me venció,  
Amor de mi valor triunfando va,  
y de mis sienes el laurel pisó.

No digas que venciste Alcides ya;  
di, Amor, pues que lo digo también yo  
que Roldán a tus pies rendido está.

## 6. *El animal de Hungría*

Comedia palatina que forma parte del llamado «ciclo húngaro», una serie de comedias que se desarrollan en la corte de Hungría donde «la imaginación asume el poder para configurar un mundo autónomo y cuasifantástico, ordenado por normas poéticas más que por fidelidad a los detalles verídicos»<sup>1534</sup>. Como en otras ocasiones, Lope se precia en el texto de ser creador de la comedia nueva: «Yo fui el primero inventor / de la comedia en Hungría»<sup>1535</sup>, se queja de sus detractores: «por no me ver censurar / ni ser a nadie molesto»<sup>1536</sup>, y critica a los malos poetas: «oigo decir / que los que componen sudan, / gruñen y trasudan / [...] Fáltales el natural / que da el cielo a quien él quiere»<sup>1537</sup>. Morley y Bruerton la clasifican en el apartado de «comedias auténticas sin fechar» y la fechan entre 1610-1615 (probablemente 1611-1612), donde recogen la afirmación de José F. Montesinos de que por esos años debió escribir *Barlaán y Josafat* (fecha en febrero de 1611) «porque la salvaje Rosaura descubriendo la existencia del hombre es una variante del descubrimiento de la mujer por Josafat»<sup>1538</sup> y la de William L. Fichter, que la fechó antes de 1613 por unos versos donde Lope manifiesta la intención de cesar de componer comedias, tal y como aparece en *La burgalesa de Lerma* (fecha el 30 de noviembre de 1613).

### 6.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Versos	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 662- 675	Teodosia (reina de Hungría)	Dirige a las «asperísimas sierras» su lamento por ser perseguida por los mismos que la traicionaron, aunque no teme la muerte porque sería el fin de sus infortunios.	Teodosia es una mujer vestida de fiera que asalta a los lugareños para sobrevivir. En realidad, es la reina de Hungría, traicionada por su hermana Faustina y abandonada por su esposo en el monte. A petición de los villanos, el rey organiza una cacería para capturarla. Un villano la informa

<sup>1534</sup> Ver Sáez, 2015, p. 295.

<sup>1535</sup> *El animal de Hungría*, p. 707, vv. 328-329.

<sup>1536</sup> *El animal de Hungría*, p. 707, vv. 326-327.

<sup>1537</sup> *El animal de Hungría*, p. 709, vv. 388-390 / 396-397.

<sup>1538</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 281.

			Soliloquio lírico.	de la presencia de los reyes y promete ayudarla y no descubrirla.
2	II 1647- 1660	Felipe (galán)	Definición del amor Soneto de amantes.	Faustina da a luz durante la cacería a una niña que le roba Teodosia. Unos caballeros españoles abandonan a un niño que cuida el villano Lauro. Los niños son Rosaura y Felipe. Transcurridos veinte años, los jóvenes se encuentran e inician un diálogo sobre la naturaleza del amor.
3	II 1669- 1682	Rosaura (dama)	Definición de sus sentimientos amorosos. Soneto de amantes.	Rosaura contesta a Felipe cuáles son sus sentimientos para comprobar si está enamorada.
4	II 1755- 1768	Rosaura (dama)	Reflexión sobre el amor y sus consecuencias: la ausencia de Felipe y los celos de «Otra». Soliloquio lírico a Felipe.	Felipe explica qué es el hombre y la mujer, y cómo cuando una mujer ama a un hombre puede corresponderle o querer a otra. Los jóvenes enamorados se prometen amor eterno.
5	III 3116- 3129	Rosaura (dama)	Rosaura se escinde para dialogar con su alma a fin de comprobar si entre tanto sufrimiento perviven las potencias propias del alma racional. Autodiálogo con el alma y sus potencias.	Rosaura agrade a Silvana pensando que es «Otra». Los villanos se vengan. Felipe y Rosaura terminan en prisión en palacio. Lauro descubre que el joven es familiar del conde de Barcelona. El rey lo libera, pero ata a Rosaura a un pilar. Teodosia le aconseja que no se resista porque buscará su remedio.

## 6.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Los sonetos de esta comedia se centran en los tres personajes principales: Teodosia, Rosaura y Felipe. Durante la primera jornada, la acción se centra en la desgraciada reina Teodosia. Descubrimos la identidad del llamado «animal de Hungría» y la traición de su hermana Faustina, que, por querer casarse con el rey Primislao, la acusó de andar en amores con el rey de Escocia y de tramar la muerte de su esposo, lo que conllevó que fuera abandonada en el monte a merced de las bestias, donde sobrevivió amedrentando y asaltando a los villanos. Después de tantos años, vuelve a sufrir persecución por los mismos que tanto mal le causaron.

Justo antes de poder vengarse de ellos, llevándose a la niña que acaba de parir su hermana Faustina, reflexiona en el primer soneto de la comedia sobre su situación y



resume su desgracia. En la terrible soledad que ha padecido durante tanto tiempo, la única compañía que ha tenido ha sido la de la propia naturaleza. Por eso, hace confidente de sus quejas a las «asperísimas sierras», adjetivadas de tal manera por la proyección de su tormento interior, pues después nos ofrece una descripción idílica y bellísima de sus cumbres coronadas de nieve, comparadas con las alas de Ícaro, que el sol convierte en líquido cristal que zigzaguea hasta morir en la laguna. En realidad, la hermosura y pureza de la nieve en relación con el mito heliosimbólico bien podrían constituir una metáfora de la propia reina, que, sin culpa, blanca y sin mácula, cae en desgracia del rey, el sol, y viene a terminar sus días en estas sierras sufriendo una vida de penurias. Tal ha sido su padecimiento que ya ni teme que sus adversarios la maten, ya que considera que la muerte es el único consuelo de sus desdichas. Con este soneto, Lope engrandece a nuestra protagonista como mujer virtuosa, sufrida y firme en la adversidad en contraposición a la perversidad de las añagazas de su hermana y de la insulsa credulidad de su esposo, contraste que de alguna manera justificaría su venganza robando a la inocente Rosaura.

El resto de los sonetos aparecen en la segunda y tercera jornada, donde la acción se focaliza en Felipe y Rosaura, los protagonistas de la candorosa historia de amor de la comedia. En la medida en que la madurez y aprendizaje de la fierecilla se produce al través del amor<sup>1539</sup>, tal y como ella misma afirma: «¿Quién pudiera, si no amor, / enseñar un animal?»<sup>1540</sup>, en el primer encuentro en que hablan los jóvenes, quedan destacadas en forma de soneto<sup>1541</sup> la descripción del proceso amoroso por parte de Felipe para ilustrar a la ignorante fiera y la explicación que realiza Rosaura de los síntomas amorosos que ha experimentado en su interior desde que lo vio. El cuadro se completa con un tercer soneto dicho por Rosaura, en que comienza deleitándose con el recuerdo de Felipe: «Bellísimo animal parece el hombre»<sup>1542</sup>, en contraste con las criaturas que está acostumbrada a ver, para inmediatamente describir los efectos negativos del amor: la ausencia de su amado y los celos de otra mujer. De este modo tan peculiar, Lope propicia el inicio de este sincero amor y comienza el proceso de maduración psicológico de la joven fiera y futura reina.

---

<sup>1539</sup> Es el motivo clásico de que el amor despierta la inteligencia. Aparece en *La dama boba*, pues Finea se vuelve lista y astuta cuando se enamora de Laurencio. Xavier Tubau (2007, p. 806, nota al v. 1685) indica varios textos donde aparece: en «las últimas líneas del prólogo al *Cancionero de Baena*» o en «las palabras del *Guzmán de Alfarache* (II, I, 2, p. 499)».

<sup>1540</sup> *El animal de Hungría*, p. 748, vv. 1685-1686.

<sup>1541</sup> Este par de «sonetos de amantes» aparecen analizados en el apartado 1.1.4.

<sup>1542</sup> *El animal de Hungría*, p. 750, v. 1755.

Las quejas que Rosaura expresa en su soliloquio lírico son los efectos indeseables del amor que dan cuenta de que su transformación en mujer, ser humano que siente y padece, se ha producido. Sin embargo, su comportamiento aún requiere de pulimento, porque su impulso animal y el aguijón de los celos la incitan a pegar a la labradora Silvana pensando que es «Otra» que pretende a Felipe, lo que supone que los enamorados acaben encerrados por la justicia.

Entonces, la tercera jornada se articula como la prueba de fuego del desarrollo emocional y personal de Rosaura. El villano llamado Lauro, quien recogió a Felipe cuando unos catalanes lo abandonaron, desvela la verdadera identidad del joven. Reconocido por el embajador de Barcelona, es liberado inmediatamente. Por el contrario, no hay clemencia para la pobre Rosaura, quien, encadenada, ve cómo su amado le ordena callar mientras se marcha tranquilamente con el rey. El amor, base en que se sustenta el progreso psicológico de la joven fiera, se desvanece con el comportamiento autoritario y desatento de Felipe, quien debería darlo todo por rescatarla. Al borde de la desolación y del enloquecimiento, Teodosia le dice unas palabras de aliento y de calma. Sola y desamparada, Rosaura se desdobra en el último soneto<sup>1543</sup> de la comedia para preguntar a su alma si aún perviven las tres potencias de su alma inteligible. El alma le exhorta: «no pierdas la razón»<sup>1544</sup>. Y Rosaura mantiene su cordura, su humanidad y su capacidad para soportar el sufrimiento en espera de remedio. Incluso debe aguantar unas últimas injurias de unos pajes que le pegan. Sin embargo, su alma, la parte que la humaniza y la une a Dios, se ha fortalecido. Ya no será más la «pequeña fiera». El proceso de maduración anímica y moral se ha completado.

---

<sup>1543</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.2.1.4.C.

<sup>1544</sup> *El animal de Hungría*, p. 792, v. 3127.

### 6.3. Sonetos de la comedia

#### TEODOSIA

Asperísimas sierras, que en la altura  
sois Ícaros del sol, pues a su llama  
ambiciosa la tierra os encarama  
para que deis asalto a su hermosura,  
    las blancas alas de la nieve pura  
derrite y como plumas las derrama  
en este prado, a sus arroyos cama  
y en aquella laguna sepoltura,  
    años he sido vuestra humana fiera.  
Yo pienso que en mi muerte se declaran  
los mismos que intentaron la primera.  
    Mas, aunque cielo y suelo en vos me amparan,  
¿qué fuera de los tristes si no hubiera  
muerte, en que todas las desdichas paran?

#### FELIPE

Mirar por accidente y agradarse,  
y al alma por los ojos imprimirse,  
y tanto más a su memoria unirse,  
cuanto procura el alma desviarse;  
    en esto los sentidos conformarse  
y no poder, queriendo, divertirse,  
hasta que vienen todos a rendirse,  
y en tales pensamientos regalarse;  
    tener por centro, por descanso y gloria  
la sujeción del alma a tanta pena  
y adorar por favores los desdenes;  
    perder de todo punto la memoria,  
colgar la vida en voluntad ajena:  
esto es amor. ¿Tú sabes si le tienes?

#### ROSAURA

Yo vi, yo me admiré, mas de admirarme  
un regalo en que sentí perderme,  
los sentidos hallé como el que duerme,  
sin poder la memoria despertarme;  
    sentí notable pena en ausentarme,  
y ausente, solo pudo entretenerme  
imaginando en la presencia verme  
que pudo entristecerme y alegrarme;  
    mil esperanzas a mi pena ofrezco,  
con todas estoy bien y mal conmigo,  
en un punto me alegre y entristezco;  
    huyo de la razón y el gusto sigo,  
esto siento, esto tengo, esto padezco:  
si esto es lo más de amor, lo menos digo.

ROSAURA

Bellísimo animal parece el hombre,  
ninguno he visto que me agrade tanto,  
ya por su ausencia me provocho a llanto,  
que no hay vergüenza que mi pecho asombre.

Dame licencia que te llame y nombre,  
Felipe mío, pues si a ver levanto  
la vista al monte, todo causa espanto,  
si no es el eco de tu dulce nombre.

¿Felipe? ¡Hola, Felipe! Por los cielos  
que aquella Otra le detiene y tiene  
entre los brazos, y esto llaman celos.

Pues Otra, que le dejes te conviene,  
que iré a matarte si me dan recelos  
que por otra hermosura se detiene.

ROSAURA

Alma cubierta desta vil corteza,  
sientes, por dicha? —¿Ya no ves que siento?  
—¿Entiendes bien? —En el entendimiento  
parezco celestial naturaleza.

—¿Tienes tú voluntad? —¿En la belleza  
que adoro no lo ves y en mi tormento?  
—¿Y memoria? —También, que en un momento  
soy tiempo volador en la presteza.

—Pues si quieres, entiendes y te acuerdas,  
quieres con voluntad lo que has buscado  
con el entendimiento y la memoria;  
no pierdas la razón, porque no pierdas  
las tres potencias con que Dios te ha dado  
saber qué es bien y mal, qué es pena y gloria.

### 7. *El anzueto de Fenisa*

Comedia picaresca de ambiente italiano y rufianesco, cuyo asunto principal procede de la décima *novella* de la jornada octava del *Decamerón* de Boccaccio. Gómez Canseco dice que sus «raíces literarias remontan a *La Celestina*, los *novellieri* italianos o la antigua comedia erudita»<sup>1545</sup>. Efectivamente, como en el texto celestinesco, el motor principal de la protagonista de esta comedia es el dinero y se refleja un mundo donde reina la amoralidad como en el texto celestinesco. Asimismo, de la *commedia dell'arte*, Lope toma personajes y recursos cómicos: el capitán Osorio sería el *capitano*, el galán de esquina de Fenisa, cuyo antecedente clásico es el *miles gloriosus*, y Fabio enlazaría con los *Zanni*, en la medida en que el paje español es «cínico, perezoso, divertido y embaucador, [...] sujeto del bilingüismo»<sup>1546</sup>, que macarronea un idioma italiano plagado de españolismos. Morley y Bruerton la clasifican dentro del apartado de las «comedias auténticas sin fechar» y proponen el intervalo comprendido entre 1602-1608 (probablemente 1604-1606). El primer verso de la comedia es el último del soneto XII de las *Rimas* dedicado a Lucinda: «... que estoy celoso y voy leyendo en ellas», pues como otras muchas veces, Lope se cita a sí mismo. Dinarda, la dama coprotagonista, es una

---

<sup>1545</sup> Gómez Canseco, 2009, p. 168.

<sup>1546</sup> Ver Gómez Canseco, 2009, p. 172.

mujer de valor, audacia y decisión que adopta el disfraz varonil y la identidad del don Juan de Lara para ir tras su amado, al que libra del *anzuelo* de la meretriz haciendo que se enamore de ella.

### 7.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Versos	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	II 1555-1568	Dinarda (dama coprotagonista)	Se lamenta de haber arriesgado su honor siguiendo a Albano hasta Sicilia porque lo ha encontrado interesado en Fenisa. Soliloquio lírico.	Disfrazada de hombre y con los nombres de Dinardo y don Juan de Lara, Dinarda llega hasta Sicilia en busca de su amado Albano que la abandonó. Allí lo encuentra interesado en Fenisa, una pícaro cortesana que conquista a los incautos para pescar su dinero. Sin embargo, se enamora de don Juan. Ante la insistencia de Fenisa, Dinarda acepta corresponder a su amor.
2	II 2082-2095	Lucindo (galán coprotagonista)	Se lamenta de que Fenisa lo haya engañado y clama venganza. Soliloquio lírico. Alude al título.	Lucindo es un mercader valenciano que llega a Palermo con su criado Tristán para vender un cargamento. Durante las dos primeras jornadas, Fenisa lo enamora y lo convence de que su amor es sincero a pesar de las advertencias de Tristán, que piensa que es una buscona que les quitará todo. Cuando vende las mercancías, Fenisa inventa un ardid para quedarse con su dinero. Lucindo acude a visitarla, pero ella ya no quiere recibirlo. Regresa a Valencia sin nada para preparar su venganza.
3	II 2096-2109	Tristán (criado)	Se despide de la ciudad, del dinero que les ha robado Fenisa y de la cortesana. Contrapunto paródico.	Aparece seguido.
4	III 2777-2790	Dinarda (dama coprotagonista)	Expresa su tristeza porque Albano se olvidó de ella. Soliloquio lírico.	Un mes después, Lucindo regresa para vengarse de la cortesana. Albano está convencido de que don Juan es su Dinarda. Por su parte, el capitán Osorio quiere vengarse del desamor de Fenisa pidiendo a don Juan / Dinarda

				que finja casarse con Fenisa, noticia que entusiasma a la cortesana. Justo antes de Albano le confiese a don Juan el parecido que guarda con su amada, Dinarda piensa que se olvidó de ella.
--	--	--	--	--

## 7.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

En esta comedia en que los sonetos se concentran en las dos últimas jornadas, llama la atención que la protagonista del título no recite ninguno de ellos. Como apunta Navarro Durán, «el público no puede identificarse con una cortesana ni dolerse de sus males», sobre todo, cuando se vale de diversas argucias no para conseguir el amor, «sino para pescar dinero y más dinero»<sup>1547</sup>. Si a este hecho, le sumamos que en esta pieza Lope «está buscando una nueva fórmula, una organización “moral” dentro del caos»<sup>1548</sup> conforme a la cual Fenisa es burlada por todos tanto en el aspecto económico como en el sentimental, resulta comprensible que nuestro dramaturgo, mediante el uso del soneto, intente atraer la empatía del espectador hacia la desesperación del mercader engañado y hacia las cuitas de la intrépida dama sevillana, cuyas trazas sí son por amor y servirán para castigar afectivamente a la cortesana.

Siguiendo este razonamiento, la heroína de la obra sería Dinarda. Pone en riesgo su honor, su integridad y su vida para llegar hasta Palermo en busca de su amado Albano, a quien desdichadamente encuentra suspirando por otra mujer de dudosa moralidad, pero embriagadora belleza. Al principio se resiste al cortejo de Fenisa, pero como de esta manera acallará las sospechas sobre su identidad, Dinarda bajo el disfraz de don Juan accede a corresponderle. Si bien, a continuación, nos permite conocer su pesadumbre ante el desarrollo de los acontecimientos en el primer soneto de la comedia. La desdichada dama siente que ha sido una insensatez aventurarse por quien rápidamente parece haberla olvidado, de ahí que desee encontrar remedio a su amor en el desengaño. Sin embargo, se equivoca. Albano se vio a obligado a huir tras un incidente y el recuerdo de su amor ha renacido al ver en don Juan la viva imagen de su amada.

<sup>1547</sup> Navarro Durán, 2013, p. 33.

<sup>1548</sup> Navarro Durán, 2013, p. 32.

Entretanto, con sus constantes regalos, agasajos y muestras de amor desinteresado, Fenisa tiene maduro al ingenuo de Lucindo, aunque fueron constantes las prevenciones y advertencias de su criado Tristán, quien preveía que «lo que no has dado en un mes / vendrás a darle en un día»<sup>1549</sup>. Lucindo le entrega todo el dinero de la venta de las mercancías a la cortesana para que supuestamente conmute la sentencia a muerte de un hermano. Para ello, envía al criado con un gato con el dinero, pero cuando Lucindo se presenta en casa de Fenisa para comer, lo despacha alegando que Tristán no se lo ha traído. Estafados moral y económicamente, Lucindo, seguido de la réplica burlesca de su criado, reflexionan sobre lo sucedido y anticipan la venganza en sendos sonetos que ponen final al segundo acto.

En efecto, en la última jornada, Lucindo regresará y burlará a Fenisa utilizando sus mismas artimañas. Por otro lado, también aparece Félix, el hermano de Dinarda, con la intención de matar a Albano. Hacia el final de la jornada, por ruego del capitán Osorio, que ve la oportunidad de vengar sus celos, Dinarda / don Juan le propone matrimonio a Fenisa. Cuando queda sola, se lamenta de nuevo de la inconstancia de su querido Albano en el último soneto de la comedia, pero a continuación, el galán le dice que su rostro le recuerda a su verdadero amor y manifiesta que: «en mí resucitó / cuanto he pasado por ella»<sup>1550</sup>. Así, cuando aparece don Félix exigiendo a Albano que le devuelva a su hermana, Dinarda desvela su identidad y le entrega la mano en matrimonio a su amado, quedando la burladora Fenisa sin dinero, sin novio y escarmentada por todos.

---

<sup>1549</sup> *El anzuelo de Fenisa*, p. 224, vv. 1076-1077.

<sup>1550</sup> *El anzuelo de Fenisa*, p. 287, vv. 2899-2900.

### 7.3. Sonetos de la comedia

**DINARDA**

Siguiendo un loco pensamiento vine desde Sevilla hasta Sicilia, cielos; de vergüenza y honor rompí los velos, que no hay cosa que amor no desatine.

Mas ¿qué le sirve al alma que camine entre tantas congojas y desvelos, si sacándome amor, me vuelven celos, y no sé de los dos a cuál me incline?

Aquí le hallé con nuevo pensamiento el alma, el gusto en otro amor extraño, con que mudó mi desatino intento.

No más perjura fe, no más engaño, que es para heridas de un amor violento divina contrahierba el desengaño.

**LUCINDO**

Con lindo anzuelo, con famoso estilo, con ser un pez tan diestro, me ha burlado. ¡Qué bien que vuelvo a España despachado! ¡Qué bien me ha herido por el mismo filo!

A llanto del famoso cocodrilo mi oído blandamente regalado, a tus manos llegué, como engañado peregrino de amor que pasa al Nilo.

Dadme, cielos, venganza del anzuelo; desta mujer crüel quebrad la caña, que es su artificio destrucción del suelo.

Mirad que con sus lágrimas engaña, mirad que vuelvo, en tanto desconsuelo, lleno de amor y sin dinero a España.

**TRISTÁN**

A Dios, Sicilia; a Dios, enredo isleño; a Dios, Palermo, puerto y franca puerta a las naciones deste mundo abierta, en quien tanta codicia rompe el sueño.

A Dios, famoso gato, aunque pequeño, vivo os quedáis: nuestra esperanza es muerta, pues no volvéis a España. Cosa es cierta que no se muda el gato con el dueño.

A Dios, Fenisa; a Dios, gato del gato; a Dios, cabo de gato, cuyo espejo puede servir de ejemplo y de recato.

Pero permita Dios que tu pellejo antes de un mes, por tu bellaco trato, sirva de gato a un avariento viejo.

**DINARDA**

Perdidos pasos doy, gastando al viento suspiros, llantos, locas diligencias. Ya no me queda en qué probar paciencias, que todo lo venció mi sufrimiento.

Si amor es un continuo pensamiento, ¡qué mucho que le rompan mil ausencias!; pues querer que me quieran por violencias ni es ley de amor ni generoso intento.

Mudose Albano, ¡oh tiempos miserables! ¡Y blasonan los hombres que adoramos que sus firmezas son incontrastables!

Mujeres sin disculpa nos mudamos. Los hombres no, porque, si son mudables, dicen que es por la causa que les damos.

## 8. *La Arcadia*

Comedia pastoril que presenta similitudes argumentales con la novela pastoril *Arcadia, prosas y versos* que Lope publicó en 1602. En realidad, para la comedia, el dramaturgo se centra en los hechos que tienen lugar en la última parte del Libro III y en el Libro IV. Cabe destacar especialmente el cambio de personalidad de la confidente de



Belisarda en la comedia, pues Anarda, cumple la doble función de amiga y competidora, convirtiéndose en la tracicista de todos los engaños y malentendidos que generan el conflicto amoroso entre Belisarda y Anfriso. La pieza está incluida en la *Trezena Parte*, en cuyo prólogo al volumen Lope expresa su condena a aquellos que hurtan las comedias. Asimismo, lo reitera en la dedicatoria a Gregorio López Madera, integrante del Consejo Supremo de su Majestad, a cuyo cargo quedaba la inspección de los teatros y, por tanto, podía remediar este problema. Morley y Bruerton<sup>1551</sup> la clasifican en el apartado de «comedias auténticas sin fechar» y proponen el intervalo comprendido entre 1610-1615 (probablemente 1615). Se trata, pues, de una comedia tardía que se adapta a los gustos del público cortesano de la época, con varios episodios autónomos hilarantes debidos a las burlas sucesivas a las que el rústico Cardenio somete al pastor bobo Bato, aunque presenta una intriga más compacta que las comedias pastoriles anteriores. Influida por el *Orlando furioso*, libro que tanto gustaba a nuestro autor, Anfriso se vuelve loco de celos<sup>1552</sup>. Como anécdota final, Lope pone en boca de Anfriso<sup>1553</sup> un verso del poema CV del *Canzoniere* de Petrarca, el mismo que cierra el soneto-carta de Diana, protagonista de *El perro del hortelano*, en que se declara indirectamente a su secretario Teodoro.

### 8.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Versos	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	II 1399-1412	Anarda (competidora)	Deseo de acabar con su esperanza sin fundamento que da alas a un amor sin fin. Soliloquio lírico.	Belisarda y Anfriso se aman, pero Olimpo pretende a Belisarda y Anarda a Anfriso. Olimpo le pide a Anarda que le entregue un papel amoroso a Belisarda. Anarda finge que ama a Olimpo y le pide a Belisarda que le escriba una respuesta donde lo despida. Entretanto, inquieta a Anfriso informándolo del interés de Olimpo por su amada. En el primer acto, le declaró su amor mediante un acróstico de su nombre. Anfriso no se da por enterado, mientras que Silvio interpreta que el nombre oculto es el

<sup>1551</sup> Morley y Bruerton, *Cronología*, 1968, p. 314.

<sup>1552</sup> Como el personaje ariostesco, Anfriso dice que quiere volverse loco «ya abrasar la aldea» (p. 159, v. 1785).

<sup>1553</sup> Es el verso «Entiéndame quien puede, yo me entiendo» (p. 217, v. 3095).

				suyo. Anarda se marcha celosa y les advierte que se vengará de ellos.
2	II 1429- 1442	Anarda lee la carta de Belisarda, pastora protagonista.	Belisarda desengaña a Olimpo y manifiesta su amor por Anfriso Soneto-carta.	Belisarda le entrega a Anarda el billete de respuesta para Olimpo. Anarda lo lee por el camino y ve la oportunidad de manipular el contenido en su beneficio.
3	II 1745- 1758	Anarda lee la carta de Belisarda, pastora protagonista.	Cambiando la puntuación, Anarda lee que Belisarda rechaza a Anfriso y ama a Olimpo. Soneto-carta.	Anarda informa a Anfriso de que va en busca de Olimpo para entregarle un papel amoroso de parte de Belisarda. Anfriso le pide conocer el contenido del billete. Anarda se lo lee <i>partiendo los versos con que le da otro sentido</i> , para convencerlo de que su amada quiere a Olimpo.
4	II 1854- 1867	Belisarda (pastora protagonista)	Siente unos celos mortales para los que ansía remedio. Soliloquio lírico a los celos. Motivo del sabio.	Anfriso muerde el anzuelo. En revancha, comienza a servir a Anarda. Cuando advierten la presencia de Belisarda, se dicen amores, provocando los celos de la desdichada pastora.
5	III 2356- 2389	Belisarda (pastora protagonista)	Belisarda y Anfriso analizan el mensaje original de la carta que manipuló Anarda. Soneto-carta.	Belisarda se lamenta de tener que despedirse de su cabaña y de sus amores para vivir en la selva como cazadora de Diana. En el primer acto, Cardenio maldijo al que se casara con ella como si fuera la diosa Venus, engaño aún no descubierto. Aparece Anfriso. Primero se reprochan mutuamente su inconstancia. Después, Belisarda le enseña la carta, analizan su contenido original y aclaran el engaño de Anarda.

## 8.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Prácticamente todos los sonetos aparecen en la segunda jornada, puesto que el quinto, en realidad, es un análisis pormenorizado (cuarteto por cuarteto y tercetos) del contenido del soneto-carta original que escribe Belisarda en respuesta al papel de Olimpo para desengañarlo confirmando su amor por Anfriso. Durante la segunda jornada, Anarda, amiga y consejera fiel de Belisarda pero interesada también en Anfriso, utiliza su labor de intermediaria entre los enamorados y el competidor Olimpo para «hacer tales invenciones, / si está Olimpo de por medio, / que tengan algún remedio / estas mis locas

pasiones»<sup>1554</sup>. Es decir, la desesperación de Anarda, sus engaños y los efectos que surten en la pareja protagonista constituyen los elementos principales de la acción dramática de esta jornada, en función de los cuales aparecen los sonetos.

Por consiguiente, al principio de la jornada, después de sufrir otra vez la indiferencia de Anfriso, en su soneto<sup>1555</sup>, Anarda expresa el deseo de acabar con esas vanas esperanzas que la animan a conseguir a su amado cuando en realidad la mortifican de celos, y confirma su venganza. El engaño con el que consigue enemistar a los enamorados consiste en manipular el sentido del soneto-carta<sup>1556</sup> que le entrega Belisarda cambiando la puntuación, de manera que diga que quiere a Olimpo en vez de aborrecerlo. Con esta lectura tendenciosa, convence a Anfriso de que su amada ha mudado de parecer y logra que le hable tierno a la vista de Belisarda, quien nos describe el fuego de los mortales celos que le han provocado en su soneto<sup>1557</sup>, situado casi al final de la segunda jornada. De este modo, el mismo soneto-carta que originó el conflicto amoroso servirá para que Belisarda le pueda explicar a Anfriso su verdadero contenido parte por parte, convenciéndolo de que Anarda «como las partes divide»<sup>1558</sup>, le dio un sentido contrario.

---

<sup>1554</sup> *La Arcadia*, pp. 130-131, vv. 1127-1130.

<sup>1555</sup> Este soneto está analizado en el apartado 1.2.1.12.

<sup>1556</sup> El soneto-carta de Belisarda y el soneto-carta manipulado por Anarda están analizados en el apartado 2.2.1.2.

<sup>1557</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.3.

<sup>1558</sup> *La Arcadia*, p. 186, v. 2375.

### 8.3. Sonetos de la comedia

**ANARDA**

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.

Parécense 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.

**BELISARDA (Lee ANARDA)**

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

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

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

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

**BELISARDA (Lee ANARDA)**

«No hay que esperar, Olimpo, de mi vida  
otro gusto mayor, que aborrecerte  
mi alma es imposible, y a quererte  
la firme voluntad está rendida.

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

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

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».

**BELISARDA**

¡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.

Ansí 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!

## 9. *El bastardo Mudarra*

Drama de hechos particulares con carácter de drama de hechos famosos públicos medievales españoles que nace de la leyenda de los siete infantes de Lara tal y como la *Crónica General* según la edición de Florián de Ocampo la presenta y de algunos romances viejos a los que dio origen. La obra comienza reproduciendo los juegos que

tuvieron lugar durante los desposorios de Ruy Velázquez con doña Lambra y la pendencia entre el pequeño de los infantes y el hermano de la desposada, pasaje que se narra en el romance cuyo comienzo es: «De los reinos de León»<sup>1559</sup>. La traza principal es la del honor familiar agraviado, primero de doña Lambra, que vengará cruelmente su marido Ruy consiguiendo que Almanzor mate a los siete infantes por medio de una traición, y después de Gonzalo Bustos, que será restaurado por su hijo natural Mudarra. El manuscrito autógrafo está fechado el 27 de abril de 1612<sup>1560</sup>. Lope se inserta en la tragedia por medio del escudero homónimo de los infantes: «Honrado montañés soy, / nací en el solar de Vega»<sup>1561</sup>, quien huye de la emboscada que acaba con la vida de todos los infantes a fin de convertirse en cronista de la traición: «Ello no es de montañés; mas que yo no muera aquí / debe de importar así / si tengo de hablar después»<sup>1562</sup>. El detalle del anillo que Gonzalo Gustioz divide para entregarle la mitad a Arlaja a fin de que el hijo de ambos vaya a buscarlo si fuere varón aparece también en *El sol parado* cuando el maestro de Santiago le deja a la serrana Filena un anillo para que pueda reconocer al futuro vástago. En opinión de Menéndez Pidal, esta trama secundaria del anillo es una de las pruebas del origen germánico de la épica española.

### 9.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Páginas	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	666a-666b	Lambra (mujer de Ruy)	Como las fieras y otros animales, la mujer se venga cuando ha sido ofendida. Soliloquio lírico.	En las bodas de doña Lambra y don Ruy, tíos de los infantes de Lara, Gonzalo (el menor de los infantes) y Álvar Sánchez (hermano de doña Lambra) se dicen palabras desafiantes y ofensivas. Gonzalo lo mata de una cuchillada. Bustos le ordena a su hijo que pida perdón. Empero, doña Lambra envía a Estébanez para que le arroje un cohombro lleno de sangre.

<sup>1559</sup> Ver Durán, 1834, pp. 411-412. Es el romance 667. Los siguientes van contando los hechos destacados de la historia: la ira de doña Lambra, la ofensa del cohombro sangriento, la entrega de Gonzalo Gustioz a Almanzor, la traición que sufren los infantes, etc.

<sup>1560</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 90.

<sup>1561</sup> *El bastardo Mudarra*, p. 679a, vv. 1550-1551.

<sup>1562</sup> *El bastardo Mudarra*, p. 680b, vv. 1699-1702.

2	668b-669a	Constanza (dama)	Expresa su amor incondicional a Gonzalillo. Soliloquio lírico.	Constanza relata a Lope lo sucedido. Teme que Ruy Velázquez tome alguna represalia contra Gonzalillo. Le pide a Lope que le diga que se ausente.
3	670a	Ruy (tío de los infantes de Lara)	Sobrepuja la furia vengativa de una mujer airada a la de animales, fieras y humanos traicioneros y cobardes. Soliloquio lírico.	Lambra aparece de luto reclamando a su marido venganza. Ruy hace llamar a Bustos. Ha tramado una traición con la que acabar con todos.
4	690a-690b	Bustos (padre de los infantes de Lara y de Mudarra)	Se lamenta de vivir en constante dolor y sufrimiento y medita sobre la muerte. Soliloquio lírico.	Por la traición de Ruy, Almanzor encarcela a Bustos (en vez de matarlo, como pedía Ruy) y mata a sus hijos. Después le enseña sus cabezas cortadas a su padre, en una escena de hondo patetismo. Almanzor se compadece y lo libera. Bustos entrega una sortija a Arlaja (mora que lo ha cuidado) para poder reconocer al hijo de ambos, Mudarra. Arlaja descubre sus orígenes al joven Mudarra que se marcha a vengar a sus hermanos. Bustos se ha quedado «ciego de llorar desdichas», pues cada día Lambra le recuerda su mal tirándole siete piedras a sus ventanas.

## 9.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Los sonetos de esta comedia podrían ser agrupados en parejas: los de doña Lambra y don Ruy<sup>1563</sup>, que tienen la función de enfatizar la furia vengativa de la mujer ofendida, quien incita a su esposo con su fuerza tenebrosa a vengarse de la manera más brutal y despiadada de la afrenta recibida; y los de Constanza y Bustos, del lado de la familia Lara, que manifiestan su preocupación por la reacción de Ruy y el dolor por haber perdido a sus hijos, respectivamente.

Patrizia Micozzi destaca que nadie como Lope realiza «con tanta agudeza, precisión y abundancia de particulares moralmente crudos y repugnantes un retrato físico y psicológico de los dos»<sup>1564</sup>, refiriéndose a Lambra y Ruy, hasta el punto de que su esencia parece ser la misma. Doña Lambra es una mujer siniestra, visceral, furiosa,

<sup>1563</sup> Están analizados en el apartado 2.1.2.4.

<sup>1564</sup> Micozzi, 1996, pp. 249-250.

virulenta, que se carcome de odio y orgullo. Por eso, incapaz de aceptar el perdón de Gonzalillo, planea su propia satisfacción provocando que Estébanez le lance un cohombro lleno de sangre, ya que se trata de la mayor afrenta conocida. Para Micozzi, este alimento connota el «deseo sexual fortísimo e insatisfecho»<sup>1565</sup> de doña Lambra, del que piensa que nace su desmesurado odio. Complacida con el escarnio maquinado, justifica su comportamiento en un soneto. Conocer su mundo interior y los mecanismos de su falta de conciencia sirve para continuar la pintura monstruosa de esta mujer. Ella misma se compara con animales fieros, indómitos y devastadores para apoyar su razonamiento.

Estébanez le arroja el cohombro a Gonzalillo; los hermanos salen tras él; el privado busca protección en los briales de doña Lambra y los infantes terminan acuchillándolo allí mismo, pese a las advertencias de su tía. La sombría mujer monta en cólera profiriendo incluso expresiones caníbales, como que se comerá el corazón asado del joven caballero. Puesto que Constanza, prima de doña Lambra y amada de Gonzalillo, ha presenciado toda la escena, envía a Lope para que le diga a su amo que se ausente por temor al castigo de Ruy, que «es un loco»<sup>1566</sup>. Entonces, Constanza queda sola expresando en un soneto su preocupación por el fin que tendrá su amor con el menor de los infantes; si bien, al que ama de verdad, «hasta las penas le parecen glorias»<sup>1567</sup>. El personaje de Constanza es una de las pocas modificaciones que Lope realizó para adaptar la leyenda a las costumbres de la comedia nacional. Su aparición es breve, destinada principalmente a protagonizar algunas escenas amorosas con Gonzalillo y a convertirse en la madre de la joven de la que se enamorará Mudarra. En definitiva, su función es la de «atenuar algo la rudeza de la acción»<sup>1568</sup>. Por tanto, su soneto amoroso también sirve de contrapeso a la ferocidad que exhiben sus primos en los suyos.

Cuando Ruy llega a casa, Lambra lo espera de luto con sus tocas todavía ensangrentadas para exigirle venganza de sus infames sobrinos a gritos. Ruy hace llamar a Bustos sin perder la calma, mientras su esposa pone en duda su valor y virilidad: «¿Tú eres hombre? ¿Tú el temido / de los moros cordobeses?»<sup>1569</sup>. Cuando termina su imprecación, Ruy queda diciendo un soneto donde reflexiona sobre el inconmensurable

---

<sup>1565</sup> Micozzi, 1996, p. 251.

<sup>1566</sup> *El bastardo Mudarra*, p. 668a, v. 575.

<sup>1567</sup> *El bastardo Mudarra*, p. 669a, v. 605.

<sup>1568</sup> Menéndez Pelayo, 1949, III, p. 317.

<sup>1569</sup> *El bastardo Mudarra*, p. 669b, vv. 681-682.

furor vengativo de la mujer. La avidez de expiación de su esposa es comparada con una serie de animales y tipos humanos fermentados y engañosos. El soneto aparece justo antes de que Ruy envíe a Bustos hacia su indigna muerte y la de sus hijos. Con el pretexto de que vaya a cobrarle el tributo a Almanzor por respetar sus fronteras, lleva una carta escrita en árabe en que Ruy le solicita al caudillo moro que mate al mensajero y le propone ponerle en bandeja a los siete infantes.

A mi juicio, aunque el soneto hable de una mujer airada y furiosa, las imágenes que se enumeran se ajustarían más al carácter traicionero de Ruy. Él es el «lisonjero amigo» que con «dulce lengua» tranquiliza a Bustos fingiendo que ha perdonado a sus hijos («Que viváis me agrada, / sobrino, muchos años»<sup>1570</sup>) y restándole importancia al asunto («Descansad, hijos; que es tarde»<sup>1571</sup>), cuando como «pluma de cobarde», «espada de doble filo», «falso cocodrilo» o «canto de sirena» ha tramado una felonía que le permitirá exterminar a la rama de los Lara por la parte de Gonzalo Bustos sin mancharse de sangre sus manos. Lambra da muchos alaridos y es una persona irascible, sanguinaria y enloquecida, pero Ruy es un personaje terriblemente siniestro. Estas dos personalidades se confunden en los sonetos porque, a fin de cuentas, ambos constituyen el lado perverso de la venganza.

En la segunda jornada, Almanzor encarcela a Bustos, en vez de matarlo, y pone a su hermana Arlaja a su cuidado, quien estaba enamorada de oídas del caballero. Entonces, se entregan a un amor que da su fruto. La emboscada tendida a los infantes es un éxito. Después de invitarlo a comer, Almanzor le enseña a Bustos las siete cabezas de sus hijos puestas en una mesa. El dolor del padre es inmenso. Sus turbadores lamentos («¡Ay, dulces prendas, por mi mal halladas!»<sup>1572</sup>) recuerdan a los Dido abandonada por Eneas y glosan el conocido soneto X de Garcilaso. Conmoverlo el rey por su estremecedora pena, le otorga la libertad. Poco a poco, Lope acrecienta la dignidad de este personaje, incrementando por contraste la vileza de su cuñado. Esta caracterización alcanza su cénit en su soneto de la tercera jornada.

---

<sup>1570</sup> *El bastardo Mudarra*, pp. 670b-671a, vv. 799-800.

<sup>1571</sup> *El bastardo Mudarra*, p. 671a, v. 807.

<sup>1572</sup> *El bastardo Mudarra*, p. 683a, v. 1958.



Mientras Mudarra está de camino a Castilla, Lope nos presenta a un padre viejo, mortificado por el dolor, hasta tal punto que se ha quedado «ciego de llorar desdichas»<sup>1573</sup>, en cuyo llanto desearía anegarse. Justo antes de conocer a su hijo bastardo, quien por fin impartirá justicia matando a Ruy, medita profundamente en su soneto sobre la muerte, a la que espera sin fuerzas algunas. La imagen que Lope nos devuelve de un Bustos devastado por la pena y esperando ya la muerte después de haber vivido largos años en la profunda desolación diaria del recuerdo de sus amados hijos, lo eleva a la categoría de mártir de esta tragedia, ejemplo de virtudes y de alma sufriente. Gonzalo Bustos es la víctima viviente de esta epopeya negra. El soneto completa la esencia de este personaje de leyenda.

### 9.3. Sonetos de la comedia

#### LAMBRA

Cae sobre el dragón que le ha mordido  
el indiano elefante, y en el prado  
muerde aquel mismo pie que le ha pisado  
el áspid, a vengarse promovido.

Celoso el toro, con feroz bramido  
desnuda el verde bosque, y el pintado  
tigre se arroja al mar precipitado,  
del fugitivo cazador vencido.

No es en las fieras y animales solos  
a quien la ira del vengarse alcanza  
con tal solicitud, fraudes y dolos;  
que la mujer, sin admitir mudanza,  
tiene su condición sobre dos polos  
que mueven el amor y la venganza.

#### CONSTANZA

Discreta fuera yo si no quisiera  
a donde tengo el fin indiferente;  
mas como fue mi amor por accidente,  
no puedo no querer lo que amor quiera.

Quiero y querré, pues quien amando espera,  
ya de su posesión principios siente,  
pues quien los goza, no es razón que intente  
del bien que comenzó salirse afuera.

Dificultades el amor me ofrece,  
pero también me ofrece las victorias  
con que a sombras del bien el mal padece.

Esto puede el placer de sus memorias,  
que quien ama ocasión que lo merece,  
hasta las penas le parecen glorias.

---

<sup>1573</sup> *El bastardo Mudarra*, v. 2345.

## RUY

La dulce lengua de engañoso estilo  
de uno lisonjero amigo fabuloso;  
la pluma del cobarde cauteloso,  
ardiente espada de doblado filo;  
las lágrimas del falso cocodrilo,  
de la sirena el canto peligroso;  
el león hambriento, el áspid venenoso  
que silba por las márgenes del Nilo;  
la furia del que hablando se deslengua  
contra el ausente, la ocasión pasada  
para poder satisfacer su mengua;  
en el rendido la villana espada,  
no igualan a la furia ni a la lengua  
de una mujer, para vengarse airada.

## BUSTOS

Quien viva larga vida, no se espante  
que en muchos años muchas cosas vea;  
tanto suele engañarse el que desea,  
que al límite postrero se adelante.  
El más robusto, fuerte y arrogante,  
no hay caña humilde que más débil sea,  
ni hay gusto en las riquezas que posea,  
ni mal que no le humille y le quebrante.  
Todo se atreve al que no vio ni siente:  
¿en qué imagina el que vivir procura,  
si en todo tiempo muere brevemente?  
La muerte, en fin, ha de vivir segura,  
pues siendo un enemigo tan valiente,  
esperarle sin fuerzas no es cordura.

### 10. *La bella Aurora*

Drama mitológico de inspiración ovidiana donde se recrean los fatídicos amores de Céfalo y Procris. Lope toma la fábula del *Ars Amandi* y de las *Metamorfosis*<sup>1574</sup>, donde el propio Céfalo relata la desgraciada historia de su esposa. De hecho, en los últimos versos, la obra es denominada «tragedia» en coherencia con la etiqueta del título. Los cambios que Lope introduce en el mito permiten justificar que el título no aluda a los nombres de la pareja protagonista: Aurora es «un actante dramático de primer orden y un personaje cuya relevancia posee mayor dimensión que la propia Floris en el primer acto de la obra, [...] la amante querida y correspondida por Céfalo<sup>1575</sup>. También introduce personajes que contribuyen a complicar el conflicto amoroso y que sean depositarios de la comicidad, como Fabio, el criado de Céfalo, *alter ego* ocasional de Lope, que parece aludir al dramaturgo en la primera jornada cuando menciona la situación del sirviente y entretenedor de palacio. Morley y Bruerton la clasifican dentro del apartado de las «comedias auténticas sin fechar» y afirman que no pueden «fecharla más exactamente que como de 1612-1625 (probablemente 1620-1625).

---

<sup>1574</sup> Para consultar los datos concretos sobre las fuentes de esta fábula, consultar la nota 133 del trabajo.

<sup>1575</sup> Ver Rull, 2011, p. 209.

### 10.1. Tabla de distribución de los sonetos en la comedia

N.º	Acto / Páginas	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	III 223b	Aurora (ninfa de Diana, competidora)	Los celos que le producen la hermosura de Floris despiertan su amor por Céfaló. Soliloquio lírico.	El príncipe de Tebas organiza una cacería para alejar a Céfaló de su esposa Floris para poder gozarla. Céfaló y su criado Fabio descansan en una fuente. Las ninfas Aurora y Belisa se los llevan a su palacio y los hechizan. El príncipe miente a Floris sobre la muerte de su esposo. Belisa confiesa a Fabio que han sido encantados. Céfaló regresa a Tebas vestido de mercader para probar la fidelidad de su esposa intentando cortejarla. Como ella duda porque el mercader le recuerda a su marido, él intenta matarla. Floris huye y Diana la protege de Céfaló. Los esposos se reconcilian. Diana y Aurora le aconsejan que pruebe su fidelidad antes de regresar a la ciudad. La diosa le da un dardo que siempre acierta el blanco. Floris se va a buscar a su esposo.
2	III 229a	Céfaló (galán protagonista)	Promesa de amor eterno. Soneto de amantes. Relación de imposibles y serie anafórica de condicionales.	Como Floris le contó que el príncipe la amaba, Céfaló se siente celoso. No obstante, consolidan su amor con las selvas de testigos y deciden no regresar a la ciudad para que Céfaló deje de celar.
3	III 229a- 229b	Floris (dama protagonista)	Promesa de amor eterno. Soneto de amantes. Relación de imposibles y serie anafórica de condicionales.	Van seguidos.
4	III 231a- 231b	Floris (dama protagonista)	Los celos la incitan a averiguar si Céfaló le es infiel. Soliloquio lírico.	Un villano advierte a Floris de que su esposo ha enamorado a muchas ninfas y él mismo ha amado a alguna. Floris se muere de celos.

## 10.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Los cuatro sonetos del drama se concentran en la tercera jornada, momento de la acción en que los personajes que protagonizan el triángulo amoroso, Aurora, Céfalos y Floris, en boca de los cuales están puestos los sonetos, confluyen en el mismo espacio, el bosque sagrado, poblado de ninfas, faunos, sátiros y animales maravillosos. Este es el lugar en que Céfalos pensaba que podría curar sus celos: «huélgome de vivir en esta selva / para poder dejarlos»<sup>1576</sup>, le dirá a su esposa. Por el contrario, para Floris en ese monte es donde su esposo vivió un idilio con Aurora. La sombra de esa relación eclipsará el amor y confianza de Floris en Céfalos, que sumergida en los celos procurará su triste final.

La tercera jornada comienza con la reconciliación de los esposos, en cuyo diálogo, se advierten los celos profundos e infundados que siente Céfalos, de modo que Floris relata cómo a pesar de la persecución a la que el príncipe de Tebas la sometió, ella fue «en la mar firme roca»<sup>1577</sup>. Cuando sellan sus paces con un abrazo, aparece Diana, así que Céfalos se esconde porque «dicen que ningún hombre / la puede hablar»<sup>1578</sup>. Entonces, Floris relata lo sucedido, pero la diosa, apoyada en su consejo por Aurora, le pide que no marche a la ciudad hasta que esté segura de la fidelidad de su esposo. Además, le entrega un dardo que nunca falla su objetivo. Floris se va en busca de su esposo y la ninfa se queda reflexionando sobre sus sentimientos en un soneto, en que se reproduce el habitual monólogo de los competidores por amor. Para ella es difícil convivir con el matrimonio en su bosque. Por un lado, recuerda que sus pensamientos y esperanzas amorosas fueron engañadas; por otro, comprobar «la mayor gracia y hermosura» de Floris suscita sus celos y vuelve a dar sangre a su amor por Céfalos<sup>1579</sup>.

Ya juntos Floris y Céfalos, el esposo insiste en que está celoso del príncipe y ella le asegura que no saldrán del bosque nunca si así lo desea. Por tanto, después de muchas dudas, consolidan su amor en dos «sonetos de amantes»<sup>1580</sup> poniendo a esas selvas por testigo de sus promesas de amor eterno. La pareja es joven, inexperta y sumamente

---

<sup>1576</sup> *La bella Aurora*, p. 229b.

<sup>1577</sup> *La bella Aurora*, p. 221a.

<sup>1578</sup> *La bella Aurora*, p. 222a.

<sup>1579</sup> Más adelante se reitera la misma idea: «Se aumenta el amor / con la envidia y el temor / que da la ajena hermosura» (p. 233b).

<sup>1580</sup> Estos dos sonetos están analizados en el apartado 1.1.9.

inestable por la extrema sensibilidad que ambos muestran a los celos. La función de estos sonetos es siempre la de permitir que los enamorados confirmen su amor para forjar entre ellos unos lazos inquebrantables, pero como estamos en el ámbito de la tragedia, el poder destructivo de los celos se afanará contra el amor.

De este modo, el villano Felicio mitiga la felicidad y confianza de Floris advirtiéndole de que muchas ninfas se han enamorado de su esposo «y aun él lo ha estado de alguna»<sup>1581</sup>. En el último soneto del drama, la desdichada joven se debate entre el amor, los celos, y la duda. Es un momento crucial de la pieza, ya que de la decisión que tome dependerá su propia vida. Pero el infierno de los celos que se ha reavivado en el interior de la dama es ya imposible de contener. Cuando Céfalo y Fabio le dicen que marchan de cacería porque hay una fiera suelta, ella les entrega el dardo de Diana y decide seguirlos para descubrir quién es la ninfa que lo retuvo durante un año. En el camino, Belisa alimenta aún más sus celos, desvelando las tres primeras letras del nombre de su rival. Oculta tras unas ramas, Floris ve a su esposo invocando al Aura para lo refresque e interpreta que es su amada. Al oír un ruido, Céfalo cree que es la fiera y dispara el dardo maravilloso a su esposa. Floris ha incumplido la promesa de amor de su «soneto de amantes», y en la batalla que libraba en su interior en el último soneto, su amor no ha sido tan fuerte como para vencer a los celos. A fin de cuentas, estos dos errores que comete terminan por desencadenar la tragedia.

---

<sup>1581</sup> *La bella Aurora*, 1966, 230b.

### 10.3. Sonetos de la comedia

#### AURORA

¡Ay de mis pensamientos mal logrados!  
¡Ay de mis esperanzas mal nacidas,  
un año vanamente entretenidas  
en contentos de amor siempre engañados!  
Arrojé de mis brazos despreciados  
un hombre que me cuesta tantas vidas,  
y vuelven a dar sangre las heridas  
viendo mi amor los celos declarados.  
Mientras quien llora agravios no procura  
ver la ocasión, en duda se defiende  
y del bien que merece se asegura;  
pero si el alma ve que quien la ofende  
goza de mayor gracia y hermosura,  
hiélase el gusto y el amor se enciende.

#### FLORIS

Pues sí, de su poder por muestra rara,  
hermoso un hombre Júpiter hiciera,  
de suerte que la envidia no pudiera  
poner falta en su cuerpo ni en su cara;  
si de Apolo la cítara igualara,  
y en la voz a las Musas excediera,  
y si al planeta de la quinta esfera  
la fama de las armas le quitara;  
si de sabio, discreto y entendido  
todos los sabios le rindieran palma,  
y el más antiguo rey de bien nacido;  
si su valor tuviera el mundo en calma,  
no te olvidara, Céfalos querido,  
porque eres cielo en que descansa el alma.

#### CÉFALO

Si Júpiter formara de su idea  
una belleza tal, una hermosura,  
que la del sol, tan celestial criatura,  
con sus divinos ojos fuera fea;  
si, cuanto abril en flores hermosea  
tuviera su color, su nieve pura,  
y para que su riqueza la ventura,  
le entregara la copia de Amaltea;  
si fuera amor de su valor despojos,  
y de su perfección jamás oída,  
la misma castidad tuviera antojos;  
si, como el fénix única nacida,  
no te olvidara, Floris de mis ojos,  
porque eres alma de mi propia vida.

#### FLORIS

¡Oh mal que el cielo dio para castigo  
de quien vivir con libertad pretende!  
No digo amor, que amor a nadie ofende;  
celos iba a decir, agravios digo.  
Pero si celos son con un testigo,  
¿qué amor de la sospecha se defiende?  
pues una sola vida y alma enciende  
a quejarme de ti, dulce enemigo.  
Dice mi amor que deje los desvelos,  
con que a engañarme la sospecha viene  
entre seguridades y recelos.  
Y como en esta duda se entretiene,  
voy a quererte, y tiénenme los celos;  
voy a olvidarte, y el amor me tiene.

### 11. *El capellán de la Virgen*

Drama hagiográfico y de leyenda con una traza secundaria sobre hechos famosos públicos en relación con el rey visigodo Recesvinto, en tiempos de San Isidoro y San Ildefonso (siglo VII). Como es costumbre de nuestro dramaturgo, insiste en dramatizar la vida entera de San Ildefonso lo que afecta a la unidad de la pieza. Sin embargo, Menéndez

Pelayo la considera «una de las mejores de su género» porque está escrita «con especial cuidado y pulcritud de estilo»<sup>1582</sup>. Llama la atención la referencia a la leyenda de la cueva de Hércules, tradición de origen arábigo, y la mención al famoso romance del prisionero<sup>1583</sup>. Morley y Bruerton<sup>1584</sup> la clasifican dentro del apartado de «comedias auténticas sin fechar» y proponen el intervalo de 1613-1616 (probablemente 1615). Para ello, tienen en cuenta la hipótesis de Millé y Giménez sobre que el soneto del criado Mendo en que se parodia el estilo culterano es al que se alude en una carta de Lope a Góngora fechada en 1614-1617. Asimismo, consideran que la alusión al *Polifemo* del vate cordobés situaría el *terminus a quo* en 1613. La comedia está dedicada a la señora doña Catalina de Avilés, «en abono de los deseos que tengo de servirla», dirá Lope<sup>1585</sup>.

### 11.1. Tabla de distribución de los sonetos en la comedia

N.º	Acto / Páginas	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 278b	Mendo (criado de Ildefonso)	Poema amoroso que escribe a su amada Inés. Soneto-poema. Parodia culterana.	Ramiro, sobrino de Recisundo, ingresa en el colegio sevillano fundado por San Isidoro. Allí, conoce a Ildefonso. Mientras charlan, los criados, Nuño y Mendo, los esperan. Mendo le confiesa que no está hecho ni para el estudio ni para la religión. Se queja de haber abandonado Toledo, donde dejó a su amada Inés. Le lee a Nuño un poema que le ha escrito remedando los violentos hipérbatos de la nueva poesía.
2	I 281b	Favila (galán)	Emulará en audacia a una serie de héroes míticos griegos y romanos porque el amor solo debe temer al olvido. Soliloquio lírico.	En Toledo, el rey Recisundo, su sobrina Rosinda y el duque Favila se encuentran ante una cueva misteriosa que quien la abra provocara que España se pierda. El rey no quiere entrar y se va. Favila está dispuesto, pero Rosinda no se atreve.
3	I	Favila (galán)	Su amor por Rosinda justifica la	Favila queriendo mostrarle su amor a Rosinda descubre qué hay dentro de la

<sup>1582</sup> Menéndez Pelayo, 1949, II, p. 48.

<sup>1583</sup> Mendo, el criado de Ildefonso, le dirá a Nuño, el criado de Ramiro, que para él el colegio sevillano es como una prisión «con tanta melancolía, / que ni sé cuándo es de día, / ni cuándo las noches son» (p. 277b).

<sup>1584</sup> Morley y Bruerton, 1968, pp. 296-298.

<sup>1585</sup> *El capellán de la Virgen*, p. 274.

	287a-287b		temeridad que va a cometer. Soliloquio lírico.	cueva. Acude al lugar con un hechicero que vea lo que hay dentro sin necesidad de abrirla. Justo antes de invocar la visión, dice el soneto. Ven un árbol con un lebrero que dice que España estará perdida diez siglos hasta que el de Austria la salve.
4	II 294b-295a	Rosinda (dama)	Aunque Ramiro la convertiría en reina, su alma es de Favila. Soliloquio lírico a sus cabellos.	Favila cuenta a Rosinda lo que sucedió. Su amor por ella le dio el suficiente valor. Recisundo quiere que Ramiro sea su sucesor y casarlo con Rosinda. La joven intuye sus pretensiones, pero ella se niega a abandonar a su amado Favila.
5	II 300a	Ildefonso (santo protagonista)	Defenderá a la Virgen como los caballeros defienden a sus damas. Oración a la Virgen.	Ildefonso, Mendo y Nuño regresaron a Toledo al final de la primera jornada. Ildefonso es arcediano y diácono. Escribe un libro sobre la inmaculada concepción de la Virgen. Los criados le informan de que los herejes han distribuido por la ciudad muchos papeles donde se niega la pureza virginal. Lo visita Ramiro y se burla de su libro. Entristecido, dirige su oración a la Virgen. Los criados cambiarán los papeles y apalearán al blasfemo.
6	III 317b	Ildefonso (santo protagonista)	Le pide a Santa Leocadia paz para su pueblo con que aumentará su gloria. Oración a la Virgen.	Muerto Eugenio, Ildefonso es nombrado arzobispo. Su libro fue un éxito y ha desterrado el arrianismo. Se celebran las fiestas en honor de Santa Leocadia, patrona de Toledo. Llegados al lugar santo, Ildefonso se arrodilla y dice su oración, en que pide salud para su pueblo. Después del soneto, se obra el milagro: Santa Leocadia sale del sepulcro y le agradece su defensa. Él le pide un trozo de velo, que corta con el cuchillo del rey.
7	III 321b	Ana (madre de Mendo)	Personajes, lugares y hechos bíblicos se encierran en la Virgen porque dentro de ella Dios se encarnó. Oración. En agudos y con algunos nombres bíblicos en rima.	Tocan a maitines. Como siempre, Ana se dirige a rezar. La anciana comienza a rogar a la Virgen en un soneto. Después, un ángel aparece con dos velas para preparar el descenso de la Virgen. Le da una Ana y le anuncia que pronto se la llevará con él. El arzobispo comienza los maitines y la Virgen le ofrece la casulla por haber defendido su pureza. El ángel se lleva a la anciana.



## 11.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Los sonetos de esta comedia estarían divididos en dos grupos: los cuatro primeros, que son de tema amoroso; y los tres últimos<sup>1586</sup>, que son oraciones de asunto mariano, puesto que hacia la mitad del segundo acto cobra más relevancia la acción hagiográfica con la defensa a ultranza de la Sagrada Concepción por parte de San Ildefonso, su nombramiento como arzobispo y el agradecimiento de la Virgen obrando dos milagros.

El primer soneto es el de Mendo<sup>1587</sup>, criado de Ildefonso, un personaje que dice que no está hecho para el estudio porque de día no tiene ganas y se entretiene con el juego, y de noche le interrumpe el sueño, al que no le entra la santidad y se llama así mismo «letrado ignorante» y «buey»<sup>1588</sup>. En boca de tal figura pone Lope una «sonetada enorme», producto de un «poeta fantástico, con lenguaje / diabólico» y de «estilo extravagante»<sup>1589</sup> para hacer mofa del estilo gongorino exagerando el uso de los característicos hipérbatos del culteranismo.

El segundo y tercer soneto<sup>1590</sup> son dichos por Favila, galán que protagoniza la fábula de amores de esta comedia. Su querida Rosinda tiene curiosidad por saber qué secretos encierra la cueva de Hércules, conocida por la leyenda de que, quien intentara penetrar en su interior, conduciría a España a la desgracia. El duque rabia de deseo por demostrar la enormidad de su amor y de su valor a su amada entrando en la cueva, aunque con ello provoque que se pierda España. Su decisión está tomada, pero antes de ello justifica su temeridad en su primer soneto, donde se identifica con héroes míticos griegos y romanos que realizaron osadas gestas. Para ello, requiere los servicios de un hechicero que, gracias a un encantamiento, podrá ver el interior de la cueva sin abrirla. Favila se siente un tanto medroso por las consecuencias que se deriven de su atrevimiento, por lo que antes de que el hechicero proceda, se justifica en el loco amor que lo enciende y en que a nadie asombrará que «yerre amando»<sup>1591</sup>. A continuación, un fuego caído del cielo deja al descubierto la cueva. Ven el letrado con la maldición. El duque se arrepiente de

---

<sup>1586</sup> Estos tres sonetos-oración están analizados en el apartado 2.2.1.3.A.

<sup>1587</sup> Este soneto está analizado en el apartado 1.3.2.

<sup>1588</sup> *El capellán de la Virgen*, p. 278a.

<sup>1589</sup> *El capellán de la Virgen*, pp. 278a-278b.

<sup>1590</sup> Estos dos sonetos están analizados en el apartado 2.1.1.7.

<sup>1591</sup> *El capellán de la Virgen*, p. 287b.

sus actos y pide perdón. Empero, ha conseguido su objetivo: Rosinda se siente «agradecida / al peligro y al valor» y de su amor «reconocelle prometo»<sup>1592</sup>.

Esta demostración desmesurada de amor sirve a Rosinda para que se convenza de que el duque tiene absoluta devoción por ella y sería capaz de hacer cualquier cosa por contentarla, cuestión que es fundamental para que la dama resista la tentación de convertirse en reina y apueste por los sentimientos sinceros. Su tío Recisundo le informa de que dejará como sucesor a Ramiro, con quien tiene la intención de casarla. En su soneto, la joven reflexiona sobre la importancia de su enlace con Ramiro, pero para ella el amor que tiene a Favila es su mayor tesoro. Tal será su firmeza que Ramiro incluso buscará vencerla con un filtro de amor. El duque se sentirá intranquilo, no queriendo convertirse en impedimento para que pierda la corona del imperio. Pero Rosinda está determinada: «a mí me basta ser reina de tu voluntad, Favila; tú serás mi España bella»<sup>1593</sup>.

Los dos siguientes sonetos están puestos en boca del protagonista indiscutible de la pieza, Ildefonso. Se trata de dos sonetos-oración a la Virgen. Con la ayuda divina, Ildefonso está escribiendo un libro en defensa de la Inmaculada Concepción, cuando le entristecen dos hechos: Ana le informa de que los blasfemos fijan cada noche papeles que niegan la pureza virginal y Ramiro menosprecia el tiempo que le dedica a ese asunto. Ildefonso lo echa de su casa alegando que: «Aquí ninguno a entrar se atreva, / si no fuere a tratar de noche y día / loores de la pureza de María»<sup>1594</sup>. A solas, en su soneto, mientras llora desconsoladamente, se dirige a la Virgen para pedirle perdón por el desprecio que recibe del mundo cuando ella es la estrella que lo salvó y para prometerle defenderla con su vida. Ciertamente, cumple su promesa, se interna en un monasterio y termina de escribir su libro que será un éxito. La recompensa a su labor vendrá en forma de dos milagros.

Convertido en arzobispo en la tercera jornada, encabeza la comitiva que se dirige al sepulcro de Santa Leocadia para celebrar las fiestas en su honor. Cuando llegan al santo lugar, todos se arrodillan y en un soneto Ildefonso comienza su alabanza a la Virgen, recuerda su martirio y le pide paz y aumento para su pueblo. Entonces, la santa se alza

---

<sup>1592</sup> *El capellán de la Virgen*, p. 291b.

<sup>1593</sup> *El capellán de la Virgen*, p. 302b.

<sup>1594</sup> *El capellán de la Virgen*, p. 299a.

del sepulcro, le da las gracias por su defensa de la pureza y le permite que le corte un trozo de velo para conservarlo en el sagrario junto con el cuchillo como reliquias.

El último soneto está puesto en boca de Ana, la piadosa madre de Mendo que todos los días va a los maitines. Antes de que den las doce, en forma de soneto comienza su oración laudatoria a la Virgen. A través de la acumulación de símbolos y personajes bíblicos alaba su pureza, castidad, prudencia, fortaleza, belleza, sublime bondad y delicadeza. Entonces, un ángel baja para preparar la aparición de la Virgen, que cuando Ildelfonso da comienzo a los maitines, desciende para imponer la casulla a su capellán. Finalmente, el ángel se lleva a la anciana, cuya devoción destacada en el soneto también recibe su premio divino.

### 11.3. Sonetos de la comedia

#### MENDO

Inés, tus bellos, ya me matan, ojos,  
y al alma, roban pensamientos, mía,  
desde aquel triste, en que te vieron, día,  
con tan crueles, por tu causa, enojos.

Tus cabellos, prisiones de amor, rojos,  
con tal, me hacen vivir, melancolía,  
que tu fiera, en mis lágrimas, porfía,  
dará de mis, la cuenta a Dios, despojos.

Creendo que de mí no, amor, se acuerde,  
temerario, levántese, deseo  
de ver a quien me, por desdenes, pierde.

Que es venturoso, si se admite, empero,  
esperanza de amor, me dice, verde,  
viendo que te, desde tan lejos, veo.

#### FAVILA

Tuvo la mano Mucio largo espacio  
delante de Porsena, ardiendo en fuego;  
por montes de agua halló camino el griego  
al mar Tirreno, al Libio y al Carpacio.

Bajó a las puertas del infierno el tracio  
cantor que puso a su dolor sosiego,  
y por su honor, sin ser amante ciego,  
la puente defendió famoso Horacio.

Yo, pues, con tanto ejemplo, cuanto encierra  
aquesta cueva, sacaré atrevido  
si con diamantes el temor la cierra.

Que, en verdadero amor agradecido,  
en bien, en mal, en fuego, en agua, en guerra  
nunca tuvo temor si no es de olvido.

#### FAVILA

Halló las artes el ingenio humano,  
y dioles perfección amor, de forma,  
que parece que es alma con que informa  
el cuerpo más inútil, rudo y vano.

La guerra y paz del rostro del dios Jano  
mejor con sus mudanzas se conforma;  
dulce Ovidio es amor, amor transforma,  
que la hermosura fue el primer tirano.

De derecho le viene aqueste nombre,  
pues antes que tuviese alguna ciencia,  
obedeció al amor el primer hombre.

La edad del mundo tiene su potencia;  
luego no será bien que a nadie asombre  
que yerre amando la mayor prudencia.

#### ILDEFONSO

Señora mía, lágrimas derramo  
viendo que os trate desta suerte el mundo,  
siendo su estrella vos, y en el profundo  
Diluvio, el Ave con el verde ramo.

No me permite lo que os quiero y amo  
sufrir que ese purísimo y fecundo  
claustro, que de los tres honró el segundo,  
no le honre el mundo, a quien ingrato llamo.

Hacedme, Virgen, digno de alabaros;  
dame virtud contra enemigos fieros  
que no quieren, Señora, respetaros.

Si a las damas defienden caballeros,  
merezca serlo vuestro por amaros,  
y hasta perder la vida defenderos.

#### ROSINDA

Bien sé, cabellos, que los cercos de oro  
que la frente de España en sí contiene  
de Cádiz a los montes de Pirene,  
Ramiro os diera con mayor decoro.

Mas dice amor que a si Favila adoro,  
este tesoro solo me conviene,  
porque el amor, como avariento, tiene  
más que en el pecho, el alma en su tesoro.

Si se perdieron reinos poseídos  
por un gusto de amor, los no alcanzados  
¿qué mucho que se juzguen por perdidos?

Animo a lo peor, dulces cuidados,  
que más que en las aventuras atrevidos,  
os quiero en las desdichas porfiados.

#### ILDEFONSO

Hermosa virgen, cuyo cuerpo santo  
yace debajo desta blanca losa,  
y cuyo puro espíritu reposa  
en tanta gloria y en descanso tanto.

Hoy tu martirio, del tirano espanto,  
admirada tu patria venturosa,  
de quien eres Patrona gloriosa,  
celebra en dulce y sonoro canto.

Recibe, ¡oh clara luz! que el firmamento  
dora con pies de sol eternamente  
esta memoria que en tu honor presento.

Y a quien de gloria coronó tu frente,  
pide para tu pueblo paz y aumento;  
así la tuya accidental se aumente.

#### ANA

Planta de Jericó, que tal clavel  
diste en diciembre, a quien hiciste abril;  
estrella de Jacob contra el gentil  
capitán de Moab, luz de Israel.

Puerta que vio cerrada Ezequiel,  
trono de Salomón, nube sutil,  
casta de Abisag, prudente Abigail,  
fuerte Judit, bellísima Raquel.

Arco de paz sobre ese manto azul,  
alta ciudad de Dios, río caudal,  
vara de Aarón, purísimo crisol,  
arpa contra las furias de Saúl;  
todo se encierra, Virgen celestial,  
en que sois Luna donde cupo el Sol.

## 12. *Lo cierto por lo dudoso*

Comedia urbana que tiene lugar en Sevilla, en la que los rivales protagonistas por el amor de doña Juana son personajes históricos: el rey don Pedro el Cruel y su hermanastro el conde don Enrique de Trastámara. Menéndez Pelayo emparenta esta pieza con *La niña de plata* por tener prácticamente los mismos personajes (don Pedro, don Enrique y su dama), incluso los subalternos (Teodora sería Marcela), y encontrar semejanzas en algunas situaciones (la noche de San Juan, la visita del rey y el conde a su amada), pero el resultado que obtiene Lope es una «combinación dramática nueva», con el «grado de reflexión y madurez que tienen las producciones de sus últimos años»<sup>1595</sup>. Morley y Bruerton<sup>1596</sup> la clasifican dentro de las «comedias auténticas sin fechar» y proponen el intervalo comprendido entre 1612-1624 (probablemente 1620-24). Se conoce una edición de la comedia en 1877 y reeditada en 1878 con el título *Lo cierto por lo dudoso: comedia en tres actos y en verso*. La comedia sirvió de fuente del libreto de *L'ingelosite speranze* de Raffaele Tauro y de *Il Xerse*<sup>1597</sup>.

### 12.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Páginas	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 459c- 460a	Ramiro (criado)	Prodiga a su rey todo tipo de halagos y buenos augurios a su modo burlesco por el favor recibido. Soneto interpelativo al rey.	El rey don Pedro y su hermano el conde don Enrique aman a doña Juana. Enrique deja al rey en la casa de Teodora para visitar a su amada. El rey se percata, acude a casa de la dama, lo descubre y lo destierra. Al criado Ramiro le entrega un diamante para asegurarse de que cumplirán el destierro.
2	I 461b	Doña Inés (competidora)	Alienta sus esperanzas de conseguir a Enrique. Soliloquio lírico a su flaca esperanza.	El rey le promete a doña Juana convertirla en reina. Doña Inés le aconseja amar al rey. Enrique regresa a visitarla antes de irse.

<sup>1595</sup> Menéndez Pelayo, 1949, IV, p. 296.

<sup>1596</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 302.

<sup>1597</sup> Según Tedesco, el libreto del *Xerse* es de Giacinto Andrea Cicognini, «que tradujo y reelaboró algunos textos de Lope y de Calderón» (2003, p. 838), aunque parece que goza de mayor consenso entre los estudiosos que es de Nicolò Minato (ver Antonucci, 2010, p. 87).

				La dama le advierte del peligro. El conde se va despechado por la cautela de su amada. Doña Inés, que también lo ama, se alegra.
3	II 463c	Doña Inés (competidora)	Mueren sus esperanzas de conseguir a Enrique por haberse precipitado en su pretensión. Soliloquio lírico a su débil esperanza.	Enrique regresa quebrando el destierro. Doña Inés convence a doña Juana para que elija el amor seguro del rey. En un arrebató, le pide que interceda para que el rey le dé al conde. Doña Juana se retracta.
4	II 465c	Rey (competidor)	Expresa su desengaño al conocer que doña Juana se casaría con el conde. Soliloquio lírico.	Ramito trae un billete del conde para doña Juana que entrega a doña Inés. El rey le pregunta y ella finge ser la destinataria. Para asegurarse, el rey pregunta a doña Juana con quién casaría al conde. Responde que con ella.
5	III 468b	Doña Juana (dama protagonista)	Se desdobra para hablar con Enrique y tomar la decisión de olvidarlo. Autodiálogo con Enrique.	Ramiro informa a Enrique de que su amada quiere al rey. El conde acude a su reja, se encuentra con el rey, quien ordena prenderlo, y huye. Teodora informa a doña Juana de que el conde prefiere que se case con el rey y le pide interceda para lograr su perdón. La dama la despacha enfadada.
6	III 469b	Don Enrique (galán protagonista)	Declaración amorosa. Soneto de amantes. <i>Adynata</i> y serie anafórica de condicionales.	Enrique regresa a casa de doña Juana para recuperar su amor. Ella esquiva y él arrogante no se avienen. Interviene Ramiro asegurando que ambos se aman. Cada uno expresará sus sentimientos y él los juzgará.
7	III 469b- 469c	Doña Juana (dama protagonista)	Declaración amorosa. Soneto de amantes. <i>Adynata</i> y serie anafórica de condicionales.	Ramiro alaba el soneto de Enrique porque omite los juegos conceptuosos sobre el <i>ser</i> . Turno de doña Juana.

## 12.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Lope nos propone una comedia en que la acción se balancea al son del amor y de los celos, por lo que todos los sonetos excepto uno (el del criado) están a merced de las esperanzas, desengaños y reconciliaciones amorosas que estremecen a los cuatro protagonistas que forman el laberinto de sentimientos entrecruzados. La armonía de la pareja protagonista formada por don Enrique y doña Juana es amenazada por un

competidor muy poderoso, el rey don Pedro, y una competidora ingeniosa, doña Inés, prima de la dama.

En la primera jornada, la terrible decisión del rey don Pedro de desterrar a su hermano don Enrique por considerar que ha sido desleal al dejarlo en casa de Teodora, mientras él marchaba a escondidas a ver a su amada doña Juana, es atenuada por el gracejo del criado Ramiro en su soneto<sup>1598</sup>. El rey le advierte al criado de que no deben pernoctar esa noche en Sevilla y le entrega un diamante para asegurarse de que su palabra será cumplida. El favor real obtenido le inspira al criado unos versos laudatorios que combina con algo toque de humor socarrón. La propia insistencia del rey en que «no sea este destierro de burlas»<sup>1599</sup> tiene también su chanza. La atmósfera festiva de la noche sevillana y el regocijo con que se toma Ramiro ser custodio del destierro de su amo apuntan a que desoirán su autoridad. Paradójicamente, el destierro del conde es una buena noticia para la dama competidora. Durante toda la comedia, intenta convencer a su prima que es mejor elección *lo cierto por lo dudoso*, pues de esta manera, ambas saldrían ganando. Su primer soneto<sup>1600</sup> pone punto y final a la segunda jornada, donde ella da aliento renovado a sus esperanzas de conseguir a su amado Enrique apoyándose en que es imposible vencer la fuerza de un rey y en que las relaciones que comienzan con inestabilidad no suelen tener buen fin.

En la segunda jornada, se produce el desengaño de los competidores. Dos sonetos<sup>1601</sup> a cargo de doña Inés y del rey equidistantemente situados vertebran los acontecimientos. Como era de imaginar, don Enrique ha vuelto muerto de amor por su dama y se esconde en casa de Teodora. Doña Inés sigue persuadiendo a su prima de amar al rey hasta el punto de que consigue que diga: «Pues desde hoy más, prima mía, / ¡Viva el rey!»<sup>1602</sup>. Pero comete el desatino de decirle inmediatamente que le pida al rey que la case con Enrique, estando aún tiernos los sentimientos de doña Juana por su conde, lo que provoca que entienda las motivaciones de su prima y cambie de opinión. La escena culmina en un soneto de la competidora en que nos confía su escarmiento, que contrasta

---

<sup>1598</sup> Este soneto está analizado en el apartado 1.3.5.

<sup>1599</sup> *Lo cierto por lo dudoso*, p. 459c.

<sup>1600</sup> Este soneto está analizado en el apartado 1.2.1.8.

<sup>1601</sup> Ambos sonetos están analizados en el apartado 1.2.1.8.

<sup>1602</sup> *Lo cierto por lo dudoso*, p. 463b.

con el tono confiado de su anterior soneto. Sus esperanzas se marchitaron al soplo de un viento airado.

Así que se pone en manos del engaño. Cuando Ramiro llega con una carta del conde para su amada, doña Inés le informa maliciosamente de que su prima está escribiendo a su nuevo amor. Incluso intenta convencer al rey de que la carta es para ella y le pide que la case con Enrique. El rey se entusiasma al igual que doña Inés al final de la primera jornada: «Vitoria, amor; que ya se van los celos»<sup>1603</sup>. Pero de nuevo queda confuso cuando le pide consejo a doña Juana sobre con quién debería casar a su hermano, pues responde que con ella misma. En escena paralela a la de doña Inés, el rey dice un soneto de contenido similar al de la competidora en que se queja de la fragilidad de la esperanza fundada en el engaño y los celos porque es devastada por la fuerza del desengaño. No obstante, el ardid de doña Inés surte cierto efecto. Ramiro informa a don Enrique, que acude a la reja de su amada a pedir explicaciones. Allí, se encuentra con el rey. Aunque intentan prenderlo, consigue huir de nuevo.

En la última jornada, recupera su protagonismo la pareja principal. Dudas, supuestas traiciones, encuentro de los enamorados, declaración de su inquebrantable pasión, constancia de doña Juana ante la tentación de ser reina y búsqueda de una peripecia ingeniosa que conduzca a los amantes hasta su unión final. Por consiguiente, los tres sonetos se centran en reforzar el carácter altivo de la dama y en confirmar los sentimientos de la pareja protagonista.

Convencido Enrique de que su amada lo desdeña, envía a Teodora a su casa para que le pida su intercesión ante el rey y logre su perdón ahora que será reina. Furibunda y desesperada por el comportamiento veleidoso del conde, de quien piensa que la engañaba con su prima, se escinde en un soneto<sup>1604</sup> para hablar dentro de sí con su amado y encontrar el valor suficiente para olvidarlo definitivamente. Pero, a continuación, los amantes aclaran sus malentendidos con la ayuda del criado Ramiro y sellan su amor mutuo en dos «sonetos de amantes»<sup>1605</sup>. Solo les queda vencer al poder real. El rey pone a sus pies la corona de Castilla. Doña Juana se turba, aunque su decisión está tomada: rechaza *lo cierto por lo dudoso* y busca la manera de que el rey la case con Enrique

---

<sup>1603</sup> *Lo cierto por lo dudoso*, p. 465a.

<sup>1604</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.2.1.4.C.

<sup>1605</sup> Los dos sonetos están analizados en el apartado 1.1.8.



obedeciendo sus órdenes. La nobleza y sensatez del proceder de doña Juana se proyecta en el autodiálogo de su soneto y en el compromiso que firma en su «soneto de amantes». A partir de este momento su fe amorosa es incorruptible, gracias a la cual se producirá el feliz desenlace. En esta etapa de madurez, Lope hace gala del «dominio y penetración de la psicología femenina» y nos ofrece una heroína de tan excelente carácter que no es de extrañar «que algunos críticos hayan creído que el drama se reducía a él»<sup>1606</sup>.

### 12.3. Sonetos de la comedia

#### RAMIRO

Vivas más años, generoso Pedro,  
que vivir suelen los que poco importan,  
y en las montañas donde no los cortan  
la vitoriosa palma, el verde cedro.  
Tus manos, por quien hoy diamantes medro,  
a tales versos mi Pegaso exhortan,  
que en él (si no es que envidias me reportan)  
verás cómo el Parnaso desempiedro.  
Al viejo tiempo tu fortuna estafe,  
tu caballo del mar al viento pique,  
tu armada en otro mundo velas zafe.  
La fama al bronce el labio eterno aplique  
desde el muro de Fez al Aljarafe,  
y desde Castilleja a Mozambique.

#### DOÑA INÉS

Ánimo, corazón, flaca esperanza,  
bien le podéis decir al sufrimiento  
que ya puede tener atrevimiento,  
y que con el vivir todo se alcanza.  
Comenzar en las cosas la mudanza,  
y tener los sucesos fin violento,  
al más desesperado pensamiento  
le suele dar más vida y confianza.  
No hay a los reyes resistencia humana:  
el Rey tiene supremo señorío,  
que la mayor dificultad allana.  
Pues si él lo muestra, como yo confío,  
no gozará de Enrique doña Juana;  
que ya me dice amor que Enrique es mío.

#### DOÑA INÉS

Saca en el marzo agricultor moderno  
verde naranjo en apacible día,  
viendo que de los peces se desvía  
el sol, que vuelve a su principio eterno.  
Mas vuelve al fin el riguroso invierno,  
y así la primavera desafía,  
que toda aquella verde fantasía,  
rinde a las ramas, desmayado y tierno.  
¡Ay, débil esperanza, que así fuiste!  
pues cuando te saqué (que no debiera)  
al sol de la mudanza que tuviste,  
En vez de la esperada primavera,  
volvió el invierno riguroso y triste,  
para que yo sin esperanza muera.

---

<sup>1606</sup> Ver Menéndez Pelayo, IV, 1949, p. 298.

REY

¡Con qué justa razón a la esperanza  
dieron de nombre de flor, pues que la imita  
en que tan brevemente se marchita,  
que tiene entre las hojas la mudanza!

Lustrosas perlas a la aurora alcanza,  
de matizados círculos escrita;  
belleza que la noche solicita  
para perder su ardor en su templanza.

Sembraba yo, porque la tierra nueva  
me prometió de amor ricos favores:  
¡Ay loco engaño, de mis celos prueba!

¿De qué me sirve sembrar locos amores,  
si viene un desengaño que se lleva  
árboles, ramas, hojas, fruto y flores?

DON ENRIQUE

Si yo las flechas del amor tuviera,  
de vos a todo el mundo enamorara,  
y en torres de diamantes os guardara,  
porque después de amaros nadie os viera.

Que tanto me quisierades hiciera,  
que de otro ningún bien se os acordara;  
el pensamiento a una cadena atara,  
y la imaginación os suspendiera.

Y si pudiera yo, con una llave  
cerrara al tiempo el curso presuroso  
en esa dulce juventud süave,  
porque jamás en ese rostro hermoso  
la edad pusiera cosa menos grave,  
ni yo pudiera ser menos dichoso.

DOÑA JUANA

—Enrique, yo no quiero aventurarme  
por tu ocasión, ni por mi amor perderme:  
si tú sabes, traidor, aborrecerme,  
¿por qué no sabré de ti vengarme?

¡Ay, que me cuesta mucho el apartarme  
de la ocasión con que quisiste verme!  
No me veas, crüel; que es ofenderme.

—Señora, yo me voy. —Vuelve a matarme.

—Oye mi bien: ¿qué pierdes en oírme?

—Pierdo el honor y al Rey. —Verdad te trato.

—Por eso de tu amor quiero partirme.

—Amor celoso olvida, como ingrato;  
Mas no podrás. —Sí haré; porque el más firme  
a manos de otro amor le acaba el trato.

DOÑA JUANA

Cuando sin penas yo pudiera amaros  
(que sin celos no puede ser quereros),  
para tenerlas suspendiera el veros,  
pues el penar por vos fuera obligaros.

Quereros sin costarme aventuraros  
era quererme a mí, y era ofenderos;  
que más quiero obligaros y perderos,  
que, sin quereros obligar, gozaros.

Glorias solas de amor, amor condena;  
penas quiero por vos; que la memoria,  
si asiste a solas glorias, es ajena.

Penar amando es la mayor vitoria,  
y si amor es amor por lo que pena,  
por teneros amor, no quiero gloria.

### 13. *Los comendadores de Córdoba*

Drama de hechos particulares, cuya trama es la de la honra conyugal agraviada por la dama y vengada por el marido, basada en un hecho histórico sucedido en Córdoba a mediados del siglo XV. La fuente principal que Lope utilizaría para el desarrollo del argumento de la comedia es el «Romance de los Comendadores» que Juan Rufo incorporó al final de *Las seiscientas apotegmas*, publicada en 1596, de donde, por ejemplo, tomó los nombres de personajes secundarios (Rodrigo y Galindo), el tiempo histórico, las cartas

que Rodrigo envía al Veinticuatro advirtiéndole del peligro de su honor o el detalle curioso de que la mona y el papagayo paguen también con su vida la afrenta del comendador<sup>1607</sup>. No obstante, también tuvo en cuenta la versión de la historia difundida a través de la lírica tradicional para incluir en la comedia una versión de las «Coplas de los Comendadores»<sup>1608</sup>. Morley y Bruerton la clasifican dentro del apartado de «comedias de intervalo impreciso» y la fechan entre 1596 y septiembre de 1598 porque consideran que fue escrita «después del romance de Juan Rufo», «la comedia tiene un gracioso plenamente desarrollado»<sup>1609</sup> y el uso de décimas parece indicar que las comedias «son de 1596 o más tarde»<sup>1610</sup>. Costa Palacios y Abad Gómez denominan a esta obra como tragedia del horror por la truculencia de los hechos, el lenguaje de violencia expresiva o el impacto dramático de los agüeros. La comparan con *La contienda de Diego García Paredes*, cuyo autógrafo es del 15 de febrero de 1600, pues consideran que forman parte de una «potencial fórmula que se acomodaba a las tragedias de corte tremendista»<sup>1611</sup> de la que estas dos piezas son ejemplo.

### 13.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Versos	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 889- 905	Jorge (pretendiente de Beatriz)	Ascensión del amante al sol de la amada y caída en el desengaño amoroso. Soneto de pretendientes.	Jorge y Fernando regresan a Córdoba de la guerra de Granada con sendas cruces de comendadores. Jorge desea visitar a su prima Beatriz, aunque su esposo, el Veinticuatro, está ausente. El rey da licencia al Veinticuatro para volver a casa y le entrega un anillo en premio a su valor. Visita de los comendadores, emparejamientos (Jorge-Beatriz, Fernando-Ana, y los criados Galindo-Esperanza) y concierto de citas nocturnas. Llegada inesperada del comendador. Escena de ronda nocturna.

<sup>1607</sup> Ver la edición de Laplana Gil, 1998, pp. 1029-1030.

<sup>1608</sup> La doncella Antonia la canta en los vv. 2002-2021 (p. 1110).

<sup>1609</sup> Morley y Bruerton, 1968, pp. 221-222.

<sup>1610</sup> Morley y Bruerton, 1968, pp. 113-114.

<sup>1611</sup> Costa Palacios y Abad Gómez, 1981, p. 142.

2	I 906- 919	Fernando (pretendiente de Ana)	Entrega plena amorosa y gloria literaria. Soneto de pretendientes.	Aparece seguido.
3	I 932- 945	Galindo (criado de los pretendientes )	Parodia del amor cortés y de los tópicos de la poesía amorosa. Contrapunto paródico. En esdrújulos.	Los galanes se previenen, se reconocen y advierten la llegada de otro hombre, Galindo. Después de los sonetos, doña Ana, les advierte de la llegada del Veinticuatro. Los galanes con su criado deciden marcharse y volver mañana.
4	II 1090- 1103	Veinticuatro (esposo de Beatriz)	Entrega a su esposa un anillo como símbolo de todo su ser. Soneto Interpelativo.	El rey requiere al Veinticuatro en Toledo. Beatriz finge descontento y celos. Su esposo le declara su fidelidad y confirma su amor entregándole el anillo del rey.
5	II 1632- 1645	Jorge (pretendiente de Beatriz)	Anuncia su marcha a Toledo y se pregunta si el alma vivirá separada de su amada. Soneto de pretendientes.	Llegan los comendadores a casa del Veinticuatro y lo despiden. Las parejas conciertan nuevos encuentros. El obispo envía a Jorge a Toledo y a Fernando a Sevilla. El esclavo Rodrigo tiene celos de Galindo y se lamenta por el honor de su señor. Los comendadores y el criado se despiden sus amadas.
6	II 1658- 1671	Fernando (pretendiente de Ana)	Anuncia su marcha a Sevilla por voluntad ajena. Soneto de pretendientes.	Ana interpreta por la vestimenta y silencio de su amado que también viene a despedirse.
7	II 1684- 1697	Galindo (criado de los pretendientes)	Parodia el contenido del soneto de Fernando. Contrapunto paródico.	Esperanza le pregunta a Galindo si se queda o si también se va. Después de los sonetos, cada amada entrega una prenda a su amado: Beatriz, su anillo a Jorge; Ana, una cinta a Fernando; Esperanza, una toquilla y una ristra de longanizas.
8	III 2456- 2469	Rodrigo (esclavo del Veinticuatro)	Meditación sobre el enigma de que la ley de la honra haga responsable de las culpas ajenas al hombre honrado. Soliloquio lírico. Receptáculo de la reflexión final.	El rey ve el anillo que entregó al Veinticuatro en la mano de Jorge. Le reprocha que lo haya dado y le exige que lo recupere. Los comendadores se adelantan al Veinticuatro para saludar a sus amadas. El Veinticuatro llega a casa. Intenta sonsacar a Rodrigo la verdad. Le recuerda que le envió cartas de aviso. El señor le explica qué es la honra. Llegan los comendadores a comer. El Veinticuatro y Rodrigo se dicen apartes cómplices sobre que será su última comida.

### 13.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

La acción de las tres jornadas aparece estructurada gracias al manejo de las situaciones geminadas. En cada una se repite el mismo esquema con alguna variante: los comendadores visitan la casa de Beatriz, se conciertan para la noche, regresan para el encuentro amoroso y la cita se frustra o tiene un final trágico (en la primera jornada por la llegada del Veinticuatro; en la segunda porque el obispo envía a los comendadores a Toledo y a Sevilla; y en la tercera porque el Veinticuatro y Rodrigo regresan de una cacería fingida para vengar su agravio). Del mismo modo, los sonetos aparecen organizados simétricamente. Por un lado, están los sonetos puestos en boca de los ofensores del honor del protagonista, que aparecen agrupados en tríos<sup>1612</sup> porque sus acciones son conjuntas; por otro, los sonetos puestos en boca de los personajes afrentados. Cada uno de los tríos sonetiles viene alternado con un soneto del Veinticuatro, en la primera jornada, y de Rodrigo, en la última, creando un fuerte contraste entre la visión de la conducta concupiscente de los pretendientes y la de los personajes cuyo proceder es honrado y decoroso.

Los ocho sonetos de la comedia son dichos por personajes masculinos posiblemente porque se trata de un drama de la honra conyugal y por mucho que el proceder de Beatriz y Ana sea pecaminoso e inmoral, la deshonor la sufren los hombres, quienes, por empatía, debieran exhibir un comportamiento honesto. Entonces, a través de los sonetos, Lope vendría a destacar el carácter desaprensivo y frívolo de los comendadores y a indicarnos que la verdadera tragedia es la del Veinticuatro, hombre de valor y méritos, esposo fiel y abnegado, que pierde su honra por el comportamiento licencioso de su mujer.

En la primera jornada, en cuanto llegan a Córdoba, Jorge desea visitar a su prima Beatriz, por quien pierde el seso, acompañado de su hermano Fernando y el lacayo Galindo. Después de recibirlos, comienza de inmediato el juego del cortejo amoroso, se emparejan y quedan para verse por la noche. Como bien dice Marcelino Menéndez Pelayo, Lope consigue dibujar magistralmente el inicio de este súbito amor como «un capricho de los sentidos»<sup>1613</sup> para despertar desde el principio cierta animadversión hacia

---

<sup>1612</sup> Los dos tríos de sonetos de esta comedia están analizados en el apartado 1.2.3.4.

<sup>1613</sup> Menéndez Pelayo, 1949, V, p. 272.

estos personajes tan livianos. Entretanto, el rey da permiso al Veinticuatro para regresar a casa, no sin antes premiar su valor con un anillo. El esposo es recibido con grandes muestras de cariño. Se siente tan confiado y pleno que alaba la vida doméstica y las virtudes de su mujer: «si ausento, me desea; si vengo, me da sus brazos, / no con fingidos abrazos»<sup>1614</sup>.

Paralelamente, aparecen los comendadores y su criado Galindo diciendo un soneto amoroso a los pies de la casa donde supuestamente reina la concordia familiar. Los dos sonetos<sup>1615</sup> de los comendadores aparecen seguidos, y pocos versos después el del criado, en esdrújulos, como contrapunto cómico de los galanes. Los imaginamos bien ataviados, con su capa y sus plumas, en situación de espera, expresando uno tras otro su deseo de gozar a sus amadas, justamente después de haber presenciado esas escenas de soñada felicidad doméstica. En resumidas cuentas, es posible que el énfasis en el uso del soneto en esta escena tenga el objetivo de incrementar el contraste entre la bajeza de los ansiosos amantes y la bondad del esposo. A continuación, Ana los avisa de la presencia del Veinticuatro y se despiden hasta el día siguiente.

Al principio de la segunda jornada, destaca el soneto<sup>1616</sup> del Veinticuatro, donde antes de partir a Toledo, le hace entrega del anillo que le dio el rey a Beatriz mientras le explica que es símbolo del inmenso amor que le profesa, de su ser, de su honor y de su hacienda. El detalle del anillo es un elemento fundamental en el desarrollo de la tragedia que queda hábilmente destacado por la forma del soneto en un momento dramático central de la pieza. Con el esposo ausente, los amantes lujuriosos se conciertan para la noche, pero el obispo impide los encuentros enviando a Jorge a Toledo y a Fernando a Sevilla. No obstante, acuden a la casa del Veinticuatro para informar de su marcha a sus amadas. La despedida de cada uno de ellos adopta la forma de un segundo trío sonetil formado por los dos sonetos serios de los comendadores y la contrapartida burlesca del criado que marca el paralelismo de esta triple intriga amorosa. Asombrosamente, Beatriz le da el anillo a Jorge como prenda de amor. Este hecho corrobora que la dama hizo caso omiso

---

<sup>1614</sup> *Los comendadores de Córdoba*, p. 1076, vv. 865-867.

<sup>1615</sup> Ambos fueron incluidos en las *Rimas*, I (nº CLXXV y CXXXIII respectivamente) con algunas variantes. Del de Fernando existen tres versiones: la más antigua es la que aparece en el ms. 4117 de la Biblioteca Nacional; la segunda es la de la comedia; y la tercera la de las *Rimas*, I (ver Pedraza Jiménez, 1993, p. 476).

<sup>1616</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.2.1.4.D.

de las profundas palabras que su esposo le confesó en su soneto. Por tanto, Lope dignifica la buena fe e integridad del Veinticuatro a través del soneto en contraste con la perfidia y malicia de su mujer. Su falta de escrúpulos desvelará sus relaciones adúlteras, ya que el rey reconocerá su anillo y exigirá al Veinticuatro que lo recupere.

En la última jornada, Rodrigo, la única persona leal al Veinticuatro, le cuenta «la verdad de todo»<sup>1617</sup>, lo que da pie a que este le explique a su esclavo que «la honra está en el otro y no en él mismo»<sup>1618</sup>, así como a preguntarse por qué fue justo ponerla en la mujer. Entonces, llegan los comendadores. Cuando entran a comer, queda Rodrigo solo reflexionando en un soneto<sup>1619</sup> sobre la honra de los casados. El único soneto de esta tercera jornada aparece hacia la mitad, en un lugar medular del drama, justo antes del desenlace, y sobre el asunto principal de la obra. Constituye una meditación profunda sobre la paradoja de que la ley de la honra haga responsable de las flaquezas de la mujer al hombre íntegro. Su función es la de conmover el ánimo del espectador ante tal injusticia en un intento de justificar la cruenta venganza que el Veinticuatro y su esclavo llevarán a cabo: descubiertos *in fragranti*, matan a los lujuriosos adúlteros y a todo ser viviente de la casa como cómplices silenciosos del ultraje.

---

<sup>1617</sup> *Los comendadores de Córdoba*, p. 1119, v. 2354.

<sup>1618</sup> *Los comendadores de Córdoba*, p. 1120, v. 2378.

<sup>1619</sup> Este soneto está analizado en el apartado 1.3.3.

### 13.3. Sonetos de la comedia

#### JORGE

Deseando estar dentro de vos propia,  
señora, por saber si soy querido,  
miré ese rostro, que del cielo ha sido  
con estrellas y sol, retrato y copia;  
y siendo cosa a mi humildad impropia,  
vime de luz y resplandor vestido  
con vuestros ojos, cual Faetón rendido  
cuando abrasa los campos de Etiopia.  
Pues viéndose en el cielo y paraíso  
y cargado de sol, dije: «teneos,  
deseos locos, que me habéis burlado».  
Vos quitastes los ojos de improviso,  
y cayendo conmigo mis deseos,  
fue mayor el castigo que el pecado;  
pero tan obstinado,  
que otro Luzbel he sido  
en no ver luz ni estar arrepentido.

#### GALINDO

Si en el poyo más limpio o más pestífero  
de tu cocina fresca y aromática  
duermes por no escuchar la dulce plática  
de este cautivo pobre lacaífero,  
despierta de mi pena al son mortífero,  
Medea pucheril, Circe fregática,  
pues eres la picina y la probática  
que me ha de dar remedio salutífero.  
Vuelve los pernizarcos ojos rígidos  
a este ojizambo amante en mil recámaras,  
el alma lleno de éticas y tísicas.  
Mira que de tener los pies tan frígidos  
podrá, señora, ser que me den cámaras  
que para ti serán crueldades físicas.

#### FERNANDO

Ya no quiero más bien que solo amaros,  
ni más vida, señora, que ofreceros  
la que me dais cuando merezco veros,  
ni más gusto que veros y agradaros.  
Para vivir me está bien deseáros,  
para ser venturoso, conoceros;  
solo le pido a Dios para entenderos  
ingenio que ocupar en alabaros.  
La pluma y lengua, respondiendo a coros,  
quieren al cielo espléndido subiros,  
donde están los espíritus más puros;  
que, entre vuestras riquezas y tesoros,  
papel y lengua, versos y suspiros,  
de olvido y muerte vivirán seguros.

#### VEINTICUATRO

Beatriz, entre este dedo y el pequeño  
y grande, luego al corazón aplico  
este diamante, aqueste anillo rico,  
más que por sí, por el valor del dueño.  
En él todo mi crédito os empeño,  
y en él todo mi amor os certifico;  
para su estimación el mundo es chico,  
la plata es precio vil, el oro es sueño.  
Yo os doy aquí mi ser, mi honor, mi hacienda;  
esta es mi fe, con mi leal decoro;  
aquí mi hidalga sangre está esculpida.  
Guardadle bien, que os doy en esta prenda  
valor, crédito, anillo, plata y oro,  
lealtad, fe, honor, hacienda, sangre y vida.



#### JORGE

Responda el alma si de ti partida  
puede decir que tiene vida el alma,  
que mientras su paciencia tiene en calma,  
aun con ser inmortal, no tiene vida.

Hoy el tirano autor de mi partida  
de la vida del alma me desalma,  
por más que al paso resistió la palma  
de mi firmeza, a tu esperanza asida.

Voy a Toledo, porque así lo quiere,  
siendo el que quiero yo; voy a Toledo,  
que una hora apenas el partir difiere;  
mas ¿cómo voy, si en Córdoba me quedo  
y cuando parte el alma el cuerpo muere,  
que partir y quedar tampoco puedo?

#### GALINDO

Pluviera a Dios que sin hablar me oyeras  
con tácito silencio estas razones,  
y antes que hablara, fieros tiburones  
me sepultaran en sus panzas fieras.

Pero, pues mi silencio vituperas,  
denme en invierno cámaras melones  
y en verano las aguas sabañones,  
si por mi voluntad partir me vieras.

Voy a Toledo a ver el artificio,  
no digo el de Juanelo, que es aguado,  
—mira cuál voy por ti, sirva de indicio—  
sino el de San Martín, puro y de vino,  
que así siete aguas pasará cuitado,  
llevando fuera el agua y dentro el vino.

#### FERNANDO

Pluguiera a Dios que sin hablar pudiera  
quejarme y ser de todos entendido,  
pero, si al alma van por el oído,  
oye la causa de mi mal siquiera.

Fuerza es partir, que voluntad no fuera;  
así lo quiso hacer quien no ha querido,  
que, si querido hubiera, hubiera sido  
no duro mármol, sino blanda cera.

Voy a Sevilla, porque un mismo río  
las lágrimas de entrambos lleve y vuelva,  
creciendo el mar, que ensancha el margen frío.

Mas primero que el curso el sol revuelva,  
verás el fénix de tu fuego y mío  
vivir cuando la muerte le resuelva.

#### RODRIGO

La honra del casado es fortaleza  
donde está por alcaide el enemigo  
con voz y rostro de fingido amigo,  
porque es de la mujer igual flaqueza.

Suelen decir que por naturaleza  
son fáciles al mal, pero yo digo  
que de nuestra soberbia fue castigo,  
porque está la soberbia en la cabeza.

¡Oh, dura ley del mundo! Que la honra  
no está en la mano, sino en una impropia,  
del hombre mismo y de sus costumbres.

¡Cuán fuerte caso es que la deshonra  
esté en un arca, que es la mujer propia,  
de donde mil ladrones traen vislumbres!

### 14. *Con su pan se lo coma*

Comedia villana cuyo título es una frase proverbial recogida, por ejemplo, por Correas en su *Vocabulario* y de la que Quevedo escribió una letrilla. Jaime Fernández S. J. considera que bajo la apariencia sencilla de esta pieza subyace un asunto de mayor alcance y hondura sobre el individuo: «la inquietud, desazón y ambición connatural al ser humano de probar fortuna aventurándose en nuevos horizontes»<sup>1620</sup>. Aparece el personaje

---

<sup>1620</sup> Fernández, 2004, p. 792.

de Belardo como máscara dramática del autor, quien dice: «te ofrezco un baile en el prado / y una comedia famosa / para el día de tu boda»<sup>1621</sup>. A través de esta figura, Fichter ve una posible alusión a la intención del autor de tomar los hábitos<sup>1622</sup>, lo que situaría la comedia hacia el 1613. La acción dramática aparece localizada en tiempos del reinado de Ramiro II de León en el siglo X. Al final del listado de las figuras de la comedia, se indica que fue representada por Valdés. Está dedicada a la ilustrísima señora doña Francisca Salvador para, como dice el autor, «con tan pequeño servicio entretener la paga»<sup>1623</sup>. Morley y Bruerton la clasifican dentro del apartado de las «comedias auténticas sin fechar» y proponen el intervalo de 1612-1615 (probablemente 1613-1614)<sup>1624</sup>. Unos músicos cantan el refrán «al cabo de los años mil, / vuelven las aguas por do solían ir»<sup>1625</sup>, del que el protagonista dice que «Nunca vino la canción más a propósito», pues justamente regresa a la aldea desengañado de la corte anunciando su firme convicción de que este es el lugar al que pertenece antes de que los músicos repitan la canción que cierra la escena. En realidad, en esta pieza abundan los bailes y canciones, como en el momento en que los pastores cantan y bailan las seguidillas «a los verdes prados / baja la niña»<sup>1626</sup> porque se alegran de la vuelta de Inarda, o cuando los músicos cantan «con el alto pino / calle la oliva»<sup>1627</sup> anticipando que la joven mudará su amor de Celio a Fabio, o la danza que tiene lugar en el casamiento de Fabio «Ten, Amor, el arco quedo»<sup>1628</sup>, en que se recoge el tema popular de la «niña en cabello», motivo de una canción de bodas que se refiere a la costumbre de recogerse el cabello cuando una mujer se casa.

---

<sup>1621</sup> *Con su pan se lo coma*, p. 319b.

<sup>1622</sup> En Morley y Bruerton, 1968, p. 304. El personaje de Belardo dice en primera persona como si fuera Lope el que hablara: «Y sospecho yo / que en estas vísperas ando; / que viendo el ingenio mío / que no puede contentar / a todos, habrá de dar / con todo el asno en el río» (*Con su pan se lo coma*, 1917, p. 320a).

<sup>1623</sup> *Con su pan se lo coma*, p. 295.

<sup>1624</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 304.

<sup>1625</sup> *Con su pan se lo coma*, pp. 327b- 328b. Recogida por Alín y Barrio Alonso como la n° 3D (1997, p. 13). También aparece en *Los Ponces de Barcelona*, p. 1119, vv. 2053-2070.

<sup>1626</sup> *Con su pan se lo coma*, p. 319a. Alín y Barrio Alonso recogen esta canción como la n° 223 (1997, p. 260).

<sup>1627</sup> *Con su pan se lo coma*, p. 319a. Canción n° 259 en Alín y Barrio Alonso (1997, p. 287).

<sup>1628</sup> *Con su pan se lo coma*, pp. 322b-323a. Ver Díez de Revenga, 2003, pp. 280-281.

### 14.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Páginas	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 300a- 300b	Nuño (galán)	Queja sobre la inconstancia de la mujer. Soliloquio lírico.	Muere el padre de Celio y Fabio. Les deja dinero, ganado y hacienda para que no abandonen nunca la quinta. En la ciudad, Nuño no puede ocultar los celos que tiene del rey, también interesado en ella desde que él mismo alabó sus virtudes. El rey la visita antes de marcharse de caza. La corteja y parte. Nuño está celoso. Le pide un abrazo, pero ella se lo niega.
2	I 302a	Celio (labrador protagonista)	Menosprecio de corte y alabanza de aldea. Soliloquio lírico a las santas soledades.	Celio visita su hacienda y alaba la vida del campo. Después, se topa con el rey sin reconocerlo. Dialogan agradablemente. Lo invita a cenar con su hermano. Después de cenar, el rey se descubre y declara su intención de llevarse a Celio a la corte como consejero y amigo. Celio acepta sin pensárselo, pese a que Fabio le recuerda la promesa que hizo a su padre de no abandonar la quinta.
3	II 309a	Fabio (labrador, gemelo de Celio)	Todo cambia o desaparece, excepto sus esperanzas amorosas. Soliloquio lírico.	Inarda se lamenta con Laureta de la ausencia de su amado Celio. De manera muy cortés, Fabio le pide que sea suya y le dará toda su hacienda. Inarda no puede porque todavía ama a su hermano.
4	II 317a	Elvira (dama)	Reflexión sobre la volubilidad de la fortuna. Soliloquio lírico.	Celio envía a Tomé a informar a Fabio de su nueva vida y este se burla: <i>Con su pan se lo coma</i> . Inarda y Laureta visitan a Celio, pero este las despacha para que no lo afrenten. El rey lleva a Celio a visitar a su dama. Al ver que a Celio le agrada, los casa esa misma noche. Nuño y Elvira quedan desconsolados: él la pierde; ella se casa con un simple villano.
5	III 327a	Celio (labrador protagonista)	La fortuna es cambiante, pero solo puede arrebatarse lo dado. Soliloquio lírico.	Inarda acepta a Fabio y preparan su boda. Celio invita a Fabio a la suya, pero este se niega, aunque acude disfrazado. Celio acude a la boda de su hermano. En realidad,

				quiere pedirle consejo porque ha perdido el favor del rey y su mujer no lo respeta. Fabio le sugiere que pida licencia al rey para que se venga al monte con su mujer. El rey se la da y pone a Ricardo, un traidor que desea matarlo por orden del rey de Navarra, en su lugar.
--	--	--	--	--

## 14.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Los sonetos están proporcionalmente distribuidos a lo largo de la comedia en función de la alternancia de escenas entre el campo y la ciudad, cuyo contenido está relacionado con lo engañoso, artificioso e inestable de la vida de la corte, en que el individuo está sujeto a los caprichos arbitrarios de un poderoso, en contraste con la tranquilidad, naturalidad y certeza de la vida en la aldea, donde el individuo es dueño de sí mismo.

Las palabras del padre de los gemelos son claves para entender la comedia. Les deja dinero, hacienda y ganado suficiente para vivir gozosamente y en paz el resto de sus días, por lo que les pide que por «por ningún caso ni suceso humano / mudéis el traje, el trato ni el oficio»<sup>1629</sup>. Ambos hijos prestan obediencia a su voluntad, incluso Celio manifiesta que queda más obligado que su hermano, cuando en la práctica no vacilará en incumplirla

La acción pasa entonces a la ciudad, en concreto a la casa de Elvira. La dama y Nuño tienen una relación amorosa, pero ella se deja requebrar por el rey delante de él sin ningún reparo, hasta el punto de que le pide que debiera excusarse de su casa porque así lo ha sugerido el rey. Entonces, Nuño queda profundamente apenado reflexionando en un soneto<sup>1630</sup> sobre lo mudable, antojadiza e interesada que es la mujer. Esta constituiría una primera crítica a la ciudad, donde parece que no hay cabida para los sentimientos auténticos, sino que todo se rige por su utilidad y provecho. Así que, quien ame de verdad, saldrá escaldado.

Entretanto, vemos a Celio disfrutando de su heredad, preguntando a sus pastores sobre el ganado. La escena culmina con una exaltación de los encantos de la sencilla vida

<sup>1629</sup> *Con su pan se lo coma*, p. 295b.

<sup>1630</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.2.1.

campesina que se opone a los vicios y maldades de la sinuosa vida cortesana en su soneto<sup>1631</sup>. El labrador se entusiasma con la belleza de sus montes y sus prados, la comodidad de su pobre choza y el sosiego que allí reina. Este soneto contrasta con el anterior. Celio disfruta de una vida sin imposturas ni ambiciones, mientras que Nuño naufraga en ellas. Sin embargo, el mundo de la corte, encarnado en la figura del rey, irrumpe en la aldea. Fascinado por su ingenio y valor, el rey propone a Celio ir a la corte para desempeñar el oficio de consejero y privado. Paradójicamente, Celio no duda en aceptar el cargo. La decisión es sorprendente, aunque estamos acostumbrados a que los personajes lopescos se manifiesten con rotundidad sobre un particular en un soneto para que, a continuación, hagan lo contrario de lo que han afirmado. Por este cambio de parecer súbito, Jaime Fernández plantea la hipótesis de que Lope realiza un «experimento lúdico» con este personaje, al que somete «a una especie de trasiego estamental» para probar «la inquietud existencial del ser humano, que, pese a gozar de paz y plenitud en su actual situación, busca una felicidad o plenitud que en realidad no pasa de ser un espejismo»<sup>1632</sup>.

En la segunda jornada, Inarda, la labradora que andaba en amores con Celio se queja de su ausencia. Fabio también estaba enamorado de ella, de ahí que ahora renazcan sus esperanzas de conquistarla, aunque Inarda lo rechace porque su pensamiento aún está puesto en su hermano. Entonces, Fabio queda enjugando su tristeza en un soneto porque la naturaleza cambia o se marchita con la llegada del invierno; por el contrario, su esperanza siempre está vigorosa. En el mundo de la corte, los sentimientos son tornadizos en función de los acontecimientos, pero en el mundo de la aldea, el amor es duradero hasta que se vuelva imposible.

En la ciudad Celio goza del favor absoluto del rey, hasta tal punto que le cede a su dama. Lleva a su privado a visitarla a su casa y cómo para adular al rey, tanto Elvira como Celio se alaban mutuamente, en un arranque de magnificencia, el monarca los casa. Ambos se arrepienten de haber hablado. Cuando Elvira queda sola, reflexiona en un soneto<sup>1633</sup> sobre la variabilidad de la fortuna, que primero le dio a Nuño, después hizo que ascendiera hasta un rey, para caer vertiginosamente en un villano. En la segunda jornada, a través de los sonetos, Lope nos introduce en los pensamientos de dos personajes

---

<sup>1631</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.9.

<sup>1632</sup> Fernández, 2004, p. 787.

<sup>1633</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.8.

pertenecientes a dos mundos distintos. De nuevo, el contenido es contrastante. En el de Fabio, personaje de la aldea, el mensaje es que nada cambia en su vida. En el de Elvira, personaje de la corte, el mensaje es que todo es posible porque la voluntad del individuo no existe, sino que depende de algo tan fútil como la fortuna.

De igual manera, Celio, que habita en el espacio urbano, está sujeto a las inconstantes leyes de la fortuna. Su esposa no lo respeta por serle inferior y los cortesanos, con sus insidias, han conseguido provocar el desdén del rey hacia él. Celio visita a su hermano Fabio para pedirle consejo, quien le sugiere que le pida licencia al rey para regresar a la aldea. El rey acepta sin problemas. Entonces, en una situación paralela a la de Elvira, recapacita en un soneto<sup>1634</sup> sobre la inestabilidad de la fortuna. Jugando con la fortuna consiguió la amistad de un rey, de quien pensaba obtener mayor ganancia, pero la fortuna cambió y lo perdió todo. No obstante, la fortuna solo puede quitarle lo que ha dado, así que regresa a la comodidad y felicidad de su vida anterior. Estas palabras de Celio connotan que la irreflexiva decisión de marchar a la corte fue únicamente una experiencia, un entretenimiento sin mayor trascendencia. De hecho, unos versos antes, creando un juego metaficcional, se compara a sí mismo con un personaje de comedia. En el primer acto, representó a un villano; en el segundo desempeñó «el papel de un cortesano» y «al tercero / vuelve a hablar el labrador»<sup>1635</sup>. Después de haber vivido esta ficción o participado en este juego, regresa a su verdadero centro, a disfrutar de los placeres de la vida del campo, pero con una diferencia, «Celio ahora, “sabe”, es decir, gusta y goza de la verdad más esencial de la vida»<sup>1636</sup>.

---

<sup>1634</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.8.

<sup>1635</sup> *Con su pan se lo coma*, p. 326b.

<sup>1636</sup> Ver Fernández, 2004, p. 792. Casi al final de la comedia, Celio reconoce esa sabiduría, ese aprendizaje: «Yo he vuelto a mi propio sitio, / estoy en mi propia esfera, / gozo descansada vida, / sé que es noche y qué es aurora, / sé qué es comida y qué es sueño» (*Con su pan se lo coma*, 1917, p. 333b.)

### 14.3. Sonetos de la comedia

**NUÑO**

Con nombre y forma de mujer pintaron  
el vicio y la virtud antiguamente;  
a firmeza y mudanza juntamente  
estatuas de mujeres fabricaron.

La inclinación al bien y al mal hallaron  
en su ingenio sujeta un accidente;  
de la luna menguante y la creciente,  
de su inconstancia el símbolo sacaron.

Pero como se quejan tantos buenos  
despreciados por viles, ya te alejas  
de ser mujer en esto por lo menos.

Que si de las mujeres son las quejas,  
que dejan lo que es más por lo que es menos,  
no lo eres tú, pues por lo más lo dejas.

**FABIO**

De la prisión del Etna se desata  
hinchado Bóreas; Euro, Noto y Coro  
desnudan la sabina; el verde loro,  
al limbo el sol, la tierra al mar retrata.

La nieve por los campos se dilata,  
que el año labrador llama tesoro,  
y las eras que vieron parvas de oro  
se quejan de sufrir montes de plata.

Perdióse el color verde; el conejuelo  
cristales lame en vez de hierba, y muerde  
el venado carámbanos de hielo.

Todo se trueca, se deshace y pierde;  
está la tierra blanca y pardo el cielo,  
y sola mi esperanza se está verde.

**CELIO**

¡Oh, santas soledades, cómo vemos  
que solo es sabio quien vivir os sabe  
sin envidiar el oro de la nave  
que besa de la tierra los extremos!

¡Oh, cuánto al Cielo aquellos le debemos,  
que en parte de vivir un monte cabe,  
si la muerte ha de abrir con igual llave  
las puertas de las vidas que tenemos!

Aquí son estos prados los amigos;  
las selvas, el palacio y la carroza,  
y el silencio y verdad, los enemigos.

Dichoso el que descansa en pobre choza;  
que no se logra el bien donde hay testigos,  
ni en las ciudades la quietud se goza.

**ELVIRA**

Suben las aguas de las fuentes claras  
por la misma medida que decienden;  
si de los altos montes se desprenden,  
vuelve segunda vez a ver sus caras.

Por el conducto ocultamente avaras  
desde su origen los arroyos tienden;  
pero después en ancha copa extienden  
las puras linfas de sus venas raras.

Bajé de Nuño aprisa, y, como fuente,  
subí de un Rey hasta los cercos de oro,  
sirviéndole de perlas a su frente.

Mas diome a Celio; y, convertida en lloro,  
derramo el agua en el dolor presente.  
Huyó mi fin, y mi principio adoro.

## CELIO

A jugar me senté con la fortuna  
el bajo cobre de mis verdes prados  
contra el oro que vi de sus ducados,  
de dos caras, en fin, como la luna.

Eché una suerte sin pedir ninguna,  
y con solo un encuentro de tres dados  
un Rey me dio su pecho y sus Estados,  
que a veces con los bienes importuna.

Pensé que de esta mano me vendría  
la ganancia mayor que fue pensada;  
pero, echando un azar la suerte mía,  
tirose el oro la fortuna airada;  
mas si deja el cobre que tenía,  
aunque he perdido, no he perdido nada.

### 15. *La cortesía de España*

Comedia urbana basada en la V *novella* de la X Década de los *Hecatommithi* de Giraldi Cinthio. En la obra hay una serie de citas que nos pueden orientar sobre su datación. Menciona a Cisneros y a Pedro Navarro<sup>1637</sup>, autores de comedia y representantes, que hicieron pensar a Restori que pudo haber sido escrita alrededor de 1597, teniendo en cuenta que Cisneros murió en septiembre de ese año<sup>1638</sup>. El criado del protagonista alude al *Quijote* cuando le propone a su amo que aproveche la noche que pasarán en la posada de Orgaz para estar con su amada: «¿Qué hiciera más don Quijote / con la dama de la Mancha?»<sup>1639</sup>. Por otro lado, en el capítulo XLVII de la segunda parte del *Quijote* aparece la expresión «dueñas de bulto» que es idéntica a la del criado Zorrilla: «De bulto las [dueñas] fabricó»<sup>1640</sup>, y, además, la descripción de su vestimenta con «fundas blancas»<sup>1641</sup> se correspondería con la «dueña toquiblanca» quijotesca. Por último, se alude al «mayor imposible»<sup>1642</sup>, referido a la imposibilidad de guardar a una mujer, si

---

<sup>1637</sup> *La cortesía de España*, p. 600, vv. 2147-2148.

<sup>1638</sup> En Morley y Bruerton, 1968, p. 305.

<sup>1639</sup> *La cortesía de España*, p. 571, vv. 1531-1532.

<sup>1640</sup> *La cortesía de España*, p. 555, v. 1135.

<sup>1641</sup> *La cortesía de España*, p. 555, v. 1148.

<sup>1642</sup> *La cortesía de España*, p. 555, v. 1352. Según dice Di Pinto en las notas a la edición, *El mayor imposible* de Lope de Vega está basada en *El celoso extremeño* de Cervantes.



ella no quiere, igual al título de la comedia lopesca escrita en 1615 que trata sobre ese asunto. En resumidas cuentas, Morley y Bruerton<sup>1643</sup> la clasifican dentro del apartado de «comedias auténticas sin fechar» y proponen el intervalo comprendido entre 1608-1612, aunque también, siguiendo la opinión de Restori de que fue arreglada posteriormente porque a su juicio contiene una referencia a *Las paredes oyen* de Juan Ruiz de Alarcón<sup>1644</sup>, se plantean la hipótesis de si hubiera sido retocada en 1618-1619.

### 15.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Versos	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 265- 278	Marcelo (galán protagonista)	Elogio del matrimonio. Soliloquio lírico. Motivo del pajarillo.	Marcelo, un noble genovés que trabaja en sus tierras lejos de la ciudad, envía a su criado Claudio para que traiga a la quinta a su querida esposa Lucrecia, de la que lleva separado dos años.
2	I 359- 372	Claudio (criado competidor)	Todas las traiciones están disculpadas por el amor. Soliloquio lírico.	Claudio está enamorado de su señora Lucrecia. Llega a la ciudad, le lee la carta de Marcelo donde le pide que regrese a la finca y se ponen en camino.
3	I 497- 510	Tomé (villano rústico)	Se dirige al Amor para pedirle elocuencia con el fin de poder hablarle a su amada. Soliloquio lírico al Amor.	En la aldea, el padre de Tomé le pregunta por el inicio de sus amores con Celia, puesto que Marcelo le ha propuesto que se casen. Se origina un gracioso diálogo entre ambos que termina con el enfado del padre al comprobar lo rudo que es su hijo. Después del soneto, Claudio finge que su señor le ha ordenado que la mate acusándola de adúltera porque desea casarse con otra mujer. Entonces, le propone que huyan juntos a Francia. Lucrecia pide la muerte. El criado intenta violarla, pero don Juan y su criado la rescatan y prometen llevarla a Toledo con su hermana. Claudio huye e informa a Marcelo de que su esposa se escapó con dos caballeros franceses.
4	II	Don Juan (caballero)	Su cortesía española y su honorabilidad	Pasando por Barcelona, don Juan reconoce que se ha enamorado de

<sup>1643</sup> Morley y Bruerton, 1968, pp. 305-306.

<sup>1644</sup> El personaje de Marcelo dice: «porque responderme puedes / que las paredes oirán, / pues los oídos ya les dan, / y en el campo no hay pareces» (*La cortesía de España*, p. 516, vv. 134-136).

	1377-1390	español)	flaquean, por lo que le pide al amor, a la fortuna y al tiempo que no le den ocasión. Soliloquio lírico. Alude al título.	Lucrecia, pero no se lo dará a entender porque le debe cortesía, ha de guardar su honra. Marcelo, que ha difundido la noticia de su muerte, se dirige con Claudio a Francia en busca de su esposa para matarla. Don Juan, Lucrecia y Zorrilla llegan a una posada de Orgaz. Después del soneto, Lucrecia se da cuenta de que el caballero la ama. Por la noche, el criado descubre a don Juan en la puerta de la dama. Llegan a Toledo.
5	III 2261-2274	Zorrilla (criado de don Juan)	La mujer olvida al hombre ausente. Soliloquio lírico a la ciudad de Toledo.	Lucrecia recibe la noticia de la muerte de su esposo. Recién llegado a Toledo, Zorrilla desconfía de su amada Julia porque escuchó a alguien en las caballerizas. Después del soneto, aparece su padre que le recrimina haber dejado los estudios para convertirse en lacayo.
6	2755-2768	Claudio (criado competidor)	Reflexión sobre la variabilidad de la fortuna. Soliloquio lírico. Navegación amorosa.	Don Juan duda de la honestidad de Lucrecia y prefiere casarla con un caballero viudo genovés. El supuesto prometido es Marcelo. Cuando se reencuentran los esposos, se sorprenden porque ambos se suponían muertos. Lucrecia dice delante de todos que su esposo intentó matarla. Claudio le hace creer a Marcelo que son enredos. A solas, Lucrecia insiste en su versión de los hechos y Marcelo la amenaza con una daga.

## 15.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Los sonetos de esta comedia están repartidos entre los dos protagonistas y sus criados. Al principio de la obra, se ensalza el amor conyugal y la fidelidad. Marcelo no puede soportar por más tiempo la ausencia de su adorada esposa Lucrecia, cuyo nombre significa «sólida», «inquebrantable» y la relaciona directamente con la casta romana. Así que envía a Claudio a la ciudad con una carta para que la traiga a la quinta a estar con él. Cuando la villana Celia, le pide que hable con el padre de su amado Tomé, Marcelo se deshace en elogios hacia su esposa y hacia la institución del matrimonio. La mejor decisión que tomó fue casarse porque ya no aventura su honor y desaparecieron los celos. Si por él fuera casaría a todos los elementos de la naturaleza. Todo su ser está casado y,

por ende, «ver no querría / cosa que no lo estuviese»<sup>1645</sup>. Así que, se complace en concertar el matrimonio de Celia y Tomé y ser su padrino.

Esta escena se corona con un soneto<sup>1646</sup> de Marcelo en que continúa con su encomio de las innumerables bondades de la vida matrimonial. Sin embargo, el contenido del último verso es sorprendente. Alude al mantra de que el mayor imposible es guardar a la mujer si ella no quiere. Marcelo piensa que la mujer es por defecto engañosa y falaz, dato relevante para que dé más crédito a las mentiras de su criado que a la honestidad de su esposa. Entonces, de algún modo, este verso anticiparía un cambio radical en la acción. Además, esta exaltación desmesurada del casamiento deja traslucir alguna carencia y, por tanto, la necesidad de autoconvencimiento. En efecto, Marcelo terminará la jornada diciendo que hablaba sin experiencia alguna y que Lucrecia mancilla el nombre. El desarrollo de los acontecimientos vendría a contradecir ese último verso: en el matrimonio, el daño puede venir por los maridos celosos que dudan de sus virtuosas esposas y confían su honor en sus traidores criados.

Claudio se presenta en Génova con la carta de su señor y Lucrecia se entusiasma con la idea de reunirse con su marido. Inmediatamente después, gracias a su soneto<sup>1647</sup>, descubrimos las intenciones del criado, que hasta ese momento nos eran desconocidas: Claudio va a convertirse en traidor y la causa de su felonía es el amor que siente por Lucrecia. Elena di Pinto piensa que revistiendo su sentimiento con la forma del soneto lo «eleva a la categoría de “amoroso”»<sup>1648</sup>. Su equivalente giraldiano se mueve por satisfacer su apetito carnal. Lope se distancia de su fuente y crea un personaje de mayor profundidad disculpando su proceder por un sentimiento puro y no por un vacío deseo, por la misma razón que quedaron justificados diversos raptos y traiciones de la antigüedad clásica.

Entretanto, para relajar la tensión dramática, Lope nos entretiene con un diálogo verdaderamente chistoso entre Tomé y su padre, que quiere saber cómo se iniciaron los amores con Celia. En su simpleza, Tomé explica que nunca le habló ni estuvieron un momento a solas, lo que saca de sus casillas al padre, que no tiene claro si su hijo es bobo o ladino. El intermedio jocoso termina con el soneto<sup>1649</sup> del villano rústico, donde se

---

<sup>1645</sup> *La cortesía de España*, p. 519, vv. 241-242.

<sup>1646</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.10.

<sup>1647</sup> Este soneto está analizado en el apartado 1.2.1.4.

<sup>1648</sup> Di Pinto, 2013, p. 498.

<sup>1649</sup> Este soneto está analizado en el apartado 1.3.6.4.

lamenta de que su padre se ha marchado enfadado y le pide al Amor que le dé entendimiento suficiente para cortejar a su amada porque su alma es ruda y desconoce esas finezas.

A continuación, se desencadena la tragedia y Lucrecia inicia una nueva vida con don Juan y Zorrilla. Don Juan le promete guardar su honra y acogerla en su casa de Toledo de acuerdo con la cortesía de que hacen gala los caballeros españoles. Con el trascurso de los días, no puede evitar enamorarse de la dama genovesa. Zorrilla le provoca y él hace esfuerzos ímprobos para que su nobleza sea capaz de vencer al amor. Justo antes de llegar a la posada de Orgaz, donde se le ofrecerá la ocasión de pasar una noche toledana con su amada porque solo hay un aposento libre, don Juan libra una lucha entre honorabilidad y sus sentimientos en un soneto. Su conflicto interior se hace patente. A pesar de ser de haber jurado cortesía española, su carne es débil. No obstante, le pide al amor que no le muestre una oportunidad o refrene su pasión. De alguna manera, el soneto explica el título de la comedia y ocupa un lugar central. *La cortesía de España* se demuestra soportando el martirio amoroso, poniendo toda la voluntad para que no sea evidente y superando las ocasiones de satisfacerlo. Don Juan casi lo consigue por sí solo. Vencido por el deseo, acude a la puerta de la dama, pero entonces se encuentra con Zorrilla y discuten hasta que Lucrecia sale a poner fin a la disputa.

Ya en Toledo, Zorrilla desconfía de la fidelidad de su amada Julia porque escuchó a un hombre en las caballerizas. De su soneto, también se desprende una imagen negativa de la mujer por su falta de firmeza en el amor. Cuando se marchó a Italia, Julia lloraba desconsoladamente, sin embargo, lo que antes los unía, ahora los separa. Por tanto, el hombre no debe fiarse de las mujeres porque olvidan pronto al que está ausente. Esta visión desengañada la comparten al menos tres personajes de la comedia: Marcelo, Zorrilla y don Juan. La reacción del caballero español a la noticia de que el esposo de Lucrecia ha muerto no parece la más adecuada. En vez de aceptarla como esposa, expone a su hermana sus dudas de si su marido la quiso matar siendo inocente o culpable, por lo que ha tomado la decisión de casarla con un caballero genovés y viudo como ella.

El supuesto prometido es Marcelo, que llega a la casa de don Juan con Claudio ocultándose tras otros nombres. Cuando se reencuentra con su esposa, se reconocen. Lucrecia aprovecha para reprocharle que intentó matarla. Marcelo pregunta a Claudio, quien simula que son enredos de su mujer, y como siempre lo cree a él. Sin embargo, a

través del último soneto de la comedia, el criado nos revela que es consciente de que los acontecimientos se van desarrollando para su desdicha. Aunque se lamenta de haber pisado tierras españolas porque su traición está a punto de ser descubierta, acepta las consecuencias que se deriven de sus actos. Este soneto aparece justo antes del desenlace, en que finalmente se producirá la anagnórisis de los esposos y el criado confesará. Como hemos visto en otras comedias analizadas, Lope suele poner en boca de los competidores engañosos dos sonetos: uno en que se ratifican en sus artimañas como único medio para conseguir el amor, y otro en que se lamentan de la encrucijada a la que sus insidias los han conducido, por lo que, no habiendo vuelta atrás, solo les queda esperar y / o morir<sup>1650</sup>.

### 15.3. Sonetos de la comedia

#### MARCELO

Quien no sabe del bien del casamiento  
no diga que en la tierra hay gloria alguna,  
que la mujer más necia y importuna  
la vence el buen estilo y tratamiento.

Trasladar a los brazos soñoliento  
un hijo en bendición desde la cuna,  
es la más rica y próspera fortuna  
que puede descansar el pensamiento.

Necedad es sembrar tierras ajenas,  
conoce el pajarillo el huevo extraño,  
y el amante engañado el hijo apenas.

Óigame aquel que se llamare a engaño:  
los hombres hacen las mujeres buenas,  
y solo por su culpa viene el daño.

#### CLAUDIO

Traidor fue Paris por la bella Elena,  
Aquiles, por Briseida la greciana,  
por Medea Jasón, por la tebana  
Marpisa Apolo, y Jove amó a Alcmena,  
Hércules español robó a Pirena,  
Rómulo a Hersilia, a Andrómaca troyana  
Pirro, y Teseo el que burló a Ariadna,  
y un rey hubo traidor por Filomena.

Muchos, o por la industria o por la espada  
—que no hay traición que por amor asombre—,  
hallaron fin a su esperanza honrada,  
que de cuantas traiciones tienen nombre,  
ninguna puede haber más disculpada  
que la que por amor comete el hombre.

---

<sup>1650</sup> Por ejemplo, en *Los embustes de Celauro*, con el personaje de Celauro, y en *Lucinda perseguida*, con el personaje del conde Rogerio.

**TOMÉ**

Fuese enojado, Amor, ¿qué culpa tengo  
si no nací más sabio y entendido?  
Alumbra tú mi rústico sentido,  
que ya para la ciencia le prevengo.

Algunas esperanzas entretengo.  
Un leño soy, desbástame te pido;  
por Celia a mi ganado voy perdido,  
yo no sé nada, de mis viñas vengo.

¿Cómo podré por mi mujer tenerla,  
si el principio no sé de requebrarla,  
y me acobarda el miedo de ofenderla?

Dame el hablar, pues das el desearla,  
que como tú me enseñas a quererla,  
el tiempo, amor, me enseñará a olvidarla.

**DON JUAN**

Estraños aunque nobles pensamientos,  
¿qué pretendéis de un hombre enamorado  
que la prenda que adora lleva al lado  
y por testigos árboles y vientos?

¿Qué mares? ¿Qué montañas? ¿Qué cimientos  
de fuertes muros? ¿Qué escuadrón armado  
os impide llegar? ¿Qué puerto helado?  
¿Qué guerra de contrarios elementos?

Cielos, no soy Hipólito con Fedra,  
legítimos parecen mis empleos,  
no me hagáis muro de tan verde hiedra.

Amor, fortuna, tiempo, deteneos,  
que aunque español, soy hombre, no soy piedra,  
quitadme la ocasión o los deseos.

**ZORRILLA**

Ciudad, yo me ausenté, que no debiera,  
de tu Zocodover a las Italias,  
dejé mil ninfas fregatrices, alias  
hermosas Venus de mi quinta esfera.

Volví roto de calzas y de cuera,  
y hallé con tantos ámbares y algalias  
las que eran estameñas y sandalias,  
que como vaca a falta de ternera.

Julia quedó llorando en esta casa;  
salíome a acompañar hasta la puente,  
mas lo que masa fue, ya es argamasa.

No hay fiar de animal que llora y miente,  
que como el humo por el aire pasa,  
así por la mujer el hombre ausente.

**CLAUDIO**

¿Qué es esto, que tan presto en la templanza  
del mar sereno levantó las olas  
de mi desdicha y en dos horas solas  
adonde al pensamiento el agua alcanza?

No puede en la fortuna haber bonanza,  
porque tiene los pies sobre dos bolas.  
¡Ay, nunca a las colunas españolas  
llegara con mi nave mi esperanza!

Mas yo que estoy en la tormenta fiera  
y no hay tierra en que huya, aunque resulte  
de esto mi muerte, es bien que espere y muera.

No importa que mi bien se dificulte,  
Que, si he de llegar muerto a la ribera,  
mejor será que el golfo me sepulte.

## **16. *El desposorio encubierto***

Comedia urbana que se desarrolla en el Madrid de la época, con aire de *novella* por el ambiente general de relajación de las costumbres, aunque no ha podido ser determinada la posible fuente. Todos los enredos giran en torno al motivo celestinesco de una falsa cadena de oro que pasa por las manos de los personajes principales. En la pieza, predominan conductas exentas de moralidad de acuerdo con el modelo temprano de nuestro autor, pues el protagonista parece estar dispuesto a cometer bigamia, delito que se intentaba perseguir severamente desde el Concilio de Trento. Está dedicada a Jacinto

de Piña, gran amigo de Lope y aficionado a la poesía, quien habría terminado la carrera por entonces, ya que, Lope dice que Dios «le haga tan gran letrado que digamos por él lo que por Baldo»<sup>1651</sup>, jurista italiano. Mota Placencia señala la presencia en la comedia de algunos detalles posiblemente autobiográficos, como «sus estudios universitarios interrumpidos en Alcalá o su enrolamiento en la marina en ocasión de la toma de la isla Terceira [...], los galanteos reales y ficticios en el Prado, la quema de las cartas del enamorado inconstante...»<sup>1652</sup>. Morley y Bruerton<sup>1653</sup> la clasifican dentro del apartado de las «comedias auténticas sin fechar» y proponen el intervalo comprendido entre 1587-1603. No obstante, recogen la hipótesis de Buchanan, de que se escribió hacia el 1600, y la de Cotarelo, de que es anterior a 1600, amparándose en su argumento italianizante y en que fue representada en 1605 en Salamanca por la compañía dirigida por Luis Vergara, apodado el Bueno.

### 16.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Versos	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 29-42	Lupercio (galán protagonista)	Todo podrá ser concorde excepto que dos personas casadas a la fuerza lleguen a amarse. Soliloquio lírico.	Lupercio lleva un mes casado con Beatriz, con quien se unió en matrimonio por voluntad de su padre. Quiere salir a la calle, pero su mujer intenta entretenerlo.
2	I 99-112	Beatriz (dama protagonista)	Reflexiona sobre la dificultad de hacer un buen casamiento y sospecha que su marido la engaña. Soliloquio lírico.	A Lupercio le fastidia incluso darle un abrazo a su esposa. Se despide hasta la cena. Beatriz advierte la frialdad e impaciencia de su marido. Piensa que ama a otra.
3	I 366-379	Aureliana (dama coprotagonista)	Quiere quemar los papeles amorosos de Lupercio porque son engañosos.	Lupercio cuenta a Feliciano que sirvió durante cuatro años a Aureliana, a quien desea hablar, pero está celosamente guardada por su hermano Leandro. Los amigos ayudan a Leandro en una riña y los invita a su

<sup>1651</sup> *El desposorio encubierto*, p. 775.

<sup>1652</sup> Mota Placencia, 2014, p. 761.

<sup>1653</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 310.

			Soliloquio lírico a los papeles.	casa. Cuando llegan, Aureliana se disponía a quemar las cartas de Lupercio porque piensa que él la olvidó. Después del soneto, a través de Feliciano, Lupercio concierta una cita para esa noche. Sabemos que Feliciano también la ama.
4	III 2104- 2117	Lupercio (galán protagonista)	Psicomaquia entre la honra y el amor. Soliloquio lírico a la honra y al amor.	Beatriz con una dueña llamada Elisa acuden al Prado para ver si descubren a Lupercio galanteando. Leandro se encapricha con ella y promete darle una cadena de oro, que Lupercio le prestará. La cadena aparece en el cuello de Beatriz, por lo que el esposo sospecha de ella. A su vez, Leandro recela del honor de su hermana porque ve un papel colgado de su ventana. La cadena cambia de manos creando el enredo y la confusión. Beatriz cree que su esposo pretende a Aureliana, así que, Feliciano finge que es su marido. Leandro confirma a Lupercio que pretende a Beatriz. Lupercio se preocupa por su honor y jura amar solamente a su mujer. El tercer acto se abre con el soneto del esposo.

## 16.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

De los cuatro sonetos que tiene esta comedia, tres de ellos se acumulan en la primera jornada, justamente puestos en boca de los personajes que protagonizan el triángulo amoroso: el marido que no tiene gusto por su esposa, la malcasada que presiente que su esposo la engaña y la antigua novia desechada. Mientras que el último soneto aparece abriendo la tercera jornada, recitado por Lupercio, que se arrepiente de que su conducta haya puesto en peligro su honor.

La comedia comienza con una discusión entre los esposos porque Lupercio quiere salir a la calle con sus amigos y Beatriz lo retiene con pequeñeces<sup>1654</sup>. La unión matrimonial de ambos no fue por amor, sino que Lupercio accedió por complacer a su padre, a pesar de que amaba y llevaba sirviendo a Aureliana durante cuatro años. Para el galán, la situación es insufrible. Después de un mes casados, quiere volver a cortejar a la

---

<sup>1654</sup> Este comienzo es muy parecido al de *El mayorazgo dudoso*, en que Albano discute agriamente con Flora por la misma causa.



dama de la que se enamoró. Por consiguiente, los dos sonetos<sup>1655</sup> que dicen los esposos al principio de la obra no solo tienen la finalidad de permitirnos conocer los verdaderos pensamientos de los personajes, sino que también nos ofrecen dos opiniones sobre los matrimonios concertados.

El punto de vista de Lupercio es claro: un hombre y una mujer casados a la fuerza no podrán amarse nunca porque el amor es engendrado por la influencia de las estrellas que predestinan a los amantes. De acuerdo con esta lógica aplastante, su intención es reconquistar a su antiguo amor. Beatriz es menos contundente, pero también piensa que es difícil hacer un buen casamiento «a tienta». En el matrimonio que existe amor y respeto, el hombre corrige sus defectos; en cambio, Lupercio no muestra interés por ella, de ahí que intuya que se casó en contra de su voluntad y enamorado de otra mujer. En realidad, sus temores son ciertos.

Por último, nos queda conocer el estado en que se encuentra Aureliana. La pobre dama lleva largos días sin noticias de Lupercio y sin comprender el porqué de su ausencia. En su soneto, nos hace saber que siente que las palabras de amor escritas en sus cartas fueron como sirenas que cantan y cocodrilos que lloran, así que está dispuesta a quemarlas para vengarse del olvido de su amado en ellas. Sin embargo, la aparición de Lupercio en su casa impide que se consuma el hecho. El galán convence a su amada de que no ha podido ir a verla por culpa de la presencia de su hermano Leandro, que guarda celosamente la casa.

En resumidas cuentas, los tres sonetos están al servicio de la presentación de los personajes principales destacando la problemática principal que existe entre ellos. A partir de este momento comienzan los enredos amorosos entre los protagonistas. Lupercio jugando a dos bandas, pues se llega a comprometer con Aureliana estando casado con Beatriz; Leandro intentando conquistar a Beatriz; y Feliciano sirviendo de coartada de los engaños de su amigo: finge que está casado con Aureliana para convencer a Beatriz de que su esposo no pretende a esa dama o con Beatriz para disuadir a Leandro, y acude a la boda de Lupercio con Aureliana como apoderado.

Por otro lado, conforme se van desarrollando los acontecimientos, la actitud de Lupercio cambia. Al principio, el galán solo piensa en sí mismo y en satisfacer sus deseos. En ningún momento se para a reflexionar sobre las posibles consecuencias de sus actos o

---

<sup>1655</sup> Estos dos sonetos están analizados en el apartado 2.1.10.

si su mujer pudiera emularlos. Esta actitud despreocupada es precisamente por la que Beatriz cree que su esposo la traiciona, puesto que, como decía en su soneto, «un hombre que se casa enamorado / jamás con su mujer contento tiene»<sup>1656</sup>. El hecho de que vea sus propias intenciones deshonestas reflejadas en Leandro, encaprichado con su esposa y dispuesto a engatusarla para gozarla, despierta paulatinamente su sentido del honor. Y digo, poco a poco, porque hasta hace de tercero entre Leandro y su mujer. La cuestión es que, al final de la segunda jornada, cuando Leandro le cuenta que la mensajera le ha dicho que podrá ir a hablarle a Beatriz esa noche, Lupercio se lamenta de haber aventurado su honor por el amor de Aureliana, de modo que promete querer solo a su mujer «si de esta burla escarmiento»<sup>1657</sup>.

En este estado de la situación, la tercera jornada comienza con Lupercio solo en escena recitando un soneto<sup>1658</sup>, donde su alma se debate entre la honra y el amor. A priori, su contenido es de una gran fuerza dramática, propio de un personaje inmerso en un grave conflicto, a punto de arriesgar su honra por culpa de la fuerza hostigadora del amor. Por una simple sospecha, Lupercio está fuera de sí, dispuesto a matar a su esposa. Menos mal que Feliciano, la voz de la razón, consigue detenerlo convenciéndolo de que su mujer es honrada y lo adora. Ciertamente, el contenido del soneto resulta insólito en el contexto dramático de una comedia urbana de ambiente tan relajado, donde Beatriz anda por la calle a altas horas de la noche, Aureliana es una mujer de dudosa honestidad, y los galanes, Lupercio y Leandro, son ejemplo de flaquezas, que ora exhiben un escaso sentido del honor, ora se convierten en fanáticos defensores. Una posible justificación sería que nuestro dramaturgo hubiera exagerado las actitudes del personaje protagonista para parodiar el discurso del amante abnegado. Ciertamente, de esta manera, se podría comprender mejor que, a través del soneto, que muestra su exagerada lucha interior, se pretendiera ridiculizar a este individuo licencioso y deshonesto.

---

<sup>1656</sup> *El desposorio encubierto*, p. 784, vv. 111-112.

<sup>1657</sup> *El desposorio encubierto*, p. 857, v. 1923.

<sup>1658</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.1.4.

### 16.3. Sonetos de la comedia

#### LUPERCIO

Templará los discordes elementos  
con paz eterna en mínima distancia,  
y en rostro igual la pérdida y ganancia,  
el fénix entre mil entendimientos.

Templará dos discordes instrumentos  
sin cuerdas y sin trastes de importancia,  
y con la clara y dulce consonancia  
del cielo, del infierno los tormentos.

Hará que el mar en una fuente quepa,  
los peces con los pájaros pintados.  
Leones y hombres hará juntos verse.

Pero no templará, por más que sepa,  
una mujer y un hombre, aunque casados,  
si no tienen estrella de quererse.

#### BEATRIZ

Gracia del cielo a su piedad conforme  
que una mujer acierte, siendo a tiento,  
en la dificultad de un casamiento,  
por más que dél y su virtud se informe.

No hay entonces león que no transforme  
en cordero su altivo pensamiento,  
ni vida de mancebo tan esento  
que hasta la bendición no se reforme.

¿Quién duda que Lupercio me ha engañado?  
Con poco gusto va, con menos viene.  
Sospecho que por fuerza está casado.

De mí se cansa y otra le entretiene,  
que un hombre que se casa enamorado  
jamás con su mujer contento tiene.

#### AURELIANA

Aquí arderéis, pues celos os desdoran,  
¡oh papeles de historias fabulosas!  
Y no como inocentes mariposas  
entre la llama cuya luz adoran.

Casas donde jamás verdades moran,  
arded con vuestras máquinas hermosas,  
que en vuestras escrituras mentirosas  
sirenas cantan, cocodrilos lloran.

Ya es bien que ardáis, sin que mi llanto pruebe  
a deshacer la llama a que os entrego,  
que nadie al mentiroso amparar debe.

Y no os agravio, que yo sé que luego,  
si sois de fuego, el fuego os será nieve,  
y siendo nieve, mataréis el fuego.

## LUPERCIO

¿Qué me quieres, Amor? ¿Qué me persigues?  
Honra, ¿por qué me tratas de esta suerte?  
Amor, vénceme tú, si eres más fuerte.  
Honra, ¿qué haré que tu furor mitigues?  
No es justo, amor, que a tanto mal me obligues.  
Hoy mi honra, amor, te quiere dar la muerte.  
Amor, este propósito divierte.  
Honra, déjame a mí, si al amor sigues.  
Defiende, amor, un hecho tan extraño  
Honra, vuelve por mí, que atrás me vuelvo.  
Mas ¡ay! Detén, amor, mi espada fiera.  
Mas no consientas, honra, tanto engaño.  
Amor, cobarde estás. Ya me resuelvo:  
Venza mi honra al fin, y mi amor muera.

### 17. *La discreta venganza*

Drama de hechos particulares, cuya traza dominante es el acceso a la privanza y la lucha contra las intrigas para hacer caer en desgracia al protagonista, quien, finalmente, conseguirá vengarse de sus enemigos. Dentro de la acción principal, se apuntan una serie de hechos históricos famosos que tuvieron lugar entre 1248 y 1254: la muerte de Sancho II de Portugal, el divorcio de Alfonso III de Matilde, heredera de Boulogne, el matrimonio con Beatriz, hija ilegítima de Alfonso X el Sabio... Es notable la escena en que Lope, por boca de don Nuño<sup>1659</sup>, critica a la miríada de arrogantes poetas principiantes que lo acosan y desprecian su obra por defecto del no saber, a la par que escribe un bellissimo y fino poema en forma de soneto como muestra de su excelente pluma. La obra está dedicada a la excelentísima señora doña Isabel de Guzmán, duquesa de Frías y V marquesa del Toral, en deuda de su amor e inclinación con motivo de sus felices bodas con el señor don Bernardino Fernández de Velasco, gran condestable de Castilla. Morley y Bruerton<sup>1660</sup> la clasifican en el apartado de «comedias auténticas sin fechar» y proponen el intervalo comprendido entre 1615-22, aunque se decantan por el 1620 teniendo en cuenta las informaciones de la profesora Ruth Kennedy sobre unos versos de Tello<sup>1661</sup> que aparecen

---

<sup>1659</sup> *La discreta venganza*, 307b-308a.

<sup>1660</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 312.

<sup>1661</sup> *La discreta venganza*, p. 304b.

en la Justa poética de ese año de Tomé de Burguillos y que contienen una alusión a las *Novelas morales*, que entiende son las de Diego de Ágreda y Vargas (1620).

### 17.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Páginas	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 306c- 307a	Doña Ana (dama protagonista)	Enumera los daños que vienen al amor cuando existen competidores. Soliloquio lírico.	Don Nuño, noble portugués, y don Juan, primo de doña Ana, pretenden a esta última. Van a verla a la salida de misa. Discuten por un guante que se le cayó a la dama. Ella se lo entrega a don Nuño para evitar un enfrentamiento, causando los celos de su amado. El rey está preocupado porque su mujer no le da hijos. Sus privados, excepto don Juan, le aconsejan que pida la dispensa papal para divorciarse. Alfonso X quiere casarlo con su hija Beatriz. El rey envía a don Juan a tratar el casamiento. El noble recibe un papel de su amada para que vaya a visitarla esa noche, pero él debe salir de inmediato y en secreto. Teme que don Nuño se aproveche en su ausencia. Para doña Ana, su primo es su dueño.
2	I 307c	Don Nuño (competidor)	Describe el momento en que Ana le dio el guante. Soneto-poema.	Nuño le envía a doña Ana unos guantes, dos sortijas de diamantes y un papel que contiene un poema. Don Nuño habla con su amigo Ramiro de lo que le ha enviado a su amada. Le lee el poema. Después del soneto, acude a su reja. La dama lo confunde con su amado y le entrega los presentes de su rival. Allí concurren Tello, el criado de don Juan, y el rey para vigilar a doña Ana. Pelean y Nuño huye.
3	II 314c	Rey	Opone su feliz vida pasada como conde a la presente como rey, llena de inquietudes y obligaciones. Soliloquio lírico.	Don Juan regresa de Sevilla con la princesa, acompañada de doña Inés. Doña Ana le reprocha no haberse despedido y él que haya hombres en su reja. El rey encomienda la audiencia de los vasallos a don Juan causando la envidia del resto de cortesanos. Nuño pide permiso al rey para casarse con su amada. El rey delega en don Juan y este le exige un consentimiento firmado por la dama. Nuño consigue que doña Ana le escriba un papel donde diga que accede a lo que le suplica, fingiendo que necesita ayuda para que don Juan lo favorezca en

				un negocio. El papa niega el divorcio, luego, la princesa quiere regresar o morir. Sin embargo, el rey le promete que siempre estará con él.
4	II 315b	Don Juan (galán protagonista)	Queja sobre la destemplanza de la mujer y sus vanas promesas de amor. Soliloquio lírico.	El rey comunica sus pesares a don Juan. Su privado se marcha a consolar a Beatriz. Nuño llega con el papel de doña Ana. Don Juan aprueba el matrimonio y queda triste y desengañado.
5	II 316b	Don Juan (galán protagonista)	Promesa de amor eterno. Promete vencer cualquier adversidad. Soneto de amantes. Relación de imposibles.	Tello alaba a la dama y toma en broma lo de su matrimonio con Nuño. Doña Ana aparece en palacio y saluda efusivamente a su primo que, en cambio, la recibe con reproches y desplantes. Ella piensa que finge celos porque quiere a doña Inés. Finalmente aclaran los malentendidos y confirman su mutuo amor.
6	II 316b	Doña Ana (dama protagonista)	Promesa de amor eterno. Enumera todos los rigores que soportaría antes de dejar de amarlo. Soneto de amantes. Relación de imposibles.	Van seguidos.

## 17.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

En esta comedia se distinguen dos acciones: una amorosa, protagonizada por doña Ana y don Juan, que, a su vez, son importunados por dos competidores, don Nuño y doña Inés; y otra de acceso a la privanza y lucha de don Juan contra las insidias de los cortesanos que provocan que caiga en desgracia hasta que consigue una *discreta venganza*. Todos los sonetos giran en torno a la intriga amorosa, que, como es predominante durante las dos primeras jornadas, se acumulan en esa parte de la obra, mientras que, en la tercera, no aparece ningún soneto porque el asunto fundamental es el acceso a la privanza.

Cuatro de ellos están puestos en boca de la pareja protagonista y nos permiten comprender la personalidad de cada uno de ellos. Doña Ana es una mujer discreta, cariñosa y segura de sus sentimientos. Por el contrario, don Juan es celoso e inseguro, una

presa fácil para quienes quieran sembrar discordia entre ellos porque, ante cualquier circunstancia adversa, desconfía de su amada y desea vengarse olvidándola.

La comedia comienza con el enfrentamiento de los dos galanes rivales por un guante que se le ha caído a la dama. Como mujer cautelosa, decide entregárselo a don Nuño para evitar un posible enfrentamiento que ponga en peligro la vida de su amado. De acuerdo con su carácter, don Juan se enoja y no quiere saber más de ella porque piensa que su prima ha favorecido a su rival. Pero cuando lo hace llamar, la joven le explica que actuó de tal modo por prudencia y le declara su amor. Después le hará llegar una carta donde lo invita a visitarla esa misma noche, pero don Juan no puede ir porque debe partir inmediatamente a Sevilla para tratar el casamiento del rey con la princesa Beatriz y traerla de regreso a Lisboa. El caballero se siente apenado y temeroso de que su prima se case con don Nuño en su ausencia.

En su casa, doña Ana espera a su amado, ya que el secreto de la misión le impide a don Juan excusarse debidamente. Su criada la reprende por haberse declarado tan pronto, pero ella manifiesta que se atrevió para erradicar en don Juan cualquier rastro de celos. Doña Ana es totalmente consciente del daño que puede producir la existencia de competidores en el amor tal y como nos lo hace saber en su soneto. Don Nuño provoca los celos de don Juan; los celos trastornan la armonía de los enamorados; sin concordia no hay amor que acabe bien; luego, la postura de doña Ana ante esta situación es la de hacer lo imposible por mostrar su fidelidad a su amado y evitar situaciones controvertidas. Entonces, el soneto anticipa la constante injerencia del competidor en la pareja, la actitud leal de la dama y la duda de si don Juan podrá evitar los efectos perniciosos de los celos.

Entretanto, doña Ana recibe unos presentes de don Nuño, entre los que hay un soneto-poema<sup>1662</sup>, que, sin leerlo, entregará a su primo como muestra de su sinceridad. Sin embargo, conocemos su contenido porque don Nuño lo comparte con su amigo Ramiro. La escena en que aparece no tiene desperdicio. Lope carga las tintas contra los poetastros «de ahora»<sup>1663</sup>, que critican y envidian a los pocos buenos poetas veteranos cuando ni siquiera conocen o entienden adecuadamente la ciencia poética. En el medio de la conversación se encuentra el soneto-poema, escrito con un exquisito estilo poético,

---

<sup>1662</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.2.1.1.A.

<sup>1663</sup> *La discreta venganza*, p. 307c.

fino, elegante, precioso, como si el propio texto fuera el guante con que Lope desafiara a los malos poetas que se alaban a sí mismos pese a su impericia.

El tercer soneto está relacionado con el vínculo amoroso que ha nacido entre el rey y la princesa Beatriz. En privado, el rey le asegura a don Juan que: «en mi vida tuve amor / como el que tengo a mi esposa»<sup>1664</sup>. En la medida en que la dispensa papal de divorcio de su anterior mujer es denegada, una tristeza tan grande envuelve a Beatriz que el rey se desarma, por lo que le promete no renunciar a su amor, aunque deba obedecer al papa. Como nos deja saber en su soneto, este tipo de situaciones producen una inmensa inquietud en el monarca. La corona implica una serie de obligaciones que perturban su sosiego y le hacen añorar aquellos tiempos en que era un simple conde.

A continuación, regresamos a la historia de la pareja protagonista. Su relación empeora por momentos. Don Nuño le enseña el supuesto consentimiento firmado por doña Ana que provoca los ardientes celos de don Juan y su amarga queja sobre el carácter mutable de la mujer y la vaciedad de sus palabras en un soneto<sup>1665</sup>. La respuesta del noble es desmesurada y excesiva. En su soneto, que tiene una función caracterizadora del personaje, desfilan innumerables conceptos relacionados con la insustancialidad de las promesas de la mujer y la superficialidad de su comportamiento, cuando sabemos que doña Ana es ejemplo de constancia y devoción. Hasta Tello se mofa cuando le informa de la absurda noticia: «¿Qué Nuño / ni calabaza?»<sup>1666</sup>. Los celos y el orgullo ciegan la razón del caballero hasta tal punto que su criado conoce más a su amada que él mismo.

Justamente en ese momento aparece doña Ana saludando efusivamente a su primo, quien, en cambio, responde con desdén. Sorprendida por su actitud, inician una serie de reproches que terminan desvelando el engaño urdido por don Nuño. Doña Ana explica que el competidor intentó enemistarlos para conseguir que los enfermizos celos de don Juan sepultaran su cariño mutuo. Este es el momento más crítico que han vivido los enamorados en toda la comedia, por lo que es indispensable que declaren sus sentimientos y confirmen su amor, en este caso, en forma de dos «sonetos de amantes»<sup>1667</sup>, que tienen la finalidad de poner fin a la estabilidad amorosa de la pareja

---

<sup>1664</sup> *La discreta venganza*, p. 312b.

<sup>1665</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.2.1.

<sup>1666</sup> *La discreta venganza*, p. 315c.

<sup>1667</sup> Estos «sonetos de amantes» están analizados en el apartado 1.1.7.



protagonista. Ciertamente, constituyen una promesa de fidelidad y confianza. Don Juan no volverá a recelar de su amada; doña Ana, únicamente al principio de la jornada por culpa de las mentiras de sus rivales, pero, una vez desmentidas, es fundamental que actúen juntos para vencer a los enemigos que quieren lograr la caída del noble.

### 17.3. Sonetos de la comedia

#### DOÑA ANA

Todos los daños que al amor vinieron  
de haber competidores resultaron;  
que cuando sin tercero dos se amaron,  
seguro fin a su esperanza dieron.

Nunca los celos ocasión tuvieron,  
ni las mudanzas gusto imaginaron,  
los desdenes y agravios se vengaron,  
ni de verse las horas se perdieron.

Donde hay competidor, o tierno o grave,  
se siguen a los dos graves desvelos,  
y no hay seguro amor que bien acabe;  
que siendo tres, hay celos y recelos,  
y nadie con amor tan poco sabe,  
que espere paz adonde hubiere celos.

#### REY

Antes que fuera rey, antes que fuera  
Señor de Portugal, en pobre estado  
viví contento, alegre y apartado  
de ser planeta de una corta esfera.

Entonces en la caza, en la ribera,  
en el soto, en el monte, selva o prado,  
pasaba libre, sin tener cuidado,  
de mi vida la verde primavera.

Ahora, que la púrpura, el decoro  
real me pone en tantos descontentos,  
que un Midas vengo a ser de mi tesoro.

Conozco, y con notables sentimientos,  
que no está el bien en la corona de oro,  
sino en tener en paz los pensamientos.

#### DON NUÑO (*Lee*)

«Cubre la parda nube el luminoso  
cuerpo del sol; pero pretende en vano  
su negro luto escurecer tirano  
los resplandores de su rostro hermoso.

Tal fue aquel guante que cubrió dichoso  
la blanca nieve de su tierna mano,  
a quien lo terso del marfil tirano  
su vencido color rindió lustroso.

Mirando el sol de vuestra mano estuve  
y la nube del guante, que pudiera  
cubrir la luz en que abrasado anduve.

Mas, porque lo mortal no se atreviera,  
por no abrasarme, me dejó la nube,  
y fuese el sol a su divina esfera».

#### DON JUAN

El humo que formó cuerpo fingido,  
que cuando está más denso para en nada,  
el viento que pasó con fuerza airada  
y que no puede ser en red cogido;

El polvo, en la región desvanecido  
de la primera nube dilatada,  
la sombra que, la forma al cuerpo hurtada,  
dejó de ser, habiéndose partido,

son las palabras de mujer: si viene  
cualquiera novedad, tanto le asombra,  
que ni lealtad ni amor ni fe mantiene.

Mudanza ya, que no mujer, se nombra,  
pues cuando más segura, quien la tiene  
tiene polvo, humo, nada, viento y sombra.

DON JUAN

Pues si fuere bastante, prima mía,  
todo su engaño a darme más desvelos,  
la invidia, que es lo mismo que los celos,  
que en las paces de amor áspides cría;  
ni toda la infusión de la armonía  
con que se vuelven los celestes velos,  
los planetas contrarios, que en los cielos  
con mal aspecto ven el primer día;  
que en la región adonde el sol se parte,  
y donde el alba esparce sus cabellos,  
el alma que has de ver ha de adorarte;  
mira estos ojos, y veraste en ellos,  
y antes que pueda yo dejar de amarte  
me mate un rayo de los tuyos bellos.

DOÑA ANA

Pues si fuere bastante, primo mío,  
del tiempo el curso, del amor la ausencia,  
el celoso rigor que la prudencia  
suele sacar al campo en desafío;  
llevarme la fortuna adonde al frío  
hielo de Scitia ignoran resistencia,  
o donde tiene el sol tanta asistencia,  
que forma por enero seco estío;  
ni el verme entre mil bárbaros cautiva,  
y a mis despojos ya, sin saber cuyos,  
la tierra se mostrase fugitiva,  
a decir que estos ojos fuesen suyos,  
ni a darles otro dueño mientras viva,  
máteme doña Inés de celos tuyos.

### 18. *El divino africano*

Drama hagiográfico y de leyenda, cuyo asunto principal es el proceso de conversión al cristianismo de San Agustín hasta su bautismo en Milán, hechos que tuvieron lugar durante el final del siglo IV y principios del siglo V. Son interesantes las referencias a la escritura de las *Confesiones*, libro muy conocido en tiempo de Lope, a sus reflexiones para comprender el Sagrado Misterio de la Santísima Trinidad, y a la parábola del encuentro con el niño que quería meter en una concha toda el agua del mar. Lope la denominó «tragicomedia» y se la dedicó al reverendo señor don Rodrigo Mascareñas, obispo de Oporto. Morley y Bruerton<sup>1668</sup> la clasifican dentro de las «comedias auténticas sin fechar» y proponen que fue escrita hacia 1610. Recogen las informaciones de Castro sobre una carta autógrafa de Lope fechada en 1608 en que pedía que fuera reconsiderada la representación de una comedia sobre la conversión de San Agustín, pero no pueden asegurar que se tratara de esta pieza. También las argumentaciones de Jörder respecto del tercer soneto que asimismo aparece en *Los Pastores de Belén*, pues considera que lo escribió primero para la comedia, luego la obra debería ser anterior a 1611. Como última

---

<sup>1668</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 313.

anécdota, me gustaría mencionar que Lope nos ofrece una traducción de los vv. 651-654 y 660 del Libro IV de la *Eneida* de Virgilio que lee en voz alta San Agustín<sup>1669</sup>.

### 18.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Páginas	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	II 333b	Agustín (santo protagonista)	Vacila en su postura anticristiana y expresa su deseo de conversión al cristianismo. Soliloquio lírico a su ignorante pensamiento.	Agustín es un maestro de retórica respetado, profesa la herejía maniquea y su pensamiento solo se rige por lo que se pueda demostrar. Su mujer Africana se queja de todo el tiempo que dedica al estudio. Su madre Mónica sufre por ver cómo su hijo se condena renegando del cristianismo. Tuvo un sueño premonitorio en que se convertía. Crea tal conflicto interior en Agustín que decide marcharse a Milán con su hijo Deodato. Allí, hasta Ambrosio pide a Dios que los libre de la lógica de Agustín. Un estudiante lo insta a convertirse.
2	II 335a	Mónica (madre de San Agustín)	Pide ayuda a la Virgen para que su hijo termine de convertirse al cristianismo. Oración a la Virgen. En agudos y con algunos nombres bíblicos en rima.	Agustín revela a su madre que se encuentra en un mar de dudas. Después del soneto, Mónica tiene una visión donde ve que la Verdad le quita la venda de los ojos con que lo conduce la Herejía.
3	III 350a	Agustín (santo protagonista)	Alaba a la Santísima Trinidad porque adora lo que no entiende gracias a la fe. Oración a Dios.	Agustín habla con Ambrosio. Ya no es capaz de vencer los argumentos del arzobispo. Agustín pide ayuda a Dios para salir de su indecisión. Un ángel le entrega las epístolas de San Pablo y se va a pedir bautismo a Ambrosio. Agustín escribe sus <i>Confesiones</i> . Destierra a dos herejes maniqueos de Hipona, que se conjuran para matarlo cuando

<sup>1669</sup> *El divino africano*, p. 319a. El primer verso: «¡Ay, dulces prendas, cuando Dios quería!» es exacto al que repite Dido en el amargo monólogo que precede a su suicidio en la *Tragedia de la honra de Dido restaurada* de Gabriel Lasso de la Vega, pp. 165-166, vv. 1743-1782.

				pasee por la playa. Sigue escribiendo.
4	III 352b	Mujer	Una mujer que fue engañada bajo palabra de casamiento pide remedio a San Agustín. Soneto interpelativo al santo.	Un demonio le enseña un libro con los pecados de los santos y le dice que olvidó rezar unas Completas. Agustín se ausenta unos momentos y su pecado se borra. Una mujer que ha sido deshonrada pide consejo a Agustín.

## 18.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Los sonetos de esta comedia aparecen en las dos últimas jornadas en relación con la conversión de San Agustín y con la redacción de sus *Confesiones*. Tres<sup>1670</sup> de ellos, recitados por Agustín y su madre, los hemos considerado «oraciones» en la medida en que suponen un diálogo con la divinidad para dirigirle un ruego o alabanza.

Durante la primera jornada, Lope nos presenta al santo. Es maestro de retórica, cuyo pensamiento se rige únicamente por los mecanismos de la lógica y profesa la herejía maniquea. En cambio, su madre Mónica es una ferviente cristiana, que persigue a su hijo con la idea de que se reduzca a Cristo, a pesar de que él insiste en que: «¿Qué ciencia puede ser, ¡oh madre! aquella / que por demostración no se conoce?»<sup>1671</sup>. Como quisiera obedecerla, pero su fino entendimiento no le permite aceptar la fe ni los Misterios de los cristianos, se marcha a Roma y después a Milán. Su madre lo sigue. Allí, sus amigos Alipio y Simpliciano esperan que, con la iluminación de Ambrosio y la gracia del Señor, San Agustín abandone la herejía. De hecho, Simpliciano escucha una voz divina que le revela que el africano junto con Gregorio serán dos columnas de la Iglesia.

La segunda jornada comienza con un diálogo entre los dos amigos. Simpliciano tiene fe de que algún día creará, pues casos más soberbios como el de San Pablo han sido conocidos. Cuando Simpliciano se marcha, su lógica terrible comienza a zozobrar. En un soneto-oración, refleja el conflicto interior que se ha originado entre su pensamiento científico, al que ahora califica de «ignorante», y sus ansias de Dios. Agustín le pide al Señor que alumbre su ingenio, venza su razón y gracias a su caridad transforme su alma

<sup>1670</sup> Estos tres sonetos están analizados en el apartado 2.2.1.3.A.

<sup>1671</sup> *El divino africano*, p. 322a.

en Él. Incluso comparte con su madre la posibilidad de que sus ruegos hayan sido por fin escuchados y le dice que lo encomiende a Dios. Entonces, llena de gozo, Mónica se queda sola rogando a la Virgen en un soneto-oración para que Agustín adquiera la fe y termine su conversión. El maestro ha iniciado un camino del que no podrá retornar. En su posterior argumentación con Ambrosio, no será capaz de oponerse a su verdad. La lectura de la *Epistola ad Romanos* será crucial para que finalmente se presente ante el arzobispo para pedirle el bautismo. La conversión se ha consumado. Entonces, Lope utiliza los dos sonetos-oración para destacar la tragedia interior de San Agustín, cuyo pensamiento racional obstaculiza la entrada de la fe cristiana, y dar relevancia a la ayuda que la Virgen concede a sus devotos.

La tercera jornada parece que gira en torno a la redacción de las *Confesiones* y a la comprensión del Misterio de la Santísima Trinidad. Agustín está escribiendo su libro en su monasterio de Hipona, y después de una breve interrupción para desterrar a dos herejes maniqueos que intentarán lograr su muerte, y para borrar su pecado de un libro que le enseña el demonio rezando unas «Completas», prosigue con su mayor preocupación: explicar el Misterio de la Santísima Trinidad. Nuestro dramaturgo presta especial atención a este asunto mostrándonos la argumentación que realiza Agustín sobre el misterio y su alabanza final. Aunque, no será hasta que se encuentre con el niño que quería recoger el agua del mar para meterla en un agujerito que no comprenda el poder de la fe.

A partir de este soneto, se acumulan milagros y escenas sobrenaturales, que, en palabras de Menéndez Pelayo, constituyen «un impertinente remiendo» que la reducen a «una vulgarísima comedia de santos, llena de apariciones y tramoyas»<sup>1672</sup>. En este contexto dramático aparece el último soneto, de escaso interés. Se trata de un soneto interlativo en que una mujer relata a San Agustín las circunstancias de su deshonra y le pide consejo. El santo no es capaz de responder porque se encuentra en éxtasis, con su pluma en la mano y mirando hacia un Sol en que está pintada la Santísima Trinidad. Una voz le explica a la mujer que, para escribir las excelencias de Señor, necesita toda su atención y concentración. La contemplación del milagro produce el arrepentimiento de la mujer, que se marcha a la iglesia en busca de Dios.

---

<sup>1672</sup> Menéndez Pelayo, 1949, I, p. 333.

### 18.3. Sonetos de la comedia

AGUSTÍN

¿Qué aguardas, ignorante pensamiento,  
viendo que Dios te llama y te provoca?  
¿No ves que ya la luz tu ingenio toca,  
y vence la razón tu entendimiento?

Verdades son con alto fundamento  
cuantas oí; Dios habla por su boca;  
venid, Señor, la resistencia es poca,  
y se quiere rendir mi sufrimiento.

¿Pues no queréis entrar, pues no os esfuerza  
este deseo, qué más fuerte indicio  
de que en la puerta hay algo que le tuerza?

¿Qué importa que yo os cierre el edificio?  
Si sois Dios solo, sol seréis por fuerza,  
y para que entre el sol, basta un resquicio.

MÓNICA

Estrella de Jacob, vara de Aarón,  
puerta oriental por donde entró mi bien,  
torre en la celestial Jerusalén,  
aljofarada piel de Gedeón.

Arca y arco de paz y redención,  
rosa de Jericó, viña en Belén,  
palma del monte, zarza de Moysén,  
templo y trono real de Salomón.

Vos que paristeis al segundo Adán,  
aunque doncella siempre, madre, en fin,  
por cuya gracia a vuestros pies están  
la luna, el cielo, el sol, el serafín,  
pues sabéis el cuidado que hijos dan,  
rogad que no se pierda mi Agustín.

AGUSTÍN

Padre que engendras *ab aeterno* el Verbo,  
noticia tuya y sustancial conceto,  
mirando de ti mismo el ser perfeto,  
luz amorosa que a los dos reservo;

cuya hermosura el Serafín protervo  
pensó igualar, poniendo por objeto  
al Rey de gloria no vivir sujeto,  
que tomó por mi bien forma de siervo.

Santa Trina unidad, Trinidad una,  
que inseparablemente en ti consistes,  
énfasis de los cielos estupendo;

hermosa forma, sin materia alguna,  
presencia potencial que en todo asistes,  
adoro en ti lo que de ti no entiendo.

MUJER

Yo soy una mujer, a quien un hombre  
con palabra engañó de casamiento;  
puse mis esperanzas en el viento;  
tal fueron los efectos como el nombre.

Ahora su desdén, porque te asombre  
tan ingrato rigor y atrevimiento,  
sin mirar de mi honor el detrimento,  
apenas me permite que le nombre.

Padre, ¿qué haré, que tengo más nobleza  
de la que el mismo autor deste desprecio  
tiene de sus pasados por grandeza?

Dame remedio en tanto menosprecio;  
mira que es la mujer toda flaqueza,  
sabio el demonio, y el honor muy necio.

### 19. *El dómine Lucas*

Comedia urbana con elementos picarescos y novelescos escrita en los años de juventud de Lope, en concreto, durante su estancia en el palacio de Alba de Tormes bajo la protección del duque para el entretenimiento de la corte. Está dedicada a su «mayor amigo» Juan de Piña, fue representada por el famoso actor y director Melchor de Villalba, tal y como consta después del listado de figuras de las comedias, y parece que tuvo buena recepción porque, según afirma el propio autor en la dedicatoria, «era por aquellos

tiempos de las bien escuchadas, como ahora se dice por las mujeres, de las bien prendidas»<sup>1673</sup>. Por eso, decidió publicarla unos veinte años después de haberla escrito. Lo realmente curioso es que el dramaturgo intente hacernos creer que el suceso fue verdadero porque afirma que se la oyó contar a un caballero valenciano de apellido Borja. Como bien juzga Cotarelo<sup>1674</sup>, «el asunto y su desarrollo son harto inverosímiles; y si el hecho sucedió verdaderamente, sería con otras circunstancias y episodios». Morley y Bruerton<sup>1675</sup> la clasifican dentro del apartado de «comedias auténticas fechables» y proponen el intervalo de 1591-1595, aunque Villarino<sup>1676</sup> recoge que recientemente Guillermo Carrascón ha señalado como fecha tope el año 1593. Por último, cabe mencionar la afirmación de Lope sobre la dificultad de comunicar las «cosas del ingenio» en un género «en que se ha de agradar a tanta diferencia de entendimientos», ya que, «repara más el vulgo en la alegría de los colores que en la simetría de las figuras»<sup>1677</sup>.

### 19.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Páginas	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 64a	Floriano (galán protagonista)	Siente todos los efectos de la pasión amorosa. Soliloquio lírico. Diseminativo-recolectivo.	Floriano, un estudiante salmantino, caballero madrileño, huérfano y pobre, se ha enamorado de Lucrecia, mujer principal. Acude a Alba de Tormes para participar en la fiesta taurina e impactar a su amada con su valor. Fabricio y Rosardo sienten celos del forastero, pero piensa que pronto desaparecerá. En cambio, se quedará para conquistarla disfrazado de dómine mendicante con las ropas de Decio, un criado capigorrón.
2	I 66b	Floriano (galán protagonista)	Todo es propicio para hablar a Lucrecia. Soliloquio lírico.	Lucrecia y su prima Leonarda se sinceran. Leonarda se ha enamorado del estudiante. Lucrecia le advierte de que su padre Fulgencio la ha traído para casarla con Rosardo. Aparece Floriano con las ropas de dómine y

<sup>1673</sup> *El dómine Lucas*, p. 60.

<sup>1674</sup> Cotarelo, 1930, XII, p. XI.

<sup>1675</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 77.

<sup>1676</sup> Villarino, 2000, p. 817.

<sup>1677</sup> *El dómine Lucas*, p. 60.

				bajo el nombre de Lucas a pedir un poco de pan. Acude Lucrecia. Después del soneto, se entabla un diálogo subido de tono y Floriano consigue quedarse en la casa como maestro de Lucrecia. El dómine descubre su identidad y se compromete a tramar algo para convertirla en su esposa.
3	II 80b	Floriano (galán protagonista)	Ahonda en los efectos de los celos en comparación con los de la ausencia. Soliloquio lírico.	Lucrecia con Floriano traman un ardid para que Leonarda acepte el matrimonio con Rosardo pensando que se trata de Floriano. Pero cuando debe firmar, se niega. Entonces, el padre le ordena a Lucrecia que se case con Rosardo. Para evitarlo, el dómine revela que ya está casada con Floriano, a lo que Leonarda responde que es imposible porque se casó con ella. Fabricio también reclama a Lucrecia por unas cartas que se enviaron. Tal es el enredo que Fulgencio destierra a las damas a una aldea y ordena a Lucas que se quede en Alba de Tormes.
4	III 85a-85b	Fulgencio (padre de Lucrecia)	Es imposible doblegar la voluntad de una mujer a amar a quien aborrece. Soliloquio lírico.	Fabricio quiere impedir el matrimonio de Rosardo con Lucrecia buscando testigos falsos de su relación. Piensa en el dómine Lucas. Lucrecia debe acudir al pleito organizado por Fabricio. Ya en Alba de Tormes, Lucrecia se niega en redondo a casarse con cualquiera de los dos galanes. Su madre la amenaza hasta con la muerte si no cumple su voluntad. Le ordena al dómine que la ate bien para que después vaya él a darle tormento.

## 19.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

De los cuatro sonetos que tiene esta comedia, tres de ellos están puestos en boca de Floriano y dan cuenta del estado de los sentimientos del protagonista en relación con el desarrollo de los acontecimientos.

En la primera jornada, aparecen dos de ellos. El primero, justamente después de que Floriano manifieste a su amigo Albano que ha intentado declararle su amor a Lucrecia en otras ocasiones, pero nunca tuvo el suficiente arrojo. En cambio, esta vez se siente



determinado e incluso ha trazado el plan de adoptar la máscara de dómine mendicante para poder hablarle y verla. El soneto<sup>1678</sup> desvela la autenticidad y profundidad de su sentimiento amoroso. Tiene todos los síntomas del que está perdidamente enamorado proyectados hiperbólicamente en las flechas de Amor, el fuego del infierno y el veneno del áspid que atraviesan, abrasan y emponzoñan su alma anegada de su amada. Por tanto, este soneto nos anticipa que la fuerza de su amor es tan poderosa que hará lo posible e imposible para conseguir a Lucrecia.

Cuando Floriano se presenta en la casa de su amada con su nuevo atuendo pidiendo tiene la suerte de que sea Lucrecia quien acuda a la puerta. Entonces, a través de su segundo soneto, conocemos que Floriano es consciente de que esa es la oportunidad que tanto había deseado para cortejarla y comprobar si ella le corresponde. En efecto, le es favorable la fortuna, que le ha ofrecido esa ocasión concediéndole el tiempo suficiente para conocer la afición de la joven. En definitiva, con estos dos sonetos, Lope nos permite conectarnos desde el primer momento con el protagonista, para vivir el devenir dramático en solidaridad con él. Reconocemos su pasión, comprendemos que ha llegado el momento de lograr su felicidad y nos entusiasmos con que sus primeros pasos con Lucrecia hayan sido firmes. Convencidos los dos jóvenes enamorados de que desean convertirse en esposos, lucharán conjuntamente para evitar que Fulgencio la case con otro pretendiente.

Sin embargo, hacia el final de la segunda jornada, la situación se tuerce. Fulgencio, el padre de Lucrecia y tío de Leonarda, al comprobar el desorden de la conducta de las jóvenes, se las lleva a la aldea. Desgraciadamente se hace acompañar de Rosardo y deja en Alba de Tormes al dómine. En su último soneto<sup>1679</sup>, Floriano reflexiona sobre las dificultades que van entorpeciendo su camino. Hemos visto que ha sido capaz de soportar los celos de saber que su amada mantuvo correspondencia con Fabricio, pero ahora se tiene que enfrentar a un enemigo mayor: la ausencia, pues no puede combatir aquello que suceda en la aldea con Rosardo si no está presente. Pero sus preocupaciones son vanas. Primero, porque regresan a Alba de Tormes de inmediato para responder ante el pleito de Fabricio; después, porque Lucrecia se opone diametralmente a la voluntad de su padre de casarla con Fabricio o Rosardo.

---

<sup>1678</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.1.1.

<sup>1679</sup> Este soneto aparece analizado en el apartado 2.1.3.

Al principio de la tercera jornada, no es capaz de doblegar la voluntad de su hija ni dándole tormento, ni amenazándola de muerte. En el último soneto<sup>1680</sup> de la comedia, Fulgencio sobrepuja la obstinación de la mujer que está enamorada a elementos característicos por su dureza y resistencia como la roca, la vieja encina o la piedra. Este motivo de que no habrá nada que desvíe a una mujer determinada a conseguir su gusto es muy grato a Lope y suele aparecer en este tipo de comedias de ambiente y costumbres relajadas<sup>1681</sup>. De alguna manera, el soneto nos anticipa el éxito de los jóvenes enamorados porque será imposible someter la voluntad de Lucrecia, máxime puesto en boca del padre, quien debería ser una figura de autoridad, aunque, como vemos, aparece caracterizado como viejo risible.

### 19.3. Sonetos de la comedia

#### FLORIANO

Si Amor sus flechas y el infierno el fuego,  
perdido hubieran, de mi pecho ardiente,  
para matar y atormentar la gente,  
fuego y flechas sacar pudieran luego.

Y si a Neptuno, que en mi llanto anego,  
faltara el agua y la inmortal corriente,  
hallara nuevo mar en la gran fuente  
de lágrimas, que ya me tienen ciego.

Y si al áspid soberbio e iracundo  
faltara la ponzoña de su aliento,  
la hallara de mi pecho en lo profundo.

Y si faltara al ave su elemento,  
con mis suspiros sustentara el mundo,  
que soy ponzoña, fuego, mar y viento.

#### FLORIANO

Amor, tiempo, ocasión, fortuna, cielo,  
veisme aquí pobre, que el sustento pido;  
amor me dio el sujeto enriquecido,  
en cuyas alabanzas me desvelo.

El tiempo me dio tiempo, y con su vuelo  
esta ocasión presente me ha ofrecido;  
si la fortuna me ha favorecido,  
¿quién debe al cielo lo que yo en el suelo?

Eché la hacienda por salvar la vida  
en tu piélagos, amor, y llegué al puerto  
pidiendo como pobre la comida.

Ya de la vida estoy seguro y cierto,  
¿qué milagro me queda que te pida  
después de haberle dado vida a un muerto?

<sup>1680</sup> Este soneto aparece analizado en el apartado 2.1.2.3.

<sup>1681</sup> Citemos como ejemplos, *Leal criado*, *La viuda valenciana* o *El mayor imposible*.

## FLORIANO

Si alguno justamente quejas forma  
de su contraria estrella y de los cielos,  
consuélese los suyos con mis duelos  
y no se queje mientras no se informa.

Ya Circe, de hombre en piedra me transforma,  
y aun fuera bien, por no sentir mis celos,  
que, en efeto, presentes sufrirelos  
y no en la ausencia, que al morir conforma.

Bien puede ser de un hombre resistido,  
un contrario crüel y su violencia,  
mas no cuando a traición como este embiste.

Los celos por los ojos me han venido,  
pero por las espaldas el ausencia,  
y lo que no se ve, no se resiste.

## FULGENCIO

No es tan robusta sobre el alta sierra  
la vieja encina, ni en la mar salada,  
la roca, de los vientos contrastada,  
opuesta siempre a su furiosa guerra.

Ni más dureza aquella piedra encierra  
que con la sangre suele ser labrada,  
que a su disgusto la mujer rogada,  
aunque conozca que su gusto yerra.

En vano el hombre a la mujer desvía  
de su opinión rebelde e importuna  
al blanco ruego y al desnudo acero;  
porque si es por amor lo que porfía,  
contará las estrellas una a una  
y las arenas de la mar primero.

## 20. *La doncella Teodor*

Comedia novelesca, según el grupo artelope, o «bizantina», según González-Barrera<sup>1682</sup>, creada a partir del cuento didáctico medieval de la esclava Tawaddud incluido en *Las mil y una noches*, que es transmitido por manuscritos medievales y la literatura de cordel. Asimismo, el estudioso de esta pieza, indica otras fuentes, como la leyenda de Santa Catalina de Alejandría, «virgen sabia, culta y elocuente [...] capaz de discutir y derrotar a los más eminentes doctores»<sup>1683</sup>, cuyo nombre anterior al bautizo es Dorotea, «regalo de Dios», mismo significado que el nombre de Teodor; la literatura sapiencial, cuyos orígenes están en la antigua Mesopotamia, en los títulos, aforismos y fábulas que nos llegan a través de Persia<sup>1684</sup>; y el cuento de la doncella Qaytar. En resumidas cuentas, para esta comedia, Lope extrae de la tradición un tipo femenino característico por su belleza, sabiduría e ingenio para insertarlo en su época, convirtiendo a Teodor en una mujer de su tiempo que es toledana, cuya fama de doctas estaba ampliamente difundida. Al final de la obra, para poner a prueba los conocimientos de la doncella, el dramaturgo

---

<sup>1682</sup> González-Barrera (2007, p. 172) considera que en la comedia «se entrecruzan motivos, técnicas y argumentos propios de la novela bizantina», tales como: los numerosos lugares comunes de la prosa griega, la separación de los enamorados, el naufragio, el cautiverio, la castidad de los enamorados y la anagnórisis final. Abraham Madroñal (2011, p. 183) considera que en esta pieza «suceden multitud de hechos que se relacionan con la narración bizantina».

<sup>1683</sup> González-Barrera, 2008, p. 13.

<sup>1684</sup> González-Barrera, 2008, p. 10.

la somete a un certamen público, al igual que hiciera en *La prueba de los ingenios* con Florela. Se trata de un examen formado por preguntas y respuestas, que se inscribe en una larga tradición, junto con la resolución de un enigma, cuyo ejercicio aparece incluso en algunos pasajes de la Biblia<sup>1685</sup>. Separándose de la tradición, el autor incluye en el duelo dialéctico final a Demetria y Fenicia. Según Mochón Castro, la existencia en la obra de otras mujeres instruidas provoca que la sabiduría de Teodor, que pudiera ser considerada singular, deje de ser apreciada de tal manera, es decir, es uno de los recursos de que se vale Lope «para establecer la idea de la no excepcionalidad de estas mujeres»<sup>1686</sup>, en la medida en que han conseguido esos logros intelectuales porque se les ha permitido acceder a la educación. Por consiguiente, con esta comedia, nuestro dramaturgo no solo reconoce las capacidades intelectuales de la mujer, sino que también se hace eco de la preocupación de la época de la enseñanza femenina.

Morley y Bruerton<sup>1687</sup> la clasifican en el apartado de «comedias auténticas sin fechar» y proponen el intervalo comprendido entre 1610-1615 (probablemente 1610-1612). Sin embargo, González-Barrera sigue la hipótesis formulada por W. L. Fichter, que la fecharía entre el 18 de abril de 1608 y 5 de abril de 1610<sup>1688</sup> porque el manuscrito contiene unas invocaciones religiosas a Jesús, María y José que nos conducen al periodo comprendido entre 1602-1610, por un pequeño dibujo en la esquina superior derecha de la primera página de cada acto con dos ángeles arrodillados ante un cáliz con la sagrada Hostia que aparece en los autógrafos de 1610-1617, así como por la frase «Lodo sea el Santísimo Sacramento» (Lss / LseSS), puesto que Lope ingresó en la Congregación de esclavos del Santísimo Sacramento en el verano de 1609.

---

<sup>1685</sup> Mochón Castro cita como ejemplo el capítulo X del Libro III de los *Reyes*, donde la reina de Saba formuló varios enigmas para comprobar la sabiduría del Salomón (2012, p. 109).

<sup>1686</sup> Mochón Castro, 2012, p. 110.

<sup>1687</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 314.

<sup>1688</sup> González-Barrera (2007, p. 169) recoge las tres razones de Fichter para adelantar la fecha y fijarla en esa horquilla. Por tanto, la horquilla quedaría fijada por las fechas de los autógrafos de *La batalla del honor* (18 de abril de 1608), donde aparece la dedicatoria final «Laus deo matri virgini ómnibus sancti» y de *La hermosa Ester* (5 de abril de 1610), primero en que aparece el dibujo de los ángeles.

## 20.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Versos	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 458- 471	Felis (galán)	Declara sutilmente su amor a Teodor simulando responder a la definición del alma. Soneto interpelativo.	Don Felis se dirige con su criado Padilla a la clase de filosofía del maestro Leonardo y su docta hija Teodor. En el camino, el galán se encuentra con su primo Leonelo, quien lo acompaña para conocer a ese prodigio de mujer de la que Felis está perdidamente enamorado. Cuando llega a clase, Teodor dialoga sobre el amor y el deseo con Fabio, otro estudiante que la adora, por lo que Felis le muestra su disgusto. Teodor comienza la clase explicando qué es el alma según Aristóteles. El maestro pregunta a los estudiantes que precisen lo explicado. En su turno, Felis responde con un soneto.
2	I 476- 489	Fabio (competidor)	Recrimina a Teodor su desdén simulando responder a la definición del alma. Soneto interpelativo.	Fabio siente celos al escuchar la declaración de Felis. A continuación, es su turno de respuesta con otro soneto. Después de su soneto, la clase es interrumpida por Julio, que trae unas cartas para Leonardo. Después de leerlas, anuncia a todos que casará a su hija con un caballero valenciano sabio, pero mayor. Felis decide enrolarse en el ejército del capitán Laso junto con su criado y su primo para dirigirse a Italia. En Orán, el rey Manzor quiere casar a su hermano Celindo. Zaide, el alcaide de la ciudad le traerá una mujer española, famosas por su valor y belleza. Cerca de Cartagena, Padilla informa a Felis que ha visto a Teodor en un coche, por lo que el joven decide raptarla. Listo para la boda, Floresto, recibe la noticia de que su futura esposa ha sido raptada. Felis y Teodor prometen casarse cuando Zaide los captura.
3	III 3191- 3204	Tibaldo (sabio)	Formula el enigma de la esfinge de Tebas. Academia literaria.	En Orán, Teodor se finge sorda y loca para evitar que la casen. Jarifa, la sobrina del rey se ha enamorado de Felis, así que le informa falsamente de que Celindo quiere traicionarlo, le propone que lo envíe a Constantinopla con la excusa de que necesita pedirle

				<p>permiso a Selín para casarse y le pide que la case con el español para asegurarse la sucesión en el trono. Teodor lo escucha todo y le dice a Felis que acepte el matrimonio para que, cuando acceda al trono, le conceda la libertad. Sin embargo, Jarifa consigue que Manzor la venda como esclava en Constantinopla. Entretanto, Leonardo y Floresto van en busca de Teodor. En un mercado turco, Celindo reconocer a Teodor, quien le cuenta lo sucedido. Entonces, la compra y la libera, aunque, sola y desamparada intenta suicidarse arrojándose al mar. El mercader Finardo la salva para llevarla a Italia, pero naufragan y llegan a las costas de Persia, donde la doncella le sugiere que la venda al soldán por las pérdidas que ha tenido. Felis sospecha que Teodor no llegó a España. Escapando del matrimonio con Jarifa y reclamado por Selín, Felis llega a Turquía. Allí, Celindo le cuenta lo sucedido y Selín lo envía a Persia. Leonardo y Floresto consiguen seguir el rastro de Teodor y también terminan en Persia. Teodor reta al soldán a vencer en las siete artes liberales a todos los sabios del país a cambio de cien mil ducados. El soldán anuncia el duelo dialéctico al que acuden Leonardo, Floresto, Felis, Leonelo y Padilla. En el certamen, Teodor va retando uno a uno a los sabios respondiendo a sus preguntas. En su turno, Tibaldo formula un enigma en forma de soneto.</p>
4	III 3205- 3218	Teodor (dama protagonista)	Argumenta la respuesta al enigma. Academia literaria.	<p>Teodor da la respuesta al enigma en forma de soneto. Después de vencer a todos sus contrincantes, la joven consigue la victoria. Los presentes se reconocen y el soldán concierta varias bodas, incluida la de Felis con Teodor, a quienes da cincuenta mil ducados de dote y les ofrece navíos para que regresen a España.</p>

## 20.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Los cuatro sonetos aparecen agrupados por pares hacia la mitad de la primera jornada y justo antes del desenlace. Todos giran en torno a la figura de la doncella Teodor, la heroína de excepcionales facultades que da nombre a la comedia, aparecen en un contexto académico y son dirigidos a un personaje presente en la escena.

En la primera jornada, Lope combina amor y pedagogía. Los alumnos acuden a la lección con el maestro Leonardo y su doctísima hija Teodor. Entre ellos, destacan Felis y Fabio, que no solo van por amor a la sabiduría, sino también por veneración a la extraordinaria joven que imparte las enseñanzas. La clase es sobre la definición del alma según la concepción aristotélica. Después de la explicación, cada alumno debe responder qué es lo que ha comprendido. Felis y Fabio aprovechan su turno de respuesta para mostrar sus sentimientos a la doncella mediante un duelo de sonetos de amor neoplatónico. Felis se declara su amante abnegado ofreciéndole las tres potencias de su alma. Fabio comprende el mensaje real de la argumentación de su rival. En consecuencia, los celos que siente le hacen reprochar a la joven que no puede definir el alma porque la ha perdido en un desprecio. El juego que se crea en los sonetos entre amor y conocimiento es advertido hasta por el maestro que reprende a los impulsivos alumnos por hacer «de la lición donaire»<sup>1689</sup>.

No obstante, en este desafío amoroso sonetil, quedan destacados el arrojo y la determinación de Felis por conseguir a su amada. Por tanto, ante la noticia de que Leonardo ha concertado el casamiento de Teodor con un amigo suyo mayor, Felis no duda en raptarla y son capturados por el rey de Orán para darle una mujer española a su hermano Celindo. Este es el comienzo de múltiples aventuras<sup>1690</sup> que implican la separación de los amantes hasta su reencuentro en el duelo académico final contra cuatro sabios que organiza el Soldán de Persia para verificar la inteligencia de Teodor y estimar su valioso precio. Leonardo con su amigo y Felis con su primo Leonelo y su criado Padilla, que están siguiendo el rastro de la joven, son atraídos tanto por las mieles del reto de argüir a una sabia doncella como por ver a esa inigualable joven. Cuando comienza el duelo, todos reconocen a Teodor. La sabia mujer vence uno a uno a todos sus doctos

---

<sup>1689</sup> *La doncella Teodor*, 2007, p. 198, v. 490.

<sup>1690</sup> Todos estos sucesos son apuntados en el apartado 2.2.1.1.B. al abordar el caso de *La doncella Teodor*.

contrincantes. Casi al final, se enfrenta con Tibaldo, que formula el famoso enigma de la esfinge de Tebas en forma de soneto, cuya respuesta acertada es dada por Teodor en otro soneto<sup>1691</sup>. La joven triunfará y el Soldán, como juez entre todos los presentes, casa a Felis con Teodor y se obliga a darles una buena dote.

En conclusión, *a priori*, la distribución de los sonetos puede parecer asimétrica, puesto que se acumulan al principio y final de la comedia. Sin embargo, es justamente donde aparecen escenas relacionadas con la actividad intelectual, por lo que, podríamos decir, que Lope ha reservado el uso del soneto en esta comedia para situaciones dramáticas de ámbito académico, desdeñando utilizarlo en el devenir episódico de las peripecias propias de la narración bizantina.

Además, como todos los sonetos tienen como nexo común a Teodor, pienso que nuestro autor quiere encomiar hasta sus últimas consecuencias la figura de la mujer inteligente y bella, circunstancias que claramente destaca en los sonetos y en las situaciones dramáticas en que se insertan. Recordemos que esta comedia está incluida en la *Primera* parte autorizada por Lope, en la que abundan las protagonistas femeninas de diferente condición. Javier Rubiera subraya que las dos primeras comedias son *La prueba de los ingenios* y *La doncella Teodor* que comparten «el tipo de mujer sabia, con títulos universitarios, muy seguras de sus conocimientos y de su habilidad dialéctica para debatir aún con los hombres más doctos»<sup>1692</sup>. Esta pieza vendría a ser un ejemplo de filoginia de nuestro autor, a modo de reivindicación de la aptitud de la mujer para el estudio. De este modo, la escena del debate escolástico en que se incluyen los dos últimos sonetos es el punto culminante de la comedia, donde Teodor, que ha vencido a todos los sabios toledanos, derrota también a los sabios orientales. El viaje y las anécdotas de influencia bizantina bien pudieran ser un camino de perfeccionamiento del ingenio de nuestra protagonista hasta su apoteosis en la *disputatio* final.

Pero como decía, Lope no solo quiere encumbrar a una mujer docta, sino también hermosa. Por consiguiente, los dos primeros sonetos de los enamorados de la doncella Teodor enfatizan la completitud de esta mujer única, digna de ser amada y admirada en

---

<sup>1691</sup> El contenido de ambos sonetos está explicado en el apartado 2.2.1.1.B.

<sup>1692</sup> Rubiera (2003, p. 288) agrupa las comedias de esta *Parte* en función del tipo de mujer: «en *El animal de Hungría*, la salvaje»; «en *La hermosa Alfreda*, la mujer terriblemente bella»; «en *Los Ponces de Barcelona*, la mujer fiel»; «la mujer objeto en *La niña de la plata*»; en *La varona castellana*, «la mujer varonil»; en *La dama boba* y *Los melindres de Belisa*, «las tonterías y melindres de las bobas».



su ambivalencia. No en vano Felis la tilda de «monstro», «Fenis tan raro en discreción y hermosura»<sup>1693</sup> y se emociona cuando la escucha argumentar sobre qué es el alma: «¡Qué bien previene»<sup>1694</sup>, «¡Ay, dulce enigma»<sup>1695</sup>, destacando las virtudes de esta mujer perfecta.

### 20.3. Sonetos de la comedia

#### FELIS

Es alma todo aquello que en mí siento  
que me lleva a querer un bien que estima  
la razón, que me enseña a que la imprima  
por alma de mi propio pensamiento.

Es alma este primero movimiento,  
que está donde ama más que donde anima,  
y, siendo esta alma en mí perfección prima,  
yo vengo a ser el físico instrumento.

Si le di mis potencias, es notoria  
la razón de que es alma hermosa y bella  
sin cuya luz mi cuerpo queda en calma;  
que, si la voluntad y la memoria  
y el mismo entendimiento puse en ella,  
donde están las potencias está el alma.

#### FABIO

Si pudiera mirar como en espejo  
el alma, cosa tan suprema y rara,  
maestro mío, el alma retratará,  
aunque por mi pincel fuera en bosquejo.

Voy a buscarla, aunque de mí me alejo,  
adonde fuera justo que la hallara,  
mas no la hallando la razón se para,  
pierdo el discurso y los pinceles dejo.

En esta confusión, en esta calma,  
yo mismo a no saber del alma vengo  
que para dar a amor truje en la palma.

Pues ¿qué definición della prevengo?,  
que, si he perdido en un desprecio el alma,  
¿cómo puedo decir lo que no tengo?

#### TIBALDO

¿Cuál es el miserable caminante  
que en cuatro pies comienza su camino  
y luego en dos le pone su destino,  
porque con menos va más adelante?

Es en todas sus cosas inconstante  
y en todas sus posadas peregrino,  
y cuando a la postrera está vecino  
anda en tres pies y no es en un instante.

Lleva una imagen dentro de su pecho  
con tres guardas y fuera cinco puertas,  
y es de dos cosas muy distinto hecho.

Es un breve reloj de horas inciertas,  
torcido siempre al bien, al mal derecho.  
Dime lo qué es y triunfa dél si aciertas.

#### TEODOR

El hombre es este triste peregrino  
que siendo niño en cuatro pies camina,  
luego en dos la juventud le inclina  
a proseguir la vida y el camino.

Ya cuando a la vejez está vecino  
y al báculo arrimado peregrina,  
camina en tres y tiene por vecina  
la muerte, último fin de su destino.

La imagen es el alma a semejanza  
hecha de Dios, las guardas las potencias,  
el reloj es el tiempo y su mudanza.

El alma y cuerpo son las diferencias;  
el cuerpo tierra, el alma cielo alcanza  
y las virtudes son las diligencias.

---

<sup>1693</sup> *La doncella Teodor*, 2007, p. 188, vv. 114-115.

<sup>1694</sup> *La doncella Teodor*, 2007, p. 196, v. 421.

<sup>1695</sup> *La doncella Teodor*, 2007, p. 197, v. 439.

## 21. *Los embustes de Celauro*

Comedia urbana, aunque en el segundo acto se aprecian secuencias características del drama como la de la esposa calumniada, la ira vengativa del esposo que se siente deshonrado y la violenta separación de los hijos de una madre inocente. Como género secundario, también podríamos hablar de una comedia villana limitada al tercer acto, por la recreación del ambiente campesino y el carácter de los lugareños. Por otro lado, el motivo del lunar de Fulgencia que descubre Celauro para convencer a su amigo Lupercio de su deshonra puede conducirnos a pensar que esta comedia tuviera alguna fuente italiana. En su edición de la obra, Presotto recoge que Valbuena Prat quiso ver ciertas similitudes de la intriga con el *Cymbelin* de Shakespeare, pero se trata de «motivos lexicalizados de la novela amorosa de tradición italiana»<sup>1696</sup> que están presentes en la *novella IX* de la segunda jornada del *Decamerón*. Cotarelo<sup>1697</sup> indica que «es una de las primitivas de Lope» y considera que en ella despunta el personaje detestable que da nombre a la obra, pues «pocas veces quiso Lope pintar un carácter tan bellaco como este, que al fin recibe el condigno castigo». Morley y Bruerton<sup>1698</sup> la clasifican dentro el apartado de «comedias auténticas fechables» y conforme al manuscrito de Gálvez, es del 25 de enero de 1600. En la primera lista del *Peregrino*, aparece citada con el título *Los enredos de Celauro*. En el verso 1354, se menciona expresamente a Ganasa, un actor-autor de la *Commedia dell'Arte* que se llamaba Alberto Naselli, alias Zan Ganassa. El dramaturgo vendió la comedia a Baltasar Pinedo que contaba con Micaela de Luján entre sus actrices. Por tanto, la referencia a los amores de Lucinda con el pastor Belardo, seudónimos habituales de Micaela y de Lope, es claramente autobiográfica y nos permite orientarnos sobre la fecha en que el autor escribiera la comedia.

---

<sup>1696</sup> Presotto, 2002, p. 1221. Por ejemplo, se refiere al hecho de que el competidor destruya la confianza de la pareja de enamorados, al adulterio presunto o al detalle de lunar.

<sup>1697</sup> Cotarelo, 1930, XII, pp. XI-XII.

<sup>1698</sup> Morley y Bruerton, 1968, pp. 50 y 81.

### 21.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Versos	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 358- 371	Fulgencia (dama protagonista)	Averiguar los celos es comparable con cualquier acto temerario. Soliloquio lírico. Estructura acumulativa.	Gerardo y su hijo Lupercio discuten porque se ha enterado de que su hijo se ha casado en secreto. Él lo niega, aunque lleva diez años casado con Fulgencia y tienen dos hijos. Celauro, amigo de Lupercio, ama a su mujer. Intenta convencerla de que su marido tiene una amante y la invita a verlo esa misma noche.
2	II 1555- 1568	Celauro (competidor)	Necesidad de vivir en el engaño antes que aceptar la realidad de un amor no correspondido. Soliloquio lírico.	Celauro convence a Lupercio de que requiebre a su supuesta amada para despistar al padre porque desaprueba su relación. Después, convence a su hermana Leonela para que se deje requebrar. Montado el engaño, Fulgencia, vestida de hombre, ve que su esposo habla con una mujer. Fulgencia desafía a un duelo a Lupercio, pero Celauro lo evita. Fulgencia se marcha a casa del tío de Celauro. Después de un mes, los esposos hacen las paces. Celauro no puede soportarlo y sonsaca a Leonela un detalle íntimo de Fulgencia para preparar un nuevo engaño: un lunar debajo del pecho izquierdo.
3	III 2448- 2461	Lupercio (galán protagonista)	Expresa el terrible sufrimiento en que se ha convertido su vida. Soliloquio lírico a los ásperos montes, cielo y aguas.	Octavio quiere pedir la mano de Leonela, pero termina riñendo con Celauro. Acude en su ayuda Lupercio. Celauro falsamente le dice que reñían porque le quitó un papel a Octavio dirigido a Fulgencia donde menciona el lunar. Lupercio acusa a Fulgencia de adúltera y se marcha con sus hijos al campo. Fulgencia va tras ellos. Intercambia su vestido por un sayal con el villano Belardo. Termina sirviendo a Gerardo fingiendo haber sido criada de su hijo.
4	III 2917- 2930	Celauro (competidor)	Se arrepiente de sus engaños y pide piedad al Señor. Soliloquio lírico.	Lupercio ve al pastor con el vestido de su mujer. Se lo arrebató, piensa que su esposa ha muerto, que Celauro lo engañó e incluso está a punto de suicidarse, pero finalmente decide presentarse en casa de su padre. Allí, el galán se encuentra con su esposa y se marcha porque ella es el motivo de

				su deshonra. Los aldeanos atan a un árbol a Celauro pensando que era el ladrón del vestido.
5	III 2931- 2944	Lupercio (galán protagonista)	Se pregunta sobre el carácter paradójico de su conducta, que lo lleva a actuar en contra de sus deseos. Soliloquio lírico.	Va seguido. Lupercio aparece diciendo el soneto y, después, libera a Celauro, quien por fin le cuenta toda la verdad. Belardo anuncia que Lupercio ha muerto. Fulgencia descubre su verdadera identidad e intenta quitarse la vida, pero, Lupercio y Celauro lo impiden. Gerardo les da su bendición.

## 21.2. Análisis de la distribución de los sonetos de la comedia

Los sonetos de esta comedia están puestos exclusivamente en boca de los personajes que protagonizan el triángulo amoroso principal: Fulgencia, Lupercio y Celauro. Fulgencia y Lupercio llevan casados en secreto diez años y tienen dos hijos, pero Celauro no soporta la felicidad de la pareja, ni se resigna a renunciar a la persona que siempre ha amado. Es un ser carcomido y torturado por los celos que desea ardientemente que su amigo pierda a su esposa y padezca el mismo dolor que él. Así que, la única salida que encuentra a su desesperación es tramar engaños que consigan enemistar a los amantes poniendo a prueba la firmeza de su amor y su capacidad de resistencia a los celos. El objetivo es fácil porque ambos esposos son extremadamente susceptibles al poder devastador de los celos y, por tanto, sensibles a las sospechas de infidelidad que Celauro traza con sus artimañas. En realidad, son los celos, o, mejor dicho, la condición celosa de los tres personajes lo que ofusca su razón y desencadena los hechos que se desarrollan en su perjuicio.

En este sentido, el primer personaje que habla de los celos es Fulgencia hacia el primer tercio de la primera jornada en su soneto<sup>1699</sup>. Celauro ha estimulado sus celos convenciéndola de que su marido la engaña y asegurándole que podrá comprobarlo con sus propios ojos esa misma noche. En su soneto, la dama es consciente de la peligrosidad que supone para su relación sucumbir a la tentación de las palabras del competidor. Acudir al lugar que le ha indicado Celauro confirmaría que no se siente segura del amor de Lupercio; luego, averiguar si sus celos son ciertos es un acto temerario que conlleva

<sup>1699</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.3.

siempre efectos perniciosos. En resumidas cuentas, el soneto tendría una función premonitoria de las consecuencias desdichadas que sufrirán los protagonistas por entregarse al poder de los celos. Celauro trama dos engaños, uno para cada uno de los esposos. Si cada uno de ellos hubiera mostrado confianza en el otro, no hubieran caído en la trampa de Celauro y no hubieran sobrevenido todas sus desgracias.

En cambio, Celauro tiene un éxito rotundo con su primer ardid: Fulgencia se marcha de casa a vivir a casa del tío de Celauro. Este triunfo ratifica al competidor que solo por la industria tiene el amante desgraciado alguna posibilidad de victoria, por lo que cuando los esposos hacen las paces, busca la manera de volverlos a enemistar, en este caso, despertando en Lupercio las sospechas de infidelidad de su esposa. Antes de llevar a cabo su traición, Celauro se justifica en un soneto<sup>1700</sup>. Su frustración y sufrimiento es tan grande que solo encuentra alivio en sus invenciones y engaños. De hecho, cuando Fulgencia se marcha de casa la amenaza vengativamente diciéndole: «Yo haré que rabies de pena / como yo rabio de olvido»<sup>1701</sup>.

Este segundo engaño tiene un efecto definitivo. El hecho de que la calumnia pese sobre Fulgencia provoca la imposibilidad de que la pareja se reconcilie porque lo impiden las rígidas leyes del honor. Entonces, Lupercio se marcha al campo con sus hijos y comienza un calvario de sufrimiento porque se debate entre su amor por Fulgencia y la sombra de la deshonra. Lope nos deja acceder a su dolor en el tercer soneto. Deambulando por el bosque, entre una naturaleza que percibe como un camino hacia la muerte, habitado por animales monstruosos, con aguas que se despeñan, cielos iracundos y montes tenebrosos, que no son sino reflejo de su alma atormentada, piensa que la muerte supondría el fin del valle de lágrimas en que se ha convertido su vida.

A continuación, descubre falsamente por las informaciones de Belardo que su esposa ha muerto. En un primer momento, piensa en quitarse la vida, pero después piensa en sus hijos, a los que dejaría huérfanos, por lo que decide llevar una vida pobre en el campo en señal de penitencia y se presenta en casa de su padre. Pero, allí encuentra a Fulgencia, y en vez de alegrarse, se reaviva su deshonra y reacciona marchándose de nuevo. Entretanto, Celauro ha sido capturado por los aldeanos, que lo han atado a un árbol para dejarlo a merced de las fieras. Los caminos de ambos amigos están a punto de

---

<sup>1700</sup> Este soneto está analizado en el apartado 1.2.1.1.

<sup>1701</sup> *Los embustes de Celauro*, p. 1278, vv. 1257-1258.

volverse a cruzar. Viendo que la muerte está próxima, en el cuarto soneto<sup>1702</sup> de la comedia, el competidor se arrepiente de haber alimentado su amor imposible con engaños, acepta el castigo por sus traiciones y pide misericordia a Dios. Seguidamente aparece Lupercio diciendo el último soneto<sup>1703</sup> de la comedia. El galán se debate entre el amor y los celos que envenenan su entendimiento y lo conducen por el camino equivocado: creer en la simple sospecha de deshonor alimentada por los celos que suscitó un falso amigo, en vez de confiar en el amor constante de su esposa. Justo antes de que Celauro y Lupercio se encuentren, a través de los sonetos, Lope nos demuestra que este peregrinaje de los personajes ha supuesto un camino de maduración personal que augura un feliz desenlace. Ambos sonetos suponen dos actos de contrición que unen los destinos de las figuras. En consecuencia, a continuación, Celauro le cuenta toda la verdad y le pide que lo mate porque se lo merece, pero Lupercio, sabedor ahora del dolor que provocan los celos, lo perdona.

### 21.3. Sonetos de la comedia

#### FULGENCIA

La mano pone en la caliente cama  
del áspid que el veneno ardiente espira;  
desde cerca a las piedras flechas tira,  
el vidrio quiebra, y el licor derrama;  
su infamia dice al vulgo y a la fama,  
al hambriento león incita a ira,  
al toro silba, al basilisco mira,  
al vivo fuego quiere asir la llama;  
la jaula rompe al tigre y abre al loco,  
en el mar busca la perdida joya,  
y escupe, cuando menos, a los cielos;  
la espada del contrario tiene en poco,  
y el caballo de Grecia lleva a Troya,  
quien quiere averiguar sus propios celos.

#### CELAURO

Ya solo de mi engaño me sustento,  
ya no tengo más vida que mi engaño;  
con este engaño mi tormento engaño,  
que es verdad el engaño en mi tormento.  
Con engaño se alienta el pensamiento,  
engañando su mismo desengaño,  
y aunque este engaño ha sido por mi daño,  
el mismo engaño en engañarme siento.  
Mas ¿qué me quejo del engaño, —¡ay triste!—  
si de este engaño tengo el alma asida,  
engaño que de muchos me divierte?  
Porque con este engaño se resiste  
la fuerza del engaño de la vida,  
porque toda es engaño hasta la muerte.

<sup>1702</sup> Este soneto está analizado en el apartado 1.2.1.1.

<sup>1703</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.1.3.

## LUPERCIO

Ásperos montes de tinieblas llenos  
por resistir al sol con vuestras ramas,  
cuevas de lobos, y de leones camas,  
de sierpes, basiliscos y venenos;  
cielo, que con relámpagos y truenos  
su intrincada maleza desenramas,  
y por entre estos robles y retamas  
quieres herir los infernales senos;  
aguas, que despeñándoos de la suerte  
que el llanto mío vais por campos rasos,  
que no hay estío que su yerba queme;  
si no es este camino de la muerte,  
decidme, ¿dónde van tan tristes pasos?  
Que quien desea morir la vida teme.

## CELAURO

Fábricas de la tierra, polvo, nada,  
vano mortal, caduco fundamento,  
esperanzas de viento, que en el viento  
paráis al fin, en fin de la jornada;  
máquina de soberbias levantada  
en las alas del loco pensamiento,  
razón dormida, ciego entendimiento,  
señora voluntad desenfrenada;  
Ícaro corazón, Faetonte pecho,  
que cara a cara al sol miró la suya,  
hoy nuestro laberinto se ha deshecho.  
¡Oh, justo juez! ¿Quién mirará la tuya?  
Ya de la muerte llega el paso estrecho;  
piedad, Señor, que no hay adonde huya.

## LUPERCIO

¿Qué sirve huir de los que voy siguiendo?  
¿Por qué aborrezco lo que más adoro?  
¿Qué me finjo contento cuando lloro,  
y por qué sano, si me estoy muriendo?  
¿Por qué, si soy culpado, reprehendo?  
Si pobre soy, ¿por qué desprecio el oro,  
busco mi honor, y pierdo mi decoro,  
y, si vencido estoy, vencer pretendo?  
¿Por qué de lo que busco más me alejo  
y huyo de gozarlo si lo toco?  
Y si sé que es mi bien, ¿por qué me engaño?  
Y si lo tengo ya, ¿por qué lo dejo?  
Debe de ser porque el amor es loco,  
y cansado del bien procura el daño.

## 22. La fábula de Perseo o La bella Andrómeda

Drama mitológico de inspiración ovidiana cuya fuente principal son las *Metamorfosis* (Libro IV, verso 610 y siguientes, y Libro V, hasta el verso 249)<sup>1704</sup>, que Lope denominó «tragicomedia». El *Perseo* es una de las primeras comedias mitológicas escritas en España, cuenta entre las predilectas del autor y está «entre las cinco piezas que

---

<sup>1704</sup> Ver Menéndez Pelayo, 1949, II, p. 197.

trabajó con más cuidado»<sup>1705</sup>. Según McGaha<sup>1706</sup>, Lope utilizó este género «aparentemente inofensivo» porque está dirigido a los cortesanos para hacer una crítica a los abusos del poder. Conforme a las producciones de tipo cortesano, abundan los efectos espectaculares y las acotaciones con indicaciones de carácter escenográfico. Al final del primer acto, Lope parece ponerse la máscara teatral del pastor Cardenio para pedir una plaza de cronista real, aspiración que siempre tuvo y nunca le fue concedida. Morley y Bruerton<sup>1707</sup> la clasifican dentro del apartado de «comedias auténticas sin fechar» y proponen el intervalo comprendido entre 1611-1615 (probablemente 1611), teniendo en cuenta que Montesinos supone que Lope incluyó en la comedia dos sonetos (el de Amintas y Cardenio) que había enviado en una carta de 1611 al duque de Sessa, que el soneto de Fineo aparece también en *Arminda celosa*, comedia que Jörder considera posterior, y que San Román demuestra que esta comedia existía el 21 de enero de 1615.

### 22.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Versos	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 723- 736	Amintas (pastor)	Debate entre la naturaleza, Venus y Amor sobre dónde poner los cabellos de Clori. Venus decide que se queden en su frente. Soneto-poema. Academia literaria.	Acrisio, rey de Argos, encierra a su hija Dánae para separarla de su amado Lisardo, príncipe de Tebas. En forma de lluvia dorada, Júpiter la posee y pide al tiempo que avance nueve meses para que nazca Perseo antes que Acrisio vuelva de la guerra. Cuando el rey regresa, decide embarcarla sola con su hijo. La acción se traslada a orillas de la playa de Acaya. Unos pastores organizan un certamen poético con Alcino como juez sobre el tema de una dama llamada Clori a quien mandaron que cortara sus cabellos porque su exceso le había enfermado los ojos.
2	I 741- 754	Fileno (pastor)	Pide a Clori que no se corte los cabellos a pesar de los apuros en que envuelven su alma.	Alcino dice que es notable. Es el turno de Fileno.

<sup>1705</sup> Menéndez Pelayo, 1949, II, p. 197.

<sup>1706</sup> McGaha, 1985, p. 38.

<sup>1707</sup> Morley y Bruerton, 1968, pp. 323-324.



			Soneto-poema. Academia literaria.	
3	I 759- 772	Cardenio (pastor)	Pide a Clori que no se corte los cabellos por más que le pesen las almas que lleva prendidas. Soneto-poema. Academia literaria.	Alcino lo valora como extremado. Es el turno de Cardenio. Después, Alcino premia a los tres. Aparece Dánae con su hijo, los pastores la socorren y el rey Polidetes le ofrece ser reina de Acaya. Los pastores marchan a la corte porque piensan que obtendrán favores. Cardenio quisiera una plaza de cronista.
4	III 2031- 2044	Fineo (príncipe)	Sobrepuja la firmeza de su amor a los crueles efectos del desdén de Andrómeda. Soliloquio lírico. Series enumerativas del <i>Orlando furioso</i> .	El príncipe Fineo está enamorado de Andrómeda, aunque su amor no es correspondido. Consulta a Atalante los designios de su amor: un griego la salvará de un grave peligro y le rendirá su amor. Después del soneto, cuando el rey le informa que entregará a su hija al monstruo para que se aplaque, Fineo pierde la razón. Va a la playa a desafiar al monstruo.

## 22.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Los tres primeros sonetos<sup>1708</sup> que aparecen casi al final del primer acto formando parte de un certamen poético sobre un tema propuesto organizado por unos pastores, dentro de la tónica tradición bucólica clásica de los desafíos literarios, están completamente desligados de la acción. Según recoge McGaha en su edición de esta comedia<sup>1709</sup>, J. P. Wickersham Crawford encontró los sonetos de Amintas y Cardenio, que publicó en «Some unpublished verses of Lope de Vega», señalando que eran los mismos sonetos que Lope presentó en una academia sobre el asunto de una dama llamada Clorís que por tener los ojos enfermos, el médico le aconsejó que se cortara los cabellos, a la que se refería en su carta de 30 de noviembre de 1611 al duque de Sessa. Sin embargo, no mencionó que también aparecían en esta comedia. Lope escribió estos sonetos cuando los teatros estaban cerrados por la muerte de la reina Margarita, por lo que parece

<sup>1708</sup> Estos tres sonetos están analizados en el apartado 2.2.1.1.B.

<sup>1709</sup> McGaha, 1985, pp. 3 y 165.

plausible que deseara inmortalizarlos incluyéndolos en una comedia. Por tanto, aunque no es habitual, los sonetos de esta obra aportan datos relevantes para fechar esta comedia.

De este modo, Lope insertaría esta escena pastoril como contexto idóneo donde incluir estos tres sonetos que presentó en la academia de aquel sábado. Teniendo en cuenta que estamos ante una comedia mitológica, es decir, «un género derivado de la tragicomedia pastoril italiana [...] que responde al apetito ilimitado de fantasía escapista por parte de los cortesanos [...] y está destinada a halagar a los cortesanos»<sup>1710</sup>, esta escena de la academia literaria podría constituir una demostración del arte poético del autor para apostar fuerte en su aspiración de conseguir el cargo de cronista que pide el pastor Cardenio, como su doble teatral, en los últimos versos del acto.

El último soneto de esta comedia aparece al principio de la tercera jornada en boca del príncipe Fineo, enamorado profundamente de la princesa Andrómeda, a pesar de que ella no le corresponde. Lope presta especial atención a este personaje que se vuelve loco porque nadie en el reino es capaz de encontrar una solución alternativa para librarse del monstruo que entregarle a la bella e inocente Andrómeda. Mientras la princesa habla con su dama, Fineo aparece diciendo un soneto<sup>1711</sup> donde le declara a Andrómeda que la fortaleza de su amor es tal que desafía a su desdén, aunque en ello pierda el juicio, porque su amor supera al sufrimiento que pudiera provocarle su desprecio. Por otro lado, el estilo del soneto, es decir, el uso de la enumeración en el primer verso de ambos cuartetos es recurso habitual en el *Orlando Furioso* para describir el trastorno mental del protagonista, que, en este caso, está desarrollándose en Fineo tal y como él mismo indica: «para que mi locura se confirme»<sup>1712</sup>. En efecto, pierde el seso «por ver morir en el mar / un ángel, y que del pecho / de un monstruo sustento sea»<sup>1713</sup>. Es el único en el reino que por amor acude a la playa a enfrentarse con el monstruo y, a pesar de que, en todas las versiones del mito, Perseo lo deja petrificado con la cabeza de Medusa, Lope se compadece del personaje inventando que Perseo le devuelve la cordura con su escudo mágico.

---

<sup>1710</sup> Ver McGaha, 1985, pp. 37-38.

<sup>1711</sup> Este soneto aparece analizado en el apartado 2.1.1.6. Lope también lo incluye en la comedia *Arminda celosa*.

<sup>1712</sup> *La fábula de Perseo*, p. 131, v. 2040.

<sup>1713</sup> *La fábula de Perseo*, p. 137, vv. 2241-2243.

### 22.3. Sonetos de la comedia

#### AMINTAS

Para cortar a Clori los cabellos,  
solícita la tierra pretendía  
saber del cielo en qué lugar quería  
poner sus lazos para honrarse dellos.

El sol decía que a sus rayos bellos  
se debe el oro, pues le engendra y cría;  
y por tener dos soles, dijo el día  
que el cielo dividiese el sol con ellos.

Amor, de su belleza pretendiente,  
los pidió para el arco, estraña historia;  
mas dijo Venus por honrar el suelo:

—Cielo por cielo, estén sobre su frente,  
pues hay almas que aspiran a su gloria,  
y tenga sol la tierra como el cielo—.

#### FILENO

Aunque vengarme de tu sol pudiera,  
si tu cabello un bárbaro cortara  
y en sus niñas amor me retratara  
cuando en tus ojos sin temor me viera;  
aunque sin rayos en tu hermosa esfera  
tu divina belleza contemplara,  
y cuanto yo quisiera te mirara,  
que yo sé bien que eternamente fuera;  
y aunque me abrases, Clori, me parece  
que, a mi remedio, está mejor pedirte  
guardes el oro que andan por robarte:  
que si todo el cabello amor me ofrece  
para ocasión, y no he podido asirte,  
sin él ¿de qué asiré para obligarte?

#### CARDENIO

Enferma Clori de sus ojos bellos,  
y por mandarlo físico inhumano,  
consulta el permitir que alguna mano  
sacrílega le corte los cabellos.

—¿De qué sirviera—, le responden ellos,  
—habernos hecho el cielo soberano  
prisión de amor, si el pensamiento vano  
no se enlazara fuertemente en ellos? —

Bien dicen, Clori, y es razón que huyas  
de cortarte el cabello, aunque recelo  
te ofende el peso de las almas tuyas,

que, si al cielo no pesan las del suelo,  
es porque en gloria están; pero las tuyas  
pesan, porque padecen en tu cielo.

#### FINEO

Mata, desdeña, abrasa, hiela, enciende  
el alma que te adora, desdén mío;  
que cuanto más me matas, más te envió  
la libertad del alma que te ofende.

Castiga, aflige, rompe, injuria, prende  
lo que el cielo me dio por albedrío;  
que en mi firmeza contrastar confío,  
cuanto la tuya en tu rigor pretende.

Compitamos los dos: yo en atreverme  
para que mi locura se confirme,  
y tú en matarme, helarme y encenderme;  
que no pienso jamás arrepentirme,  
que aunque es verdad que puedes deshacerme,  
no seas tan crüel como yo firme.

### 23. *La fe rompida*

Comedia palatina, aunque *a priori* pudiera parecer un drama de honor por el asunto de la deshonor de la protagonista, pues no tiene el tono grave de este subgénero dramático, sino que las escenas patéticas aparecen inmediatamente desdramatizadas. No tiene figura del donaire, sino que la comicidad se reparte entre el resto de los personajes. El peso de la acción dramática lo llevan los personajes femeninos y, para ello, Lope

recurre al motivo de la mujer varonil. Lucinda es una mujer guerrera que, disfrazada de hombre, ya como villano, ya como capitán que organiza un ejército para desafiar al rey que la agravió, conduce y maneja toda la trama hasta conseguir casarse con él, asunto que, por otro lado, resulta bastante inverosímil. Para Cotarelo, el autor extremó las actitudes de su heroína «para mayor lucimiento de la otra Lucinda de carne y hueso que tan briosamente representaba estos personajes varoniles»<sup>1714</sup>. Morley y Bruerton<sup>1715</sup> la clasifican en el apartado de «comedias auténticas fechables» y proponen el intervalo comprendido entre 1599 y 1603, aunque por semejanza con el patrón métrico de *El amigo por fuerza*, comedia también del ciclo de Belardo y Lucinda, fechada en la copia Gálvez el 14 de octubre de 1599, se decantan por situarla en el mismo año. Valdés recoge que Thorton Wilder se inclina también por ese año, en este caso, «por sus deducciones respecto al actor que encarnó al rey Felisardo, el primer galán Morales»<sup>1716</sup>.

### 23.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Versos	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 41-54	Lucinda (labradora protagonista)	Se define como mujer inmune a los hombres y al amor, al cual desafía. Soliloquio lírico. Diseminativo-recolectivo.	Lucinda, hija de un rico y noble labrador, se marcha sola de caza por el monte de Arcadia. Es una mujer varonil que no tiene interés ni en casarse ni en el amor.
2	I 436-449	Lucinda (labradora protagonista)	Palinodia por haberse enamorado basada en su impericia y falta de conocimiento. Soliloquio lírico. Diseminativo recolectivo.	Lucinda evita que unos caballeros maten al rey Felisardo, que finge ante la labradora ser el secretario del rey. La joven lo lleva a su casa, donde su padre Aurelio lo acoge. Como Felisardo desea gozarla esa noche, le da su fe de marido y en prenda un anillo. Lucinda se fía de su falsa palabra porque se ha enamorado de él instantáneamente.
3	I 610-623	Lisarda (dama del rey)	Cree que Felisardo, el rey, sigue vivo porque siente que vive en su alma. Soliloquio lírico.	Los caballeros informan de su fracaso al duque Floriberto, el hermano de Lisarda, que es la dama del rey. Planean un nuevo ataque. Lisarda está preocupada porque Felisardo marchó de caza y aún no ha aparecido. Le manifiesta a su hermano sus sospechas de que haya tramado algo contra él y le

<sup>1714</sup> Cotarelo, 1918, V, p. XXVII.

<sup>1715</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 50.

<sup>1716</sup> Valdés, 2002, p. 1356.

				asegura que el rey nunca la ha deshonrado.
4	I 1112- 1125	Lucinda (labradora protagonista)	No hay peligro de muerte, ni riesgo que supere a la ira de una mujer burlada. Soliloquio lírico. Diseminativo-recolectivo	A Felisardo le agradó Lucinda, pero ama a Lisarda más que a sí mismo, así cuando lo encuentra el criado Celio, se marcha sin despedirse. Viendo que su amante la ha abandonado, se marcha a la corte vestida de villano para vengar su honor. Allí, Lucinda intenta vender el anillo que le dio el rey a Fideno, criado de Lisarda, quien termina contratándolos como criados. Ven al rey acompañado de su cortejo. Lucinda descubre que fue el rey quien la gozó. Fideno les informa que Lisarda quiere comprarles la sortija. Mientras entran en casa de la dama, Lucinda cierra el acto con su soneto en que amenaza con desatar su ira y su venganza.
5	II 1626- 1639	Lisarda y Felisardo (dama y rey)	Diálogo amoroso que permite a Lisarda comprobar los sentimientos de su amado. Soneto dialogado en eco.	Aurelio envía a Alberto a buscar a Lucinda. Felisardo cuenta a Floriberto que le tendieron una emboscada y que gozó a su salvadora. Recibe una nota de Lisarda para que acuda a visitarla esa noche. Lisarda le dice a Lucinda que ese anillo se lo dio ella al rey. Lucinda finge que el rey se lo dio a un labrador en pago del hospedaje. Floriberto trama la muerte del rey para esa noche. El rey y el duque van de ronda nocturna. Cuando llegan a casa de este, Felisardo le pide que lo deje solo para hablar con Lisarda.

### 23.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Todos los sonetos de esta comedia están puestos en boca de las dos mujeres protagonistas, Lucinda y Lisarda, y el eco del hombre que comparten, el rey Felisardo. Es esta una de esas comedias de Lope en que el personaje femenino domina la acción y se retoma el motivo de la mujer varonil encarnado en la figura de Lucinda, una mujer guerrera, una heroína, que salva la vida al rey en dos ocasiones, que no quiere involucrar a su anciano padre en los asuntos de recuperación de su honra, y que conseguirá con su

tesón, fuerza y valor que Felisardo cumpla su palabra de matrimonio. Lope dedica nada menos que tres de los cinco sonetos de la comedia a mostrarnos el estado psicológico de la protagonista, que además acumula en el primer acto, pues es donde se suceden rápidamente los hechos que convulsionan la vida y la naturaleza esquiva de la labradora: se enamora, queda deshonrada, abandona su hábitat y se presenta en la corte para recuperar su honor.

El primer soneto<sup>1717</sup> aparece nada más empezar la pieza. Lucinda aparece vestida de cazadora con el venablo en la mano despidiendo al labrador Alberto porque puede proseguir sola dado su «varonil valor»<sup>1718</sup>. Y para completar el retrato de esta Diana labradora, el soneto nos permite zambullirnos en su interior y conocer que es casta y esquiva, orgullosamente desdeñosa de los hombres y del amor, a quien desde su altivez desafía. Como apunta Valdés<sup>1719</sup>, «el inicio de la obra es tópico», pues su soberbio pensamiento será directamente proporcional a la facilidad con que se rendirá al amor de Felisardo.

De este modo, en el segundo soneto<sup>1720</sup>, Lucinda canta la palinodia escudándose en su falta de experiencia en los asuntos del corazón, pues se ha enamorado repentinamente del hombre desconocido al que ha salvado la vida y le ha entregado su honra esa misma noche bajo promesa de casamiento sellada con la entrega de un anillo. Lucinda pecó de *hybris* en el primer soneto y ahora el dios Amor, a quien minusvaloró por desconocimiento, venció fácilmente su resistencia.

Entonces, el conflicto se genera por la contradicción que existe en el interior de Lucinda, de que dan cuenta los sonetos, entre lo que ella pensaba que era y lo que verdaderamente es. En el primero se ríe del amor, pero en el segundo se humilla ante él. Cuando se percató de que su amante es el rey, se arrepiente de haber sido tan incauta y confiada porque a un rey no le puede exigir que enmiende su error. A pesar de todo, se niega a quedar deshonrada, y en el soneto<sup>1721</sup> que cierra el primer acto, advierte al rey de su venganza y anticipa que no cejará hasta recuperar su honor.

---

<sup>1717</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.1.1.

<sup>1718</sup> *La fe rompida*, 2002, p. 1375, v. 12.

<sup>1719</sup> *La fe rompida*, 2002, p. 1357.

<sup>1720</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.1.1.

<sup>1721</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.2.4.

En el otro vértice del triángulo, está Lisarda, la dama del rey. Sabemos de su existencia cuando le expresa su preocupación por él a su hermano Floriberto, sospechando que haya tramado su muerte para vengar el agravio de encontrarlo un día en su sala y con una escala en el balcón. Cuando queda sola, conocemos la profundidad de sus sentimientos por Felisardo en un bellissimo soneto donde diserta sobre la necesidad de que su amado viva porque conforme al tópico del *anima animat ubi amat*, si Felisardo, que habita en su alma y controla sus potencias orgánicas, hubiera muerto, ella no tendría ni lengua, ni voz, ni sentimiento. Justo después del soneto, como si ambas almas estuvieran unidas, en el monte de Arcadia, el rey recuerda el amor que siente por Lisarda y le pide perdón en la distancia alegando «que si el cuerpo os ofendió / el alma no consintió»<sup>1722</sup>.

La próxima vez que se vean en la intimidad tendrá lugar hacia la mitad de la segunda jornada, cuando el rey acude de noche a rondar su casa. Solo a los pies de su ventana y ella en lo alto inician un diálogo amoroso formado por las preguntas de Lisarda y las respuestas en eco de Felisardo que adopta la forma de soneto<sup>1723</sup>, que permite a la dama confirmar los sentimientos de su amado. A continuación, le pregunta por el anillo que le dio. Felisardo intenta convencerla de que es otro, pero ella le enseña el verdadero y le explica cómo lo consiguió.

En resumidas cuentas, las dos mujeres de la comedia son las que toman la iniciativa en su relación con Felisardo, quien adopta una posición receptiva y pusilánime. En este soneto dialogado es Lisarda quien formula las preguntas y el rey quien se convierte en un simple eco de lo que los oídos de su amada quieren escuchar, al igual que en el asunto del anillo, pues fue ella quien se lo entregó como prenda de amor. Por estas razones, las voces interiores que Lope desea que escuchemos en los sonetos son las de las dos protagonistas, dos mujeres de carácter, de personalidad más profunda, a quienes, por paradojas del destino, un rey lujurioso, cobarde y superficial, que se escuda en su posición para realizar sus tropelías, burla sin miramientos cuando no es merecedor de ninguna. Como bien dice Lucinda, en esta comedia «¡todo anda al revés, por Dios!»<sup>1724</sup>.

---

<sup>1722</sup> *La fe rompida*, p. 1391, vv. 665-666.

<sup>1723</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.2.1.4.B.

<sup>1724</sup> *La fe rompida*, p. 1414, v. 1381.

### 23.3. Sonetos de la comedia

LUCINDA

Flechas de amor, de plomo y de oro puro,  
arco trocado con la muerte fiera,  
falsa imaginación, dulce quimera,  
libro dorado, y en la letra obscuro.

Blando ofendido, y sin ofensa duro,  
y, castigado, convertido en cera;  
Etna con fuego dentro y hielo fuera,  
gigante aunque rapaz y Dios perjuro.

Yo soy aquella que he tenido en poco  
flechas, arco, quimera, Etna, gigante,  
con libre y arrogante pensamiento.

Amor, pues con injurias te provoco,  
labra mi corazón como diamante;  
pero no tienes sangre, que eres viento.

LUCINDA

Quien no ha visto la guerra también diga  
que tiene fuerza su valor suprema;  
quien no ha tocado el fuego, no le tema;  
quien no ha entrado en el mar, no le maldiga.

Quien no ha visto una tigre, no la siga,  
quien no jugó jamás ¿de qué blasfema?  
quien no sabe que el aire enjuga y quema,  
no tema el rayo, que el laurel mitiga.

El que blandura con tocarle vea,  
críe en su pecho un áspid, donde luego  
verá su rabia y su rigor profundo.

Y quien no ha visto a Amor, búrlese, y crea  
que es guerra, fuego, mar, tigre, áspid, juego,  
ira del cielo y destrucción del mundo.

LISARDA

¿Si es muerta el alma de mi pensamiento,  
espíritu vital de aquesta vida,  
cómo la tengo yo viviendo asida  
a su calor, concierto y movimiento?

¿Con qué vanas sospechas me atormento?  
Porque, una vez el alma despedida,  
no vive el cuerpo más que en su partida,  
no queda lengua, voz ni sentimiento.

Yo siento, luego vive el que me anima;  
yo hablo, luego habla el que es mi esposo;  
yo espero verle, luego verle es cierto.

Amor debe de ser quien me lastima.  
¡déjame, Amor, que eres rapaz medroso,  
que cuando muera yo, sabré que es muerto!

LUCINDA

No tema tanto en noche rigurosa  
los rayos el perdido caminante,  
la furia de la mar el navegante,  
la ira el preso en cárcel rigurosa,

La muerte el reo, triste y afrentosa,  
ni que tanto al más cobarde espante  
como la burla el mentiroso amante  
a la mujer honrada y vergonzosa.

Dioles la lengua el cielo por espada  
y un loco amor en arrojarle ciego,  
lince en la vista, honor en la sospecha.

¡Guárdese el Rey, que una mujer burlada  
es rayo, es furia, es ira, es muerte, es fuego,  
y su lengua ofendida, yerba en flecha!



## LISARDA Y FELISARDO

LISARDA	¿Hay en la calle acaso alguno?	
FELISARDO		Uno.
LISARDA	¿Y espera en esta calle alguna?	
FELISARDO		A una.
LISARDA	Luego ¿amor le importuna?	
FELISARDO		Importuna.
LISARDA	¿Pretenderá remedio alguno?	
FELISARDO		Alguno.
LISARDA	¿Parece ya importuno?	
FELISARDO		Ya importuno.
LISARDA	¿Dirá que a la Fortuna?	
FELISARDO		A la Fortuna.
LISARDA	No llegue el loco, si tray luna	
FELISARDO		Hay luna.
LISARDA	Pues irase de favor ayuno.	
FELISARDO		Ayuno.
LISARDA	¿No me dirá lo que procura?	
FELISARDO		Cura.
LISARDA	¿Cómo, señor, viene abrasado?	
FELISARDO		Asado.
LISARDA	¿Y dura el mal en su cordura?	
FELISARDO		Dura.
LISARDA	¿Qué se le abrasa estando helado?	
FELISARDO		El lado.
LISARDA	¿Y qué le dice la perjura?	
FELISARDO		Jura.
LISARDA	¿Qué jura darle el bien prestado?	
FELISARDO		Estado.

### 24. *La firmeza en la desdicha*

Drama palatino donde sobresale el personaje femenino de Teodora por la fortaleza de su carácter ante la adversidad y la defensa firme de su castidad frente a las embestidas de la lujuria de un déspota. Es una obra que pertenece al periodo de madurez del autor incluida en la *Parte XII*, publicada en Madrid en 1619. Morley y Bruerton<sup>1725</sup> la clasifican dentro del apartado de «comedias auténticas sin fechar» y proponen el intervalo comprendido entre 1610-1612.

---

<sup>1725</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 328.

### 24.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Versos	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 634- 647	Teodora (dama protagonista)	Mejor es esperar el bien amado que tenerlo para perderlo. Soliloquio lírico.	El rey Rogerio de Mesina envía a su vasallo Leonardo a apaciguar el levantamiento de Cerdeña. Después, le revela al conde Octavio que es una industria para alejarlo de su hermana Teodora y poder gozarla. Asimismo, le pide que haga de intermediario. Teodora y Octavio están casados en secreto y tienen dos hijos que los cuida el labrador Fabio. Los esposos idean un plan para disuadir al monarca: fingir que está ya casada con Ricardo, aunque al conde le pesa engañar al rey.
2	II 808- 821	Fabio (labrador)	Cuando el enamorado encuentra descanso en la plenitud amorosa del matrimonio, olvida las desdichas que le costó. Soliloquio lírico.	Teodora desengaña a Ricardo. El caballero se siente burlado y sospecha que la dama y el conde están casados. Consigue sonsacarle a Fabio toda la información sobre ellos diciéndole ladinamente que el rey vino para casarlos.
3	II 1518- 1531	Ricardo (competidor)	Confirma su revancha contra Teodora por haberse burlado de su amor sincero. Soliloquio lírico a Teodora.	Ricardo informa del engaño al rey. El rey hace llamar al padre de Octavio para que diga el castigo que merece tal traición de un vasallo. Fulgencio responde que la muerte. Entonces, el rey arresta a Octavio. Regresa Leonardo, quien, informado de todo, perdona al conde para que sea liberado. El rey acepta que se casen, pero los destierra por su traición. Ricardo le pregunta si desea vengarse de ellos, a lo que este responde que lo haga por su cuenta y riesgo.
4	II 1784- 1797	Teodora (dama protagonista)	La naturaleza agreste es confidente de sus desdichas. Soliloquio lírico a los altos peñascos del mar.	Los desterrados salen de la corte en grupos. Cuando los esposos se reúnen en la playa, se dan cuenta de que sus hijos han quedado prisioneros. Todos regresan a palacio a rescatarlos y dejan a Teodora sola. Después del soneto, Ricardo con unos soldados vestidos de moros raptan a la dama. Cuando intenta aprovecharse de ella, la

				salvan unos villanos. En la corte, el rey se niega a devolver a los hijos.
5	III 2607- 2620	Cardenio (villano)	Recuerda el requiebro <i>a lo rústico</i> que dijo a Elisa / Teodora. Soliloquio lírico. Estructura comparativo-competitiva.	Leonardo ha bloqueado la parte del estrecho. Octavio llega a Calabria y cuenta toda su historia a la duquesa Flora, prometida del rey Rogerio, quien termina apoyando la causa de Leonardo. En el campo, el villano Cardenio confiesa a Silvio que ama a la mujer a la que salvaron (a Teodora), que vive en la aldea con el nombre de Estela. Le refiere un requiebro que le dijo. Después del soneto, obligado por el monarca a elegir entre su padre o sus hijos, Octavio salva a su padre. Entretanto, Teodora es asaltada por Ricardo, quien liberará a sus hijos si se le ofrece. Ella prefiere la muerte a la deshonra. Finalmente, Flora le propone al rey que retirará su armada si no agravia a nadie que sea cosa suya. El rey accede, y como ella se comprometió con Leandro, todos son perdonados.

## 24.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Los sonetos de esta comedia tienen como hilo conductor al personaje de Teodora, la protagonista indiscutible de la obra, que, gracias a su ingenio y, sobre todo, a su firme compromiso amoroso con el conde Octavio, es capaz de soportar las desdichas que le sobrevienen por la persecución a la que el rey Rogerio y su privado Ricardo la someten.

La primera prueba que debe afrontar la pareja es esquivar el deseo de un rey determinado a gozarla que, como es tópico, se sirve justamente del conde como intermediario. Cuando Octavio la informa de las intenciones del rey, ella planea hacer creer al monarca que ya está casada con Ricardo, aunque Octavio le advierte de que este engaño le parece «una piedra del filo / del cuchillo de mi muerte»<sup>1726</sup>. A pesar de la resolución que Teodora manifiesta, a través del primer soneto, descubrimos que también teme perder a su amado porque describe el amor en posesión como una constante aflicción

<sup>1726</sup> *La firmeza en la desdicha*, p. 526, vv. 630-631.

provocada por la aprensión de perder el bien gozado. En realidad, el soneto tiene carácter premonitorio, pues perderá y recuperará una y otra vez a Octavio a lo largo de la comedia, y el infortunio se cebará con ellos.

Como Octavio presentía, ese ardid desencadenará sus desdichas. Cuando Teodora le confiesa su desinterés a Ricardo, este se siente doblemente utilizado por haber favorecido a la pareja y haber servido de engaño para burlar al rey. En realidad, con esta mentira, los esposos han suscitado las sospechas del caballero sobre su relación amorosa que confirmará con las informaciones del labrador Fabio sobre sus hijos. La escena se cierra con el soneto<sup>1727</sup> del labrador, donde expresa su satisfacción porque sus amos pueden disfrutar por fin de la paz de la unión matrimonial olvidados de las penas que les costó su mutuo amor. La situación que crea Lope con este soneto es paradójica. Primero, porque el personaje exhiba su discreción utilizando versos cultos, cuando acaba de demostrar que es un villano de pocas entendederas; y segundo, porque se ha convertido en el culpable de que el conde Octavio sea apresado y pese sobre él una sentencia de muerte. En realidad, el dramaturgo utiliza una escena geminada: los esposos engañaron a Ricardo para disuadir al rey, al igual que Ricardo se ha valido del punto débil de la pareja para romperla. Ambos, Ricardo y Fabio se han comportado como verdaderos bisoños, pues con sus acciones estaban haciendo lo contrario de lo que creían, de ahí que este soneto vendría a destacar lo cómico y hasta ridículo de esa situación, a la vez que sirve de contrapunto cómico de la tensión dramática.

Sin embargo, los acontecimientos no reparan el sentimiento de afrenta de Ricardo, que, cuando ve que el rey tiene que liberar al conde y satisfacerse únicamente con su destierro, pide licencia al rey para vengarse. Una vez concedida, el competidor expresa en el tercer soneto<sup>1728</sup> el alcance de su furia vengativa contra Teodora por haber jugado con sus sentimientos. Su amenaza es cruel. Desea ver cómo paga con su padecimiento los desdenes, olvido y aborrecimiento que de ella ha recibido. En resumidas cuentas, el origen de todas las adversidades que soporta la pareja protagonista está en la astucia que ingenió Teodora con la disconformidad de su esposo.

Y de nuevo, la situación se vuelve propicia para Ricardo. En el momento en que Octavio y su padre se reúnen con Teodora y sus criados en la playa, se dan cuenta de que

---

<sup>1727</sup> Este soneto está analizado en el apartado 1.3.6.1.

<sup>1728</sup> Este soneto está analizado en el apartado 1.2.1.5.

sus hijos se han quedado retenidos en el palacio. El padre marcha a por ellos. Octavio se va tras él desoyendo los ruegos de su esposa de que no la deje sola, y finalmente, también los criados. Sola, desamparada y con el temor cierto de que volverá a perder a su esposo, en el cuarto soneto sobrepuja su capacidad de dureza y resistencia a las acometidas del sufrimiento a la de las peñas firmes que aguantan los embates del furioso oleaje. De este modo, por un lado, el soneto eleva a esta heroína a la categoría de ejemplo de entereza y honestidad, pero, por otro, anticipa que su calvario no ha hecho más que empezar, ya que es tópico que, cuando un personaje se lamenta de que sus penas han llegado al paroxismo, la fortuna le tenga reservada una inesperada tortura mayor. Ciertamente, aparece Ricardo vestido de moro con varios soldados, la rapta e incluso intenta violarla, pero, al ruido de los gritos de Teodora, acuden unos villanos que capturan a Ricardo y lo llevan ante el rey.

La próxima vez que tenemos noticias de la dama es por boca del villano Cardenio cuando confiesa a su amigo Silvio que se ha enamorado perdidamente de la mujer que salvaron de los moros. Apenas la vio vestida de villana, le dijo un piropo que quiere que escuche Silvio. La «lindeza» es un soneto<sup>1729</sup> que parodia rústicamente las declaraciones amorosas que consisten en acumulación de ejemplos para ponderar la enormidad del amor. A continuación, Cardenio trata de cortejarla inútilmente. Este episodio cómico subraya de nuevo la constancia de la fe amorosa de Teodora, a pesar de que muchos hombres son atraídos por su belleza, y, como el de Fabio, tiene la función de relajar la tensión dramática antes de la puesta en marcha de las últimas pruebas que los enamorados tendrán que superar para llegar al feliz desenlace.

---

<sup>1729</sup> Este soneto está analizado en el apartado 1.3.6.1.

### 24.3. Sonetos de la comedia

**TEODORA**

Desdicha estraña amar, pues, aunque sea  
la mayor voluntad correspondida,  
de la vida o del tiempo resistida,  
toda la vida sin cesar pelea.

Cuando en amar un alto bien se emplea,  
mayor ventura goza aborrecida,  
que no le cansa el mal ni el bien la olvida  
a quien jamás gozó lo que desea.

Amé, pagome amor, fui prenda cara  
del alma de mi dueño; mejor fuera  
para perder el bien que no le hallara.

Que a no le tener yo, no le perdiera,  
y solo el esperalle me bastara,  
que más se goza el bien cuando se espera.

**FABIO**

Pasa el invierno perezoso y frío  
y el labrador, que con el corvo arado  
rompió los verdes céspedes al prado,  
mira la parva en el dorado estío.

Corta las ondas del salado río  
el diestro navegante, y olvidado  
de las tormentas y el rigor pasado,  
vuelve a la nave con valiente brío.

No de otra suerte al conde Otavio veo  
la guerra de su historia reducida  
a las paces del yugo de Himeneo.

Ya no hay memoria que su gusto impida,  
que amor, si llega al puerto del deseo,  
de cuanta pena le costó se olvida.

**RICARDO**

Hermosa ingrata, yo juré que había,  
aunque te defendiesen tus desdenes  
y más rigor a más amor previenes,  
de vencer tu desdén con mi porfía.

Sobre las aras del amor un día,  
viendo que con mis daños te entretienes,  
juré a mis males de seguir tus bienes  
y ver el fin de la esperanza mía.

Juré, ya voy cumpliendo el juramento,  
más de tus celos que mi amor vencido,  
y loco en tu desprecio el sufrimiento.

Tú verás lo que puedo aborrecido,  
que obliga a un descortés atrevimiento,  
pagar tan largo amor con tanto olvido.

**TEODORA**

Peñascos altos de la mar batidos,  
de nubes coronados las cabezas,  
donde se rompen en diversas piezas  
cristales espumosos resistidos.

Constantes a sus rígidos bramidos,  
como mi corazón a sus tristezas,  
por lo que parecí a vuestras firmezas,  
prestad a mi dolor tiernos oídos.

¿Cuál peña, si le cansa el resistirse,  
quiere trocar conmigo el ser que tiene  
y de su fundamento desasirse?

Mas ninguna querrá, ni le conviene,  
que no podrá sufrirle sin rendirse  
el mar de llanto que a mis ojos viene.

## CARDENIO

No sale de las puntas del cogollo  
antes que el sol la manutisa fresca,  
ni su pálida rosa gigantesca,  
ni con más laberintos el repollo;  
no parece más bien por Pascua el bollo  
con mil huevos por una y otra muesca,  
ni por Carnestolendas soldadesca  
para matar los gallos con rey pollo;  
no juegan por la tarde los cabritos,  
ni es tan blanco un lechón cuando se pela,  
ni los peces de plata en los garlitos  
como tú me pareces, dulce Estela,  
con esos ojos como huevos fritos  
y hongos bien guisados en cazuela.

### 25. *La fortuna merecida*

Drama de hechos particulares, cuyo tema fundamental es el acceso a la privanza y la lucha por mantenerla frente a los engaños de los cortesanos para hacer caer en desgracia al protagonista. Lope se basa en hechos históricos que extrajo de las crónicas para ensalzar las virtudes de don Álvaro Núñez de Osorio, privado más importante de Alfonso XI, como individuo representativo de un linaje. En su edición de la comedia, Ana Isabel Sánchez<sup>1730</sup> recoge que Lope trabajó con Pedro Fernández de Castro, cuarto marqués de Sarria que heredó después el título de séptimo conde de Lemos, quien tuvo problemas políticos y perdió la confianza del rey por su labor desempeñada en Nápoles. Ante esta situación adversa, pudo contar con la ayuda de sus protegidos para promocionarse, por lo que Lope, con este drama intentaría ayudarlo a evitar a su caída culpabilizando a sus acusadores. Al final de la obra, el dramaturgo alude a una segunda parte que bien pudiera llamarse «la fuerza de la envidia» sobre la caída y muerte del protagonista. Entre las comedias que se citan en las listas de *El peregrino en su patria* (I y II) aparece una llamada *La envidia y la privanza*, que Restori piensa que se trata de la segunda parte de esta comedia<sup>1731</sup>. Morley y Bruerton<sup>1732</sup> la clasifican dentro del apartado de las «comedias auténticas sin

---

<sup>1730</sup> Sánchez, 2012, p. 615.

<sup>1731</sup> Ver la información de la base de datos de Artelope sobre esta comedia.

<sup>1732</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 330.

fechar» y propone el intervalo comprendido entre 1604-1615 (probablemente 1604-1610).

### 25.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Versos	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 136- 149	Álvaro (protagonista)	Reflexión sobre la fortuna que ha tenido, pero también sobre los peligros que debe afrontar el recién llegado a la corte. Soliloquio lírico. Alegoría de la navegación.	De Monforte llegan don Álvaro Núñez y su criado Gonzalo a Valladolid con una carta de su hermana donde intercede para que el conde de Lemos lo acoja y mejore su precaria situación económica. Los alojan en la casa.
2	I 182- 195	Gonzalo (criado)	Visión negativa de la corte, prefiere los placeres de la aldea a las maquinaciones de la corte. Contrapunto paródico.	El mayordomo le enseña a Gonzalo su pequeño aposento.
3	I 993- 1006	Rey	Como todo ser vivo agradece el beneficio recibido, él debe recompensar a Álvaro por salvarle la vida. Soliloquio lírico.	El rey va a visitar a su amante, doña Leonor, hermana del conde de Lemos. Su paje se adelanta para comprobar si el conde no está. Entretanto, don Nuño y don Juan, aspirante al trono de Castilla, atacan al rey. Álvaro y Gonzalo lo impiden y los traidores huyen. El rey quiere conocer su identidad, pero Álvaro solo le dice que lo encontrará en casa del conde. Al día siguiente, el rey pide al conde que llame a su nuevo criado. Después del soneto, el rey lo premia con el cargo de contador mayor.
4	II 1383- 1396	Juana y Lucía (dama y criada)	Expresan sus sentimientos amorosos, desesperanzas y miedos. Soneto dialogado. Remedo de la dama.	Don Álvaro y Juana, la hija del mayordomo, comienzan una relación amorosa que es remedada por Gonzalo y su criada Lucía. Sus amados las visitan, pero el acecho de la desigualdad social le preocupa a Juana. Además, piensa que ya aprendido el hablar fingido de la corte. El rey reclama a don Álvaro en palacio.



5	II 1949- 1962	Tello (competidor)	Jura vengarse tramando un engaño para que Álvaro caiga en desgracia. Soliloquio lírico.	Sancho Núñez, primo de don Álvaro, le pide que interceda para que el rey le conceda ser Gran Prior de la Orden de San Juan. Don Tello, caballero de la Orden, también pretende el mismo priorato. El rey se decanta por Sancho, aunque son mayores los méritos de Tello. El caballero reta a don Álvaro por el agravio personal recibido. Don Álvaro le perdona dos veces la vida. Tello se retira deshonrado jurando vengarse.
6	III 2985- 2999	Álvaro (protagonista)	Resume su experiencia: medró por su virtud y la envidia lo derribó. Soliloquio lírico. Alude al título.	Don Álvaro finge ante el rey que Tello le perdonó la vida. Sabedor de la verdad, recompensa su humildad con el título de conde de Trastámara. Los envidiosos convencen al rey de que don Álvaro se alió con los conjurados y prepara una fortaleza para atacarlo. El rey comprueba que es mentira y lo nombra Gran Maestre de Santiago. Don Álvaro le comunica a Juana por carta el fin de su relación. El Almirante advierte al rey del malestar que ha creado entre los cortesanos por su trato preferente. El rey le comunica la situación y don Álvaro devuelve el título.

## 25.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

A mi modo de ver, los seis sonetos de esta comedia marcan cada paso de la experiencia del protagonista en la corte, que siguen muy de cerca los ingredientes básicos de todo drama de la privanza lopesco<sup>1733</sup>: el buen recibimiento, del que no debe fiarse el *recién venido cortesano*, la perspectiva pesimista del criado respecto de esta empresa, el favor de un rey que propicia el ascenso fulminante del virtuoso, las historias amorosas que van cambiando conforme se produce la promoción social, las envidias que genera el

---

<sup>1733</sup> Esta comedia se separaría ligeramente del canon en que el personaje protagonista parte de una situación humilde y asciende vertiginosamente por sus méritos personales, en vez de que el héroe comience gozando de una posición privilegiada. Ver Ana Isabel Sánchez, 2012, pp. 619-620.

trato privilegiado del rey a un cortesano y, finalmente, el descenso provocado por las maniobras de los envidiosos.

La principal diferencia de esta comedia con respecto a otras adscritas al mismo subgénero dramático que escribió el dramaturgo radica en la condición de humilde hidalgo del protagonista que asciende únicamente por sus propios medios. Estas dos circunstancias quedan destacadas en el primer y en el último soneto, puestos ambos en boca del protagonista, don Álvaro Núñez, que reflejan sus sensaciones al principio y al final de la comedia. Nada más llegar, el hidalgo pobre es acogido calurosamente por el conde de Lemos. No obstante, gracias al primer soneto<sup>1734</sup>, sabemos que, a pesar del buen pie con que ha entrado, Álvaro es consciente de que la corte es «un mar peligroso e inconstante», «un piélago profundo». El soneto tendría un carácter premonitorio del viento adverso que en cualquier momento le podría sobrevenir, porque, si nos fijamos en el último soneto<sup>1735</sup>, donde se hace balance de lo sucedido y se alude al título de la comedia, el protagonista se queja de que la envidia lo haya derribado con sus engaños cuando su *fortuna* fue *merecida* por sus virtudes.

Ciertamente, como es tópico, la intriga principal se genera por dos acciones que se oponen: la estima de un rey, que recompensa las acciones del protagonista y da un trato preferente a sus familiares, y la envidia de don Tello, que se ve desfavorecido por esta nueva situación. Estas fuerzas antitéticas también se ven subrayadas por dos sonetos. En el tercero, el rey quiere agradecer convenientemente a don Álvaro que le haya salvado la vida y lo convierte en su privado favorito, mientras que en el quinto soneto<sup>1736</sup>, don Tello jura vengarse del nuevo cortesano usando el engaño para que el rey le retire su confianza.

Finalmente, también es característico de este tipo de dramas que la comicidad esté reservada a los agentes cómicos, que suelen ser los criados. En esta comedia, a través de los sonetos se destacan dos de sus funciones: la de contrapunto realista y cómico del noble protagonista, desempeñada por Gonzalo en el segundo soneto<sup>1737</sup>, donde expresa su consideración de la corte como una cárcel en que el individuo supedita su libertad al arbitrio ajeno del que depende el ascenso social, así como su añoranza de los placeres de

---

<sup>1734</sup> Este soneto está analizado en el apartado 1.3.1.6.

<sup>1735</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.11.

<sup>1736</sup> Este soneto está analizado en el apartado 1.2.2.2.

<sup>1737</sup> Este soneto está analizado en el apartado 1.3.1.6.

su tierra gallega; y la de remedo de las acciones de la dama, desempeñada por Lucía, la criada de doña Juana, primera conquista de don Álvaro, que recitan a dúo el cuarto soneto<sup>1738</sup>, donde comparten su temor a que don Álvaro y Gonzalo las abandonen debido a la desigualdad que está naciendo entre ellos en la medida en que asciende el noble protagonista.

### 25.3. Sonetos de la comedia

#### ÁLVARO

No suele el temeroso navegante  
que la primera vez que entró sediento  
de la extranjera plata entrar contento  
en el mar peligroso y inconstante,  
prometerse bonanza semejante  
al siempre familiar recibimiento  
y a pocos días, reforzado el viento,  
temerle hasta los cielos arrogante.

¿Cómo el recién venido cortesano,  
de la corte en el piélago profundo,  
entra en la nave del servir tirano?

Pues al primer peligro y al segundo  
dan la lisonja y ambición la mano:  
Scila y Caribdis del poder del mundo.

#### GONZALO

¡Escuro laberinto! ¡Caos confuso  
adonde tanto la razón se enreda  
que no hay hilo e industria con que pueda  
salir a luz, por muchos que en vos puso!

Ningún discreto y con salud escuso  
si por engaño en vuestra cárcel queda,  
esperando subir por una rueda  
que solo enloquecer tiene por uso.

¿Qué cosa dio Naturaleza sabia  
como la libertad al hombre importe,  
pues solamente a quien le falta agravia?

¡Mejor fuera, castañas de Monforte,  
echaros en licor de Ribadavia  
que ser lacayo de un pelón de corte!

#### REY

La tierra al alto cielo agradecida  
la lluvia paga en frutos sazonados,  
y al labrador sus ásperos cuidados  
paga la espiga en su sazón cogida.

La vid beneficiada, la teñida  
planta, en lagares de uvas coronados;  
la oveja, al dueño, y al rocío, los prados  
que, cuando llora el alba, tienen vida.

De su agradecimiento muestra indicio  
la concha que, saliendo a las riberas,  
paga en perlas al sol su claro oficio,  
para mostrar con obras verdaderas  
que aquel que no agradece el beneficio  
es menor que las plantas y las fieras.

---

<sup>1738</sup> Este soneto está analizado en el apartado 1.3.1.6.

## JUANA Y LUCÍA

JUANA            En vano sigo un loco pensamiento.  
LUCÍA            En vano sigo, amor, un dulce engaño.  
JUANA            ¡Qué locamente mi esperanza engaño!  
LUCÍA            Mis esperanzas van siguiendo al viento.  
JUANA            Al sol quiere subir mi pensamiento.  
LUCÍA            ¡Qué mal hice en querer un hombre extraño!  
JUANA            ¡Oh, si olvidase yo con desengaño!  
LUCÍA            ¡Oh, si pudiese yo mudar de intento!  
JUANA            Mas si esto puede Amor, ¿en qué porfío?  
LUCÍA            Si Amor me ha de matar, ¿qué vida espero?  
JUANA            La culpa tiene el pensamiento mío.  
LUCÍA            A quien se burla de mis penas quiero.  
JUANA            ¡Padezco!  
LUCÍA                            ¡Muerdo!  
JUANA                            ¡Espero!  
LUCÍA    ¡Desconfío!  
JUANA            ¡Yo moriré!  
LUCÍA                            ¡Yo no, porque ya muerdo!

## TELLO

¿A quién pudiera suceder la afrenta  
que con Álvaro Núñez me ha pasado,  
sino a quien es y ha sido desdichado  
desde que tiene ser en cuanto intenta?

¿Cómo podrá vengarme? Que a esta cuenta  
por armas el camino se ha cerrado,  
mas por la industria quedaré vengado,  
porque el dolor y no la mano sienta.

Quiero emprender que el Rey por mil caminos  
de su favor y gracia le derribe  
de que fueron sus méritos tan dignos;  
y bien podré, que el agraviado escribe  
su afrenta en letras de diamantes finos  
y el que pudo agraviar seguro vive.

## ÁLVARO

Alto subir de la potencia asido  
de un generoso príncipe por senda  
fácil de la virtud, ¿cómo en contienda  
poner la envidia un premio merecido?

Ni de arrogancia ni ambición movido,  
quiere mi pecho que llegar emprenda  
adonde el mundo que se alcanza entienda  
por la virtud lo que a mis obras pido.

¡Oh, dura envidia! Aunque tu sombra asombre  
al sol de la virtud en tantas partes,  
a mí no es bien que tu rigor me asombre.

Los fraudes ejercita de tus artes,  
que, apartando de Dios al primer hombre,  
no es maravilla que de un rey me apartes.

## 26. *La fuerza lastimosa*

Drama palatino en que el dramaturgo recupera el argumento del romance viejo del conde Alarcos, pero con final feliz. Esta misma fuente fue utilizada por otros dramaturgos como Torres Naharro, Guillén de Castro, Mira de Amescua o Juan Pérez Montalbán con *El valor perseguido y traición vengada*, con la que llevó «a cabo un plagio de *La fuerza*

*lastimosa*» según las palabras de García Lorenzo recogidas por Montgrony Alberola<sup>1739</sup>. Aparte de la utilización del disfraz de hombre, cabe destacar que, al final de la comedia, aparece un criado vestido de mujer como resorte de la comicidad. Antonucci<sup>1740</sup> señala que *La forza compassionevole, dramma per musica* de Antonio Salvi deriva de una pieza homónima derivada de esta pieza de Lope. Asimismo, explica las conexiones del *Giasone*, drama musical de Francesco Cavalli con libreto de Cicognini con esta comedia y *La viuda valenciana*<sup>1741</sup>, lo que ratifica que los dramaturgos italianos del siglo XVII acudían a la comedia nueva española para crear sus obras.

Morley y Bruerton clasifican la comedia dentro del apartado de las «comedias de intervalo impreciso» y proponen las fechas comprendidas entre 1595 y 1603. Recogen que aparecen los nombres de Belardo, Isabela y Lucindo. No están seguros de que Isabela sea Isabel de Urbina porque el dramaturgo normalmente utilizaba el anagrama de Belisa, y respecto a los nombres con que Lope disfrazaba sus amores con Micaela de Luján, solo pueden decir que «por lo menos es anterior a 1599»<sup>1742</sup>. En su edición de la comedia, Montgrony Alberola<sup>1743</sup> recoge la hipótesis de McCready, quien considera que es anterior a 1598 por el uso de la heráldica, y la de García Lorenzo sobre la cuestión de que «Lope parece querer apartarse deliberadamente de la trama que sigue *El conde Alarcos* de Guillén de Castro», cuya posible fecha de composición sería 1600-1602.

### 26.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Versos	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 613- 626	Celinda (dama de la infanta)	Execración al amor por unir a personas de desigual condición. Soliloquio lírico al amor.	Estando de cacería por el monte, el conde Enrique y la infanta Dionisia se encuentran y él le declara su amor, aunque teme que ella lo rechace por desigual. En cambio, ella entiende la igualdad como correspondencia en el amor. Se citan para la noche en palacio. El duque Octavio, también enamorado de la infanta, escucha toda la

<sup>1739</sup> Montgrony Alberola, 1998, p. 73.

<sup>1740</sup> Antonucci, 2010, p. 87.

<sup>1741</sup> Ver Antonucci, 2012, pp. 259-270.

<sup>1742</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 245.

<sup>1743</sup> Montgrony Alberola, 1998, pp. 76-77.

				<p>conversación y decide suplantar al conde. Entonces, convence al rey de que encierre a Enrique durante esa noche para protegerlo por una cuestión que le revelará al día siguiente. El rey accede. Enrique se prepara para la cita y ordena a sus criados que lo esperen en el terrero de palacio. Asimismo, Dionisia informa de su cita a su dama Celinda, quien quiere disuadirla porque son desiguales y no son esposos todavía.</p>
2	I 863- 876	Otavio (competidor)	<p>Expresa su satisfacción por haber gozado a Celinda, que lo rechazaba, y agradece a la noche que lo haya encubierto. Soliloquio lírico. En los tercetos se dirige a la noche.</p>	<p>Enrique es apresado. Los criados confunden al duque Octavio con el conde cuando baja por la escala del balcón de Dionisia. Ha gozado a la infanta.</p>
3	II 1490- 1503	Rey (padre de la infanta Dionisia)	<p>Es preferible saber el mal que esperarlo. Soliloquio lírico.</p>	<p>Octavio envía una carta al rey pidiéndole que libere a Enrique porque el peligro ha pasado y se marcha a sus tierras. Dionisia le pide un abrazo al conde y le recuerda la noche de amor que han pasado juntos. Enrique niega que fuera él, pero ante el enfado de ella, termina admitiéndolo. Es consciente de que lo han engañado y parte para España. Después de varios años<sup>1744</sup>, la princesa padece melancolía y el conde regresa con mujer (Isabela) e hijos. Dionisia enfurece de celos al ver a Isabela y la echa. Se van todos y queda la infanta con su padre. Ella le explica que la causa de su mal es su honor perdido. Él le pide que le confíe lo sucedido, pero como no se atreve a hablar, se lo escribe en un papel. Entretanto, el rey dice el soneto.</p>
4	II 1540- 1553	Rey (padre de la infanta Dionisia)	<p>La fortuna es un bien prestado que puede volverse contrario y el honor se posee hasta que el amor lo arrebatara.</p>	<p>El rey lee el papel donde la infanta acusa al conde de haberse casado en secreto con ella, haberla gozado y, después, haberla abandonado. El rey se lamenta de la flaqueza de su hija y hace llamar a Enrique. Después del soneto, el</p>

<sup>1744</sup> En el verso 1234, se dice que han pasado cuatro años, mientras que en el verso 2270, Octavio dice que ha estado fuera de la corte durante seis años.

			Soneto en eco.	rey consulta el asunto con Enrique, como si se tratara de un tercero, para que lo aconseje. El conde insiste en que la solución es matar a la esposa y casar al amante. El rey le informa de todo y le exige que ejecute su remedio. Enrique no es capaz de matar a su mujer. Abandonada en una barquilla es rescatada por Octavio.
--	--	--	----------------	---

## 26.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Para poder entender por qué a través de los sonetos nuestro dramaturgo ha puesto el acento en dos asuntos: el controvertido encuentro amoroso y el descubrimiento de la deshonra del rey, así como la circunstancia de que no haya ningún soneto puesto en boca de alguno de los personajes que protagonizan el triángulo amoroso (la infanta Dionisia, el conde Enrique y la condesa Isabela), sería importante preguntarse primero de qué forma Lope ha modificado los caracteres de algunos personajes que existían en el romance del *Conde Alarcos*, si ha introducido alguno nuevo de cuya existencia dependa la posibilidad de un final feliz y cuáles son los temas que se subrayan para justificar las acciones de los personajes y crear expectativas que sean coherentes con el desenlace.

En el romance, el conde amó y sirvió a la infanta durante un tiempo anterior a su matrimonio con la condesa, sin que existiera ningún competidor que interrumpiera sus amores al modo del duque Octavio. La infanta también sufre de melancolía, motivo por el que su padre, el rey, le pregunta por la causa. Cuando se entera de que se amaron bajo promesa de matrimonio, el rey, como el de la comedia, le reprocha ese comportamiento licencioso que ha acabado con la honra de ambos. Sin embargo, es la propia princesa la que le ofrece una solución a su padre aconsejándole que debe exigir al conde que mate a su mujer con discreción para que se pueda casar con ella. Por tanto, en la fuente, padre e hija no vacilan en pedir la muerte de una inocente para recuperar su honra perdida.

La infanta del romance muestra una personalidad cruel e inicua para conseguir que el conde regrese a su lado. En cambio, la infanta Dionisia que Lope construye es una mujercita inocente e ingenua, subyugada por el sediento poder del amor, ciega a cualquier observación o consejo de su dama de compañía y únicamente guiada por el deseo que la consume de gozar a Enrique. Cuando Dionisia le comunica a Celinda que esa noche la visitará el conde, esta intenta que sea consciente de la desigualdad que existe entre ellos

y de la posibilidad de que quede deshonrada porque él no es aún su marido. Sin embargo, la respuesta de la infanta refleja su delirio amoroso: «si el amor es ciego / ciegos sus efectos son»<sup>1745</sup>. Celinda le advierte de nuevo de las consecuencias de sus actos: «si amor es ciego, por eso / es un lince la razón / y siempre la obstinación / es madre del mal suceso»<sup>1746</sup>. E incluso se atreve a decirle: «perdida está Vuestra Alteza»<sup>1747</sup>, aunque toda porfía es inútil porque Dionisia ya está determinada a hacer su gusto.

Entonces, Celinda se queda sola increpando al «tirano amor» por cometer excentricidades tales como unir a «un conde humilde» con «una reina» en el primer soneto de la comedia. Le reprocha que tenga el efecto del vino en los sujetos, pues una vez dentro, pierden la razón y siguen solo su voluntad. En resumidas cuentas, con esta caracterización de la infanta desde el inicio de la comedia, con esta conversación íntima entre mujeres, y con este soneto, en que tiene que ser Celinda quien reflexione racionalmente y no Dionisia, porque su juicio está nublado, Lope anticipa con insistencia que el culpable de todos los problemas que se originarán es el amor, ese amor que todo lo puede, que no entiende de normas sociales ni límites, que todo lo atropella, y que, en este caso, llevará a la nefelibata infanta a yacer con un hombre al que ha rechazado sistemáticamente pensado que es su amado Enrique.

Amor y celos es el binomio que tortura al duque Octavio, ese personaje ideado por nuestro dramaturgo para que suplante a Enrique, eximiéndole de toda responsabilidad; goce a Dionisia, quien le entrega una sortija en prenda; salve a la condesa Isabela, quien descubrirá al culpable de la deshonra; y pueda restaurar el orden casándose con la infanta al final de la comedia. Lope nos lo presenta como un personaje profundamente enamorado de Dionisia. Si permite que su amada se entregue al conde la perderá para siempre. Esta es su última oportunidad de impedir que los acontecimientos sigan su curso natural, así que traiciona a todos guiado por su irrefrenable pasión amorosa. Después de pasar la noche con ella, su engaño y sus acciones quedan resaltadas en el segundo soneto<sup>1748</sup> de la comedia. Octavio se regocija de su atrevimiento y agradece a la noche que haya encubierto sus delitos porque «ni celos temo ya, / ni amor me mata»<sup>1749</sup>.

---

<sup>1745</sup> *La fuerza lastimosa*, p. 114, vv. 579-580.

<sup>1746</sup> *La fuerza lastimosa*, p. 115, vv. 585-588.

<sup>1747</sup> *La fuerza lastimosa*, p. 115, v. 597.

<sup>1748</sup> Este soneto está analizado en el apartado 1.2.1.6.

<sup>1749</sup> *La fuerza lastimosa*, p. 125, v. 876.



En realidad, con este soneto, el dramaturgo llama la atención del espectador sobre este personaje. Que deshonre a la infanta y se marche no lo hace muy simpático. Sin embargo, él crea el problema, no el conde, y, por tanto, durante toda la obra cabe la esperanza de que él lo pueda solucionar. Luego, su intervención es fundamental para que la comedia pueda terminar felizmente y *la fuerza lastimosa* que se cierne sobre el protagonista y su adorable mujer se vuelva venturosa.

Y así, llegamos al momento medular de la comedia, en que nuestra abandonada y sufriente princesa tiene una profunda melancolía que preocupa hondamente a su padre, agravada por los celos que la enloquecen al ver que Enrique ha regresado de España casado con la bella Isabela y con tres hijos. La pobre Dionisia se siente tan avergonzada de sus errores pasados que es incapaz de contarle a su padre cómo perdió su honor. De ahí que, para prolongar el suspense, extremar la aprensión del rey y dar realce a la tragedia que está a punto de brotar, Lope hace que Dionisia escriba los detalles de su deshonra mientras su padre nos comparte lo que está sintiendo en esos momentos en el tercer soneto<sup>1750</sup> de la comedia. El rey se identifica con el reo que está esperando su sentencia, angustiado porque la espera lo lleva a imaginar su agravio. De hecho, cuando la infanta le deja el papel y se marcha, él dice: «ya sé que has escrito en él / receta para morir»<sup>1751</sup>.

La escena crece en intensidad dramática, cuando, sabedor de los hechos, el rey expresa su profundo dolor porque la flaqueza, que es común en el resto de las mujeres, haya manchado la grandeza de su hija y la suya propia. Mientras espera que venga Enrique para exponerle el caso de forma impersonal y pedirle consejo sobre cómo proceder, queda diciendo el último soneto. Se trata de una escena paralela a la anterior. En esta ocasión ya conoce el daño, pero ignora el remedio para la condena que ha caído sobre el reino, su hija y él. Igualado en su deshonra con cualquier mortal, en el soneto reflexiona sobre que la honra es un bien prestado que dura hasta que el amor derriba cualquier defensa que pueda oponer la más «recatada», «cuerda» y «encerrada», pues la vuelve «loca» y «errada». El sufrimiento humano del rey es incrementado por el ritmo grave y solemne que provoca el eco de sus palabras a causa de la rima reflejada. De nuevo, se responsabiliza al amor de todos los desatinos. Por consiguiente, a través de este soneto, Lope incide en que es el amor el motor del conflicto de la comedia.

---

<sup>1750</sup> Los dos sonetos que dice el rey están analizados en el apartado 2.1.7.

<sup>1751</sup> *La fuerza lastimosa*, p. 148, vv. 1506-1507.

Por otro lado, el rey lopesco es víctima de los acontecimientos y no verdugo. A continuación, será Enrique el que decida que casar al hombre con la infanta «está más puesto / en razón y justicia»<sup>1752</sup>, para lo cual es necesario matar a la esposa. Y a pesar de que el rey intente persuadirlo diciéndole que se ofendería al cielo con la muerte de una inocente por la injusticia que se cometería, Enrique argumenta una y otra vez que así debería ser. Más adelante, el rey vuelve a hablar con su hija para reprocharle que su liviandad los ha convertido en homicidas. La pobre Dionisia no entiende por qué deba morir la condesa, no desea a un marido asesino y siente que mal fin tendrá una unión que se sustenta en la muerte de otra.

En realidad, en la caracterización de la infanta y el rey Lope se distancia completamente de la personalidad que tienen estos personajes en la fuente. Aquí, padre e hija sufren con esta solución, que solo son capaces de justificar en pos de la preservación de un bien mayor, es decir, «como razón de estado»<sup>1753</sup>. Por consiguiente, es clara la intención de suscitar la compasión hacia ellos porque todos los elementos de la comedia están dirigidos a cambiar el final trágico del romance. Entonces, si en los sonetos se pone el énfasis en que el culpable de todos los errores es el amor, en revelarnos el padecimiento interior de un rey acercándolo al de cualquier hombre deshonrado y en destacar al personaje de Octavio, es porque contribuyen estructuralmente al plan de orientar la historia hacia su culminación en un feliz desenlace, más acorde con el gusto del público del corral, dicho sea de paso.

---

<sup>1752</sup> *La fuerza lastimosa*, p. 151, vv. 1594-1595.

<sup>1753</sup> *La fuerza lastimosa*, p. 169, v. 2135.

### 26.3. Sonetos de la comedia

**CELINDA**

Nunca, tirano amor, de tus embustes  
resultaron menores desatinos;  
ya no podrás hallar otros caminos  
para que más de veras me disgustes.  
¿Que un conde humilde y una reina ajustes?  
Enlaza, amor, las yedras con los pinos,  
mas no enredes los frágiles espinos  
cuando, por niño, de locuras gustes.

Mira, amor, que era el Conde propio centro  
desta alma y calidad y que es pequeño  
para los brazos de la Infanta bella.

Mas eres vino, amor, que una vez dentro  
quieres que te obedezcan más que al dueño  
y echas de casa a quien te puso en ella.

**OTAVIO**

¿A cuál hombre jamás le ha sucedido  
que, en lugar de galán que fue esperado,  
su dama desdeñosa haya gozado  
con el seguro nombre de marido?

Fábula le parece a mi sentido  
lo que por todos juntos ha pasado.  
Todo cobarde, amando, es desdichado  
y solo el venturoso es atrevido.

¡Oh, escurísima cuadra! ¡Oh, noche fresca!  
Yo te ofrezco una lámpara de plata,  
agradecido a la ventura mía.

Ni celos temo ya, ni amor me mata.  
Venciste, noche, el más alegre día  
y yo engañé la más hermosa ingrata.

**REY**

(Cual reo, en tanto que el jüez escribe  
la sentencia, esperando estoy la mía.  
Tiembla el deseo y la piedad porfía,  
muere el remedio y la esperanza vive.

De las vanas quimeras que concibe  
mi loca y engañada fantasía  
nace un monstruo, que el miedo después cría,  
hasta que el ser de mi dolor recibe.

Este saber el mal es un deseo  
común en los mortales desengaños,  
que con saber que es mal, mueren por velle,  
y yo le quiero ver, aunque es tan feo,  
que más matan las dudas que los daños,  
y esperar el mal que el padecelle).

**REY**

Peligro tiene el más probado vado;  
quien no teme que el mal le impida, pida  
mientras la suerte le convida vida,  
y goce el bien tan sin cuidado dado.  
Mas cuanto en más afortunado hado  
fuerza y poder se descomida, mida  
cuán presto adonde más resida es ida  
la gloria vil deste prestado estado.  
La honra puede tu estandarte darte,  
amor, por quien la recatada atada  
tuvo en el fuego que reparte parte.  
Fue la defensa, aunque ordenada, nada,  
pues es por ti, sin remediarte, arte,  
la cuerda, loca; la encerrada errada.

## 27. El galán escarmentado

Comedia urbana con rasgos picarescos, cuyo manuscrito no lleva al frente el nombre de Lope, sino que dice «Por don Guillén Castro», pero según Cotarelo «toda ella está denunciando la pluma del joven Belardo, cuyas aventuras, al regresar de su expedición en la Invencible, cuenta embozadamente»<sup>1754</sup>. En la propia comedia se menciona que el protagonista ha participado en la batalla de la isla Tercera, que tuvo lugar en 1582 y que Felipe II no había muerto aún. En la segunda jornada, se dice que *La serrana de la Vera* sería una de las mejores obras que se podrían representar en el Corpus. Morley y Bruerton<sup>1755</sup> la clasifican dentro del apartado de «comedias de intervalo impreciso» y proponen fecharla entre 1595-1598. También recogen la hipótesis de Montesinos<sup>1756</sup> de que hay ciertas alusiones a las desgracias de Lope y a su destierro (1588-1595). Siete de los ocho sonetos de la comedia fueron incluidos en el manuscrito 3857 de la Biblioteca del CSIC<sup>1757</sup>.

### 27.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Páginas	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 123b	Celio (galán protagonista)	Celio se presenta en el alegórico templo del desengaño con sus exvotos. Soliloquio lírico al desengaño.	Celio regresa a Madrid después de haber participado en la batalla de la isla Tercera. Acude a la iglesia para ver a su amada Ricarda. Ella le dice que se va a casar con Julio porque creyó que había fallecido. Celio le reclama su compromiso enseñándole una cédula de casamiento con su letra y firma. La dama lo niega todo, incluso conocerlo.
2	I 125a	Celio (galán protagonista)	Se despide de las doncellas por inconstantes y emprende la aventura de conquistar a las casadas.	Celio se encuentra con sus amigos y con su criado Roberto. Les confiesa la traición que ha sufrido, rompe la cédula y les comunica su propósito de interesarse solo por las mujeres casadas. Se encuentra con Drusilda,

<sup>1754</sup> Cotarelo, 1916, I, p. VII.

<sup>1755</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 225.

<sup>1756</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 225.

<sup>1757</sup> Ver Navarro Durán, 1996, pp. 213-214.

			Soliloquio lírico a las doncellas.	mujer con marido ocupado, y conciertan una cita nocturna.
3	I 125a- 125b	Roberto (criado)	Mismo contenido. Contrapunto paródico.	Va seguido.
4	I 128b	Celio (galán protagonista)	Se despide de las casadas por traicioneras y emprende la aventura de conquistar a las solteras libres. Soliloquio lírico a las casadas.	A la casa de Drusila llega también Polífilo, un rufián que finge ser su marido. Celio y Roberto se esconden por el gallinero y caen en el arca de la harina. La casadilla se queda con mil reales, sus capas y sus espadas. Desengañados de las casadas, deciden buscar a solteras.
5	I 128b- 129a	Roberto (criado)	Mismo contenido. Contrapunto paródico.	Va seguido cerrando el acto.
6	II 133b- 134a	Julio (competidor)	Imprecación a los papeles que son testigos del amor de Ricarda y Celio. Soliloquio lírico a los papeles amorosos.	Celio se fija en la cortesana Risela, con quien piensa vengarse de las mujeres engatusándola con una cadenilla de oro. Roberto le advierte del peligro. Cuando Celio le reclama la cadenilla, ella comienza a gritar, hasta el punto de que Roberto saca la daga para recuperarla. Un compinche se acerca, finge que lo han herido y llama a la justicia. Celio y Roberto huyen a la aldea pensando que han matado a un hombre y sin cadena. Julio ha encontrado unos papeles amorosos entre su esposa Ricarda y Celio. Pensando que lo engaña ahora, la quiere matar. Ricarda le cuenta toda la historia, pero no lo convence. Entonces, le pide unos momentos para rezar mientras él dice el soneto, pero, en realidad, ella se escapa.
7	II 135b	Celio (galán protagonista)	Se despide de las solteras por engañosas y emprende la aventura de conquistar a las labradoras. Soliloquio lírico a las solteras.	Celio y Roberto llevan un mes escondidos en la aldea del padre del galán. Quiere encontrar una mujer que no lo traicione. Se enamora de la panadera Misena.
8	II 135b.	Roberto (criado)	Mismo contenido. Contrapunto paródico.	Va seguido. Después de los sonetos, la historia se repite y el marido de Misena les da una paliza. Tras este engaño, ha aprendido la lección, por lo que se hace llamar <i>el galán escarmentado</i> . Durante la tercera

				jornada, vuelve a conquistar a Ricarda, con quien se casa al final.
--	--	--	--	---

## 27.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Todos los sonetos de esta comedia tienen como hilo conductor el tema del desengaño y se centran en el personaje de Celio, cuyas acciones son remedadas contrapuntísticamente por su criado Roberto. A partir de la primera gran decepción que Celio recibe de parte de su amada Ricarda, con quien pensaba casarse, el galán, acompañado en todas sus acciones por su criado, inicia un peregrinaje en busca de una mujer que no lo traicione. De esta forma, emprende una serie de conquistas con distintos tipos de mujeres: una casada, una soltera libre y una labradora, cuya acción tiene una estructura paralelística consistente en: seducción de un tipo de mujer, escarmiento, búsqueda de otro tipo, y vuelta a empezar, hasta que al final de la segunda jornada, Celio se siente definitivamente escarmentado y decide aborrecer a todas las mujeres.

Los ocho sonetos de esta comedia aparecen acumulados en las dos primeras jornadas supeditados a la vivencia de estos episodios amorosos malogrados con un determinado paradigma femenino. El primer soneto<sup>1758</sup>, puesto en boca de Celio, es el único del galán que no tiene réplica burlesca de su criado porque marca el desengaño serio que desencadena la infructuosa búsqueda de una categoría mujer que dé remedio a su mal de amores, pero además deja abierta la puerta a la posibilidad de volver a Ricarda, a quien regresa en la tercera jornada. Seis de ellos están organizados en forma de dúos sonetiles entre amo y criado donde se despiden del tipo de mujer que los ha traicionado y anuncian la nueva conquista que van a emprender. En ellos se repiten fórmulas, motivos y elementos que dan la sensación de que los personajes se encuentran atrapados en un círculo vicioso de engaños y fracasos del que no pueden salir, hasta que el escarmiento, que avanza en gradación ascendente, consigue sacarlos grotescamente a palos.

En consecuencia, el uso del soneto en esta comedia tendría un carácter vertebrador, en la medida en que marcan el ritmo cadencial con que avanza la acción. también podrían contribuir a crear un efecto mecánico o vaivén sistemático que se asocia

---

<sup>1758</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.5. y aparece una versión en las *Rimas*, I, CLXII.

a la comicidad, pues, los sonetos aparecen en relación con la parte cómica o pasaje entremesil de la obra, que se desarrolla durante las dos primeras jornadas. No dejo de pensar en el aumento de las risas del público conforme se fueran sucediendo las parejas de sonetos. Cuando aparecieran los dos últimos, es de suponer que, vuelta a la cantinela, todo el mundo estaría ya pensando en cuál sería el escarmiento que recibirían esa vez.

Aparte, antes de la última desventura amorosa de Celio y Roberto, la acción se sitúa en torno a Julio y Ricarda. El esposo ha encontrado unos viejos papeles amorosos de la relación que la dama mantuvo con Celio, aunque piensa que se trata de un affaire actual. A pesar de que ella le explica con detalle que se trata de un amor pasado, él piensa que la mejor solución es acabar con su vida. Mientras supuestamente ella se retira a encomendar su alma a Dios, Julio maldice a los papeles que han causado su infortunio en el sexto soneto de la comedia.

En realidad, el soneto destaca un hecho que es fundamental para el desarrollo de los acontecimientos. La existencia de los papeles provoca la desgracia del matrimonio: Ricarda huye y Julio muere a manos del padre de la dama a causa de una fuerte discusión porque aquel lo acusa de tenerla escondida en su casa y este piensa que la mató y luego escondió el cadáver. Lo importante es que la muerte de Julio permitirá que Ricarda y Celio se reencuentren en la tercera jornada. Por otro lado, el primer soneto de Celio y este de Julio son los únicos que tienen un contenido grave y aparecen en contextos serios en contraposición al ambiente cómico que rodea a los seis otros sonetos agrupados en parejas.

### 27.3. Sonetos de la comedia

#### CELIO

Ya vengo con el voto y la cadena,  
desengaño santísimo, a tu casa,  
a que de la mayor columna o basa  
el grillo cuelgue que a tus puertas suena.

Aquí la vela y la rompida entena  
pondrá mi amor, que el mar del mundo pasa,  
y no con alma ingrata o mano escasa  
te ofrecerá la imagen de su pena.

Ya quiero ser tu fraile y ermitaño,  
a tus órdenes y hábitos resuelto;  
la vida que es razón que en sí revuelva.

Pero aguárdame un poco, desengaño;  
mas no me aguardes si a Ricarda vuelto,  
que es imposible que a tu templo vuelva.

#### CELIO

Adiós, doncellas fáciles y blandas,  
que, en nombrándoos cualquiera casamiento,  
dejáis las esperanzas de otro al viento;  
adiós, cabellos, cartas, cintas, bandas.

Adiós, tejados, rejas y barandas,  
que ya no quiero andar sin fundamento  
hecho, por adorar un aposento,  
majadero cruel de vuestras randas.

Adiós, deseos y esperanzas vanas,  
verdades imposibles, mas doncellas,  
que, por ventura, aquel lugar guardado.

Adiós, aquel mañana, mil mañanas;  
que ya me voy a las casadas bellas,  
que pagan lo que deben de contado.

#### ROBERTO

Adiós, adiós, virgíferas fregantes;  
adiós, cama de ropa o casamiento;  
adiós, crüel murciélago sangriento,  
túnica de otros mil disciplinantes.

Adiós, bolsa de arzón, cuero de guantes,  
remiendo que zurcido engaña a ciento;  
adiós, puerta de carros de convento,  
abierta solo a tiempos importantes.

Adiós, talludas y ásperas doncellas;  
un necio os busque, sirva y os halague,  
que todos dicen que lo hurtado es bueno.

Adiós, que voy a las casadas bellas,  
donde, entre puertas, como perro, pague  
a puros palos el bocado ajeno.



**CELIO**

Adiós, casadas; piélago de engaños;  
 adiós, las que no sois tan virtuosas  
 que, en siendo esposas, os echáis esposas  
 para la libertad de tantos años.

Dichoso el que, con justos desengaños,  
 pasa con su mujer horas dichosas;  
 y más el que no vio las peligrosas  
 fortunas de la mar de tantos daños.

Adiós, taza dorada con veneno.  
 Amor, no es bien que más el arco vibres;  
 hoy de tu reino al libre me despachas.

Adiós, fruta sabrosa en huerto ajeno;  
 que yo me voy a las solteras libres,  
 que no engaña quien vende con sus tachas.

**ROBERTO**

Adiós, Elvira; adiós, esposa y dueña;  
 adiós, capa de raja nueva y fina;  
 adiós, espada de quedarse indina,  
 pero temieron las espaldas leña.

Adiós, casa de piedra berroqueña,  
 donde dejar mi amo determina  
 mil reales empleados en harina,  
 con que otro duerme y por ventura sueña.

Adiós, peligro cierto y bien prestado;  
 que mal trata verdad, por tales modos,  
 quien con su dueño tiene tan mal trato,  
 que desde aquí me voy a lo guisado:  
 que eso, y el paño pardo, dicen todos  
 que siempre es lo mejor, lo más barato.

**JULIO**

¡Oh, malditos papeles, cuántos daños  
 habéis hecho en el mundo, que no hay suma  
 que los pueda contar; fuego os consuma,  
 que así dais ocasión de hacer engaños!

¡Cuántos en reinos propios y en extraños  
 levantasteis del suelo como espuma;  
 pero a veces volar con una pluma  
 suele venir a malograr los años!

¡Cuántos, sin culpa alguna, habréis culpado  
 por no poder saberse la disculpa!  
 ¡Grande poder es un papel escrito!

Que sois testigos mudos del pecado;  
 y, siendo los terceros de la culpa,  
 venís a ser la prueba del delito.

**CELIO**

¡Adiós, solteras de embelecocos llenas;  
 libre, en fin, por tantas libertades,  
 que tenéis en querer más variedades  
 que el mar pescados y la Libia arenas.

Adoro muchas buenas, que las buenas  
 tienen siempre el valor de sus verdades;  
 de las que dan y toman voluntades,  
 hablan mis desengaños y mis penas.

Labradora del alma, que me labras  
 de nuevo a mí con esas manos bellas;  
 ya voy a oír tus rústicas palabras.

¡Adiós, casadas, libres y doncellas!;  
 que más vale querer quien guarda cabras  
 que no imitar los que proceden de ellas.

**ROBERTO**

¡Adiós, atolladeros y honduras  
 de la fragilidad del carro humano;  
 fríos de invierno, ardientes de verano,  
 mulazas de alquiler con mataduras!

Las buenas son angélicas criaturas;  
 yo las estimo, y a sus pies me allano;  
 hablo de las que son de mala mano,  
 que a tantos dan unciones sin ser curas.

Labradora más bella que unas natas,  
 sin botana o parchíferos portillos,  
 que hueles más que Coca y Alaejos;  
 muestra los quince puntos de tus patas;  
 que ya voy a cogerte los tomillos,  
 y quédense a curar los cueros viejos.

## 28. *La gran columna fogosa, San Basilio Magno*

Comedia de santos sobre San Basilio, padre de la iglesia griega y columna de fe frente a arrianos y gentiles. Como en otras ocasiones, Lope acude a la *Flos Sanctorum*<sup>1759</sup> para la redacción de esta comedia, donde le llamaría la atención no solo la vida del santo, sino especialmente la historia del criado del señor Proterio, que entregó su alma al diablo para conseguir el amor de su hija. Fernández Rodríguez<sup>1760</sup> apunta que la primera leyenda conocida en Europa occidental sobre el motivo del pacto con el demonio es la de Teófilo Adana en el siglo VI. Después, en el siglo XIII, Gonzalo de Berceo lo recoge en el milagro XXI de los *Milagros de Nuestra Señora* y Alfonso X en la tercera cantiga de sus *Cantigas de Santa María*; en el XIV, en el «Enxienplo del ladrón que fizo carta al diablo de su ánima» del *Libro de Buen Amor*, en el cuento XLV de *El conde Lucanor*, y a través de la leyenda de Cipriano de Antioquía, nombre que tomará el criado en la comedia *El mágico prodigioso* de Calderón; y, en el siglo XV, en *La Celestina* se establece la relación entre el pacto diabólico y el deseo sexual. En conclusión, la comedia tiene una finalidad moralizante y ejemplar porque la trasgresión que origina el criado Patricio del orden natural (obligar a Antonia a que lo ame) y del orden social (concebir un amor desigual) es reparada gracias a su arrepentimiento y a la mediación de San Basilio para obtener el perdón divino.

Morley y Bruerton<sup>1761</sup> la clasifican dentro del apartado de las «comedias de dudosa o incierta autenticidad», afirman que probablemente es de Lope y proponen el intervalo comprendido entre 1596 y 1603. A pesar del juicio de autoría probable de estos autores, he decidido incluir esta comedia en el trabajo porque Menéndez Pelayo y Restori dieron por sentado que era del autor, y varios estudiosos actuales de la obra, entre los que cito a Fernández Rodríguez, McKendrick o Coudrec, tampoco ponen en duda su autenticidad. Por su parte, McKendrick<sup>1762</sup> cree que Lope pudo componer esta pieza entre los años 1596 y 1600 teniendo en cuenta que, en el elenco de personajes, al lado de cada uno consta el nombre de un actor y no hay ninguno femenino. Por consiguiente, el académico piensa

---

<sup>1759</sup> Ver Menéndez Pelayo, 1949, I, p. 322.

<sup>1760</sup> Fernández Rodríguez, 2017, p. 256.

<sup>1761</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 472.

<sup>1762</sup> McKendrick, pp. 264-265.

que la obra sería escrita durante el periodo en que se prohibió a las mujeres actuar en los corrales. También plantea la posibilidad de que el actor que desempeña tres papeles sea Diego López Alcaraz, pues se convirtió en autor de comedias a finales del XVI, luego pudo reservar el papel de Basilio para su hermano Fernando López. Al final de la obra, consta que la pieza fue representada por primera vez en Plasencia, el dos de octubre de 1629. A partir de Lope, muchos dramaturgos aprovecharán el motivo del pacto demoniaco: Guillén de Castro, Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Calderón de la Barca, Agustín Moreto, etc.

### 28.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Páginas	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 265a	Posidonio (hereje arriano)	Pide a las puertas del templo de San Juan Bautista que se abran para comprobar si la verdadera fe es el arrianismo. Soliloquio interpelativo a las puertas.	El emperador Valente informa a Posidonio y Augústulo, herejes arrianos, de que les han quitado una iglesia a los cristianos. Hablan de la lucha de Basilio contra el arrianismo, cuando este entra reclamando la iglesia. Acuerdan cerrar la iglesia para que arrianos y católicos intenten entrar. Quienes lo consigan se quedarán con el templo. Antonia, hija del viejo caballero Heraclio, desea ser monja, pero Patricio, un criado suyo, jura impedirlo porque la ama. A las puertas del templo, Posidonio dice unas palabras, pero no se abren.
2	I 266a	Basilio (santo padre)	Pide a las puertas del templo de San Juan Bautista que se abran para comprobar si la verdadera fe es el cristianismo. Soliloquio interpelativo a las puertas.	Después, Basilio recuerda milagros que hizo Cristo y pide a las puertas que se abran para los cristianos y se cierren para los arrianos en su soneto. Después del soneto, da con el báculo a la puerta y se abre. Los arrianos piensan que ha sido magia. Basilio quiere convencer a Valente de cuál es la verdadera fe, pero este lo desdenea.
3	I 269b	Patricio (criado de Heraclio)	Le dirige diversos apelativos a la noche como testigo de los delitos que está cometiendo por amor. Soliloquio lírico a la noche.	El padre Efrén y el ermitaño Fausto reconocen en Basilio a la columna de fuego que vieron. Efrén se espanta de verlo en tan rico vestido. Dios les habla para que vean cómo vive debajo de esas ropas y aparece Basilio recostado en un canto, con un sayal, disciplinas y un crucifijo. Patricio

				<p>visita a un encantador para que lo ayude a conseguir el amor de Antonia.</p> <p>Este le pide que espere para que escriba unos renglones. Después de el soneto, le da un papel que debe arrojar por los aires subido al sepulcro de un gentil e invocando al demonio.</p> <p>Patricio tiene miedo, pero lo hace. Satán lee el papel en que le entrega su alma a cambio del amor de Antonia.</p> <p>El joven lo firma.</p>
4	III 294b	Antonia (hija de Heraclio)	<p>Le enseña un crucifijo a Patricio para explicarle su significado.</p> <p>Soliloquio interpelativo.</p>	<p>Antonia se abrasa por Patricio, quien le pide al demonio que la haga su mujer para poder gozarla. Entonces, los amantes se dan la mano y se declaran su amor a pesar de la desigualdad que existe entre ellos.</p> <p>Heraclio no comprende que deje a Cristo por un criado, quiere matarlo y encerrar a Antonia por loca de amor. Intenta avisar a Basilio, pero la joven amenaza con ahorcarse si se presenta.</p> <p>Heraclio pide consejo para el casamiento a Basilio en un papel. El demonio teme que ruegue a Dios y se descubra el engaño, así que consigue que Fausto lo rompa. Entretanto, Antonia está tan fuera de sí que la casan con Patricio. En el tercer acto, Antonia está embarazada, pero su esposo tiene melancolía. Se arrepiente de haber perdido a Dios por una mujer. Todos comienzan a pensar que es enemigo de Dios porque nunca va a misa. Antonia saca un crucifijo, se lo enseña a su esposo y le explica su significado.</p>
5	III 304a- 304b	Basilio (santo padre)	<p>Dice la oración para conseguir que Satán le devuelva el alma de Patricio.</p> <p>Soneto-oración a Dios.</p>	<p>Patricio le cuenta lo que hizo. Antonia piensa que Dios lo perdonará si niega al demonio y llama a Cristo. Después, se marchan a informar de todo a Basilio, quien encierra a Patricio para que haga penitencia. Tras días encerrado, los demonios intentan matarlo hasta que aparece Basilio y se marchan. Uno le enseña la cédula.</p> <p>Heraclio es informado de toda la verdad. Aparece Basilio con Patricio de la mano y pide a todos que hagan oración para conseguir que el demonio le devuelva el papel. Todos de rodillas dicen el soneto-oración. Después del</p>

				soneto. Basilio obliga a Satán a que suelte la cédula, quien la arroja y desaparece. Todos se marchan felices. La obra termina con la muerte de Basilio y la exaltación de su santidad por su cuerpo incorrupto.
--	--	--	--	--

## 28.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Los cinco sonetos de esta comedia están repartidos entre el primer y el tercer acto. Están puestos en boca de Posidonio, un hereje arriano, de Basilio, del criado Patricio y de su amada Antonia, y se encuentran vinculados con la acción principal, la de San Basilio Magno, como columna de fe y defensor acérrimo del cristianismo frente a la herejía del arrianismo, así como mediador entre el hombre y la divinidad, y con la intriga secundaria amorosa, destacando el momento en que el criado realiza el pacto con el diablo, su rechazo a los símbolos cristianos y su salvación por medio de la oración de San Basilio.

La comedia comienza con el conflicto que origina el emperador Valente al entregar una iglesia cristiana a los herejes arrianos. Basilio acude a reclamarla proponiendo que católicos y arrianos acudan a las puertas del templo para comprobar ante qué fe verdadera se abren. La escena, que viene pautada por los dos primeros sonetos de la comedia, es de gran solemnidad y efecto dramático. Posidonio se pone de rodillas y dirige su soneto a las puertas de la iglesia de San Juan Bautista para pedirles que se abran ante los arrianos y el emperador en prueba de que el arrianismo es la verdad de Dios. Como no se abren, Basilio se arrodilla y comienza su soneto apostrofando a las puertas que fueron testigos de numerosos milagros: el de Pedro, que, desencadenado por un ángel, al salir de la cárcel, encuentra la puerta abierta; o los de Jesús, cuando parte el pan en Emaús y desaparece o cuando sale de su propio sepulcro; para pedirles que se resistan a la mentira del arrianismo y se abran a la verdadera fe a fin de que el rey de la gloria entre por ellas. En definitiva, con esta imponente escena en torno a los dos sonetos de Posidonio y de Basilio, se destaca el valor y virtud del padre Basilio, que opone firme resistencia al emperador Valente con toda la fuerza de su fe católica, al mismo tiempo que se afirma cuál es la verdadera creencia religiosa.

En cuanto a la acción paralela, que paradójicamente tiene un mayor peso en el desarrollo de la comedia, vemos al personaje de Patricio atormentado por la pasión

amorosa que le consume hasta el punto de que la compara con un infierno en que se abrasa, después de enterarse de que Heraclio está esperando a Basilio para llevar a su hija al monasterio. En un largo parlamento, amontona verbos en asíndeton en los que nos muestra el frenesí que está experimentando: «Enloquezco, muero, / ardo, tiemblo, temo, espero un bien que jamás se alcanza: / [...] ¡Cuitado yo, que enfurezco, / que deliro, que estoy loco!»<sup>1763</sup>. En este arrebató, incluso llega a decir que intentará conmovér al infierno con su pena, ya que el cielo ni se inmuta. En la próxima escena que aparece, el personaje está abocado a su perdición: ha tomado la decisión de ponerse en manos de un encantador para impedir que su amada Antonia tome los hábitos.

Mientras el hechicero escribe un papel donde le dice al demonio que le ofrece el alma de Patricio a cambio de que le dé a su amada, el desesperado joven invoca a la noche para que sea testigo de su pecado en el tercer soneto de la comedia. Con un claro valor simbólico, por el contraste entre la luz, identificada con la virtud, y la oscuridad, que se relaciona con el pecado, Patricio apela a una noche lúgubre, cómplice de secretos y de amores, encubridora de crímenes y de traiciones, que oculta la luz del día y ampara con su negrura el vil yerro al que le ha conducido su tierno amor, a quien confiesa de nuevo que se ha encomendado al infierno porque el cielo lo ha abandonado en su tormento. Justo después, en un ritual escalofriante, pero propiciatorio de las fuerzas tenebrosas, el joven se sitúa sobre una tumba de un gentil para clamar al demonio. Curiosamente, Satán le exige que firme la cédula en que le entrega su alma por miedo a que cambie de opinión una vez que haya satisfechos sus deseos. Patricio valida la escritura con su firma y el diablo le asegura que cumplirá su palabra.

En el tercer acto, aunque los esposos están esperando un hijo, Patricio se siente triste y melancólico. No puede acercarse a misa ni decir el nombre de Cristo y apenas lo puede escuchar. Un vacío tan grande lo invade por dentro que se arrepiente amargamente de sus actos: «por gozar un bien tan chico / penar quise eternamente. / Por una flaca mujer / perdí a Dios»<sup>1764</sup>. La pobre Antonia, tremendamente preocupada, decide mostrarle un crucifijo para que despierte su alma cristiana. Así, en el cuarto soneto de la comedia, describe a Cristo, vencido, ensangrentado, roto por mil partes y con los pies clavados para explicarle que es símbolo del amor de Dios a los hombres, ofrecido a ese sacrificio para

---

<sup>1763</sup> *La gran columna fogosa*, p. 264a.

<sup>1764</sup> *La gran columna fogosa*, p. 291b.

el perdón de todos nosotros. Ante la visión conmovedora del Señor, Patricio se quiebra, se remueve su fondo religioso y le confiesa su horrible pecado. Por tanto, el soneto tiene la finalidad de provocar la reacción del personaje, de modo que supone un punto de inflexión en la acción que, a partir de este reconocimiento de la verdad, se orientará hacia la recuperación del alma de Patricio con la ayuda de Basilio.

Así, hacia la mitad del tercer acto, confluyen ambas acciones. Basilio impone al pecador una dolorosa penitencia de días para que expulse al demonio ansiando a Dios dentro de su ser. Cuando por fin el personaje siente que está venciendo la batalla, Basilio decide intervenir para recuperar la cédula que le firmó a Satán. Reunidos todos los personajes, de rodillas y rezando con ardientes lágrimas, Basilio comienza su oración, que constituye el último soneto<sup>1765</sup> de la comedia. De nuevo, la escena es tremendamente efectista. Contemplando la imagen de Cristo, Basilio le implora a Dios que escuche los ruegos de Patricio y haga volver a la oveja descarriada a causa de la lujuria al redil al que pertenece.

Con este soneto-oración, el santo obra el milagro venciendo al demonio, quien le arroja la cédula y desaparece. Ya en el segundo acto, el demonio consigue que sea destruido el papel que Heraclio le envía a Basilio para pedirle consejo sobre el matrimonio de su hija porque teme que ruegue por ellos a Dios y se descubra su engaño. Por consiguiente, en el soneto confluyen y quedan destacadas las dos acciones principales que tienen como base común fuerzas sobrenaturales de signo opuesto. La oración se revela como punto culminante de ambas, ya que, al rezar a Dios, Basilio consigue restablecer la fe en su oveja perdida y deshacer el pacto diabólico. De este modo, quedan ensalzadas la virtud, la magna piedad y la visible santidad de Basilio, así como la fuerza de las profundas convicciones cristianas y la infinita caridad de la divinidad.

---

<sup>1765</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.2.1.3.A.

### 28.3. Sonetos de la comedia

#### POSIDONIO

Arrio a tu puerta llama: abre tus puertas,  
divino templo del Bautista santo,  
que si por la verdad padezco tanto,  
bien es que a la verdad estén abiertas.

De cerrojos y láminas cubiertas,  
y fundadas en firme y duro canto,  
con mis palabras solas hoy levanto  
en fe de ser opiniones ciertas.

El César está aquí; puertas, abríos:  
Bautista, el César llama, y no con fuerza,  
sino con solo la opinión que sigue;  
haced a Dios lugar, mármoles fríos,  
hoy que vuestra verdad el cielo esfuerza,  
porque hasta un mármol la verdad obligue.

#### BASILIO

Puertas, como se abrió la cárcel fuerte  
al santo Pedro, encadenado en vano,  
y el pan en cuatro partes a la mano  
de Cristo, en que Cleofás quien era advierte;  
como el sepulcro en que espantó a la muerte,  
saliendo de él con triunfo soberano,  
y el reino horrendo de Luzbel tirano,  
quedad abiertas de la misma suerte;  
puertas, a la mentira resistíos;  
a la verdad abríos; que yo llego  
con el nombre de Aquel que entró por otras;  
abridlas luego, ¡oh, príncipes! Abríos,  
¡oh, puertas perdurables, porque luego  
entre el Rey de la gloria por vosotras!

#### PATRICIO

Oscura noche, capa de traidores,  
máscara de la luz del claro día,  
centro de la cruel melancolía,  
tercera de secretos y de amores;  
aumento de las quejas y dolores,  
cueva de pensamientos, donde cría  
la enamorada o triste fantasía  
del parto de su pena los errores;  
cuán bien sabe que en malos pasos ando,  
pues por vuestras tinieblas me gobierno  
y voy al día el claro rostro hurtando;  
mirad lo que ha podido un amor tierno;  
que al cielo con mis lágrimas cansando,  
vengo a mover las puertas del infierno.

#### ANTONIA

Cristo es este que ves, Cristo vencido  
de amor y de la muerte, y amoroso,  
-----  
todo de sangre hasta los pies teñido;  
Este es el *Agnus* tierno y ofrecido;  
al Padre en sacrificio riguroso;  
este es el amante muerto de celoso,  
y el Cupido vendado y escupido;  
este es el Dios que, porque al hombre obligue  
a tomar sus tesoros soberanos,  
abierto y roto por mil partes viene;  
este, porque le alcance quien le sigue,  
los pies tiene clavados, y las manos  
para no castigar a todos tiene.



## BASILIO

Divina fuente, celestial, perenne,  
de donde mana gracia, gloria y vida;  
divina humanidad al Verbo unida,  
que el alto Serafín a sus pies tiene.

Pastor, no de las fuentes de Hipocrene,  
sino de vuestra gracia esclarecida,  
una ovejuela mísera perdida,  
suelta del lobo, en vuestra busca viene;  
robola del rebaño que me diste,  
y pasola a su monte por la barca  
de su lascivia al pasto que es vedado:  
oíd, Dios mío, sus balidos tristes;  
que no podéis negar que trae la marca  
del costado, que tanto os ha costado.

### 29. *El guante de doña Blanca*

Drama de hechos particulares de gran valor literario, pues forma parte de la «última y más perfecta manera»<sup>1766</sup> del dramaturgo, que apareció impreso en la publicación póstuma del tomo llamado *La Vega del Parnaso* (1637), aunque ya había sido publicada en la *Parte 29, 30 y 44*. En estas tres partes aparecía un quinto soneto en el primer acto puesto en boca del rey, que, en su edición de la comedia, Profeti<sup>1767</sup> considera que es un «inserimento nel subarchetipo di una mano estranea all' autore», por lo que lo ha quitado siguiendo el texto de la *Vega*, en la medida en que piensa que la voluntad del autor era dejar únicamente los que forman la academia literaria del segundo acto. Prácticamente, el único suceso de la comedia tiene su origen en la anécdota caballeresca del acervo cultural universal del guante que una dama arroja entre dos leones. En cuanto a si Lope tuvo como fuente la novela XXXIX de la Parte III, Gasparetti<sup>1768</sup> compara ambos argumentos y llega a la conclusión de que «no se puede hablar de verdadera imitación», sino que piensa que el asunto del guante puede tratarse de «una reminiscencia que probablemente Lope sacó de alguna redacción española de la leyenda, sin acudir al texto de Bandello». La acción se sitúa en la corte del rey don Dionís de Portugal, excelente

---

<sup>1766</sup> Ver Menéndez Pelayo, 1949, IV, p. 245.

<sup>1767</sup> Profeti, 2006, p. 313.

<sup>1768</sup> Gasparetti, 1939, p. 61.

trovador de la escuela galaico-trovadoresca. Morley y Bruerton<sup>1769</sup> la clasifican dentro del apartado de «comedias auténticas sin fechar» y proponen el intervalo comprendido entre 1627-1635 (probablemente 1630-1635). Gasparetti<sup>1770</sup> recoge que Restori indica que Lope inserta el título de su comedia *Amor con vista* en el verso 1365, cuyo manuscrito autógrafo lleva fecha de 10 de diciembre de 1626.

### 29.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Versos	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	II 1506-1519	Don Nuño (competidor)	Sobre el momento en que cayó el guante y dejó su mano desnuda. Soneto-poema. Academia literaria.	El rey, don Nuño y don Juan aman a doña Blanca. Don Juan tiene celos de sus competidores, pero habla con doña Blanca y confirman su amor mutuo. Doña Leonor quiere a don Juan, por lo que le pide al rey que los case. Don Juan informa de la llegada de presentes del rey de Marruecos, entre ellos unos leones. Brito le da un papel a doña Blanca de su amado que esconde en un guante porque aparece Leonor. Acuden a ver a los leones y a doña Blanca se le cae el guante con el papel. Don Nuño y don Juan compiten por conseguirlo. Al final se lo entrega el leonero a la dama. Como el rey no pudo luchar por el guante, organizan una justa poética. El rey descubre que el papel es de don Juan a través de un ardid y le anuncia que quiere casarlo con doña Leonor, pero el noble finge que sirve a otra dama. El rey le dice a doña Blanca que sabe toda la verdad. Los enamorados temen al rey y se citan para la noche en el jardín de la dama. Comienza la justa presidida por doña Blanca. Los participantes recitan los sonetos sobre el motivo del guante seguidos de los comentarios de sus contrincantes.
2	II 1524-1537	Don Juan (galán protagonista)	Realiza una argumentación sobre si tiró el guante para	A continuación.

<sup>1769</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 334.

<sup>1770</sup> Gasparetti, 1939, p. 56.

			probar a los amantes o lo dejó caer. Soneto-poema. Academia literaria.	
3	II 1550- 1563	Brito (criado de don Juan)	Recrea paródicamente el momento en que se cayó el guante y los hidalgos lucharon por él. Soneto-poema. Academia / Contrapunto cómico.	A continuación.
4	II 1576- 1589	Rey	Retoma motivos del soneto de don Nuño y recoge un diálogo entre Amor, que recoge el guante, y Venus, que desapruueba la acción. Soneto-poema. Academia literaria.	A continuación. Después del soneto, doña Blanca posterga la decisión porque necesita leerlos despacio.

## 29.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Los cuatro sonetos<sup>1771</sup> de esta comedia forman parte de una academia literaria sobre el asunto de la caída del guante de doña Blanca en la jaula de los leones. En el momento en que a la dama se le cayó el guante, el rey sintió envidia de ver a los hidalgos batiéndose fieramente por conseguirlo, ya que, él no podía aventurar su vida. Por eso, propone que compitan todos de un modo más cortesano escribiendo versos sobre el incidente del guante que doña Blanca tendrá que juzgar. Como dice Profeti<sup>1772</sup>, la rivalidad que existe entre los caballeros alcanza su clímax en la escena de la academia literaria, que, además, ocupa la parte central de la comedia. Los participantes recitan sus sonetos seguidos de los comentarios de los contrincantes y de la dama en el siguiente orden: don Nuño y don Juan, como competidor y amado; Brito, como réplica paródica de los galanes, y el rey como colofón.

<sup>1771</sup> Los sonetos de los hidalgos y el del rey están analizados en el apartado 2.2.1.1.B. El de Brito está analizado en el apartado 1.3.1.5.

<sup>1772</sup> Profeti, 2006, p. 43.

La escena de los cuatro sonetos destaca sobre el conjunto de la comedia tanto por el juego de amores y celos que origina, siempre en torno al suceso del guante que está constantemente presente en los personajes protagonistas, tanto por la belleza y calidad que aporta a esta pieza teatral. Parece que Lope quisiera escribir una obra que despuntará por su excelencia poética. No en vano, Menéndez Pelayo<sup>1773</sup> se deshace en elogiarla por su esmerada dicción, por su locución «tan pura y tersa» y sus versos de «tan argentino son y tan suave cadencia». Asimismo, Gasparetti<sup>1774</sup> dice «que posee todas las calidades para entrar en el número de las mejores producciones de Lope». Por consiguiente, las elaboradas argumentaciones de los sonetos de la justa literaria vienen a encarecer el laborioso trabajo poético que realizó Lope, que encajan a la perfección con el ambiente cortesano y aportan variedad a una comedia de escasa acción dramática.

### 29.3. Sonetos de la comedia

#### DON NUÑO

Al signo de León de nueva estrella  
quiso Blanca adornar, y fue bastante  
dejar caer desde su cielo un guante,  
la estrella no, que se quedó con ella.

Vistió su claro sol púrpura bella,  
su mano más cristal, y todo amante  
para tanto laurel vistió diamante,  
determinado de morir por ella.

Nube era el guante, que ocultaba en vano  
la nieve que en las almas fuego llueve,  
con que pensó templarse Amor tirano.

Pero burlose cuando más se atreve,  
porque, quitado el guante de la mano,  
cayó la nube y se quedó la nieve.

#### DON JUAN

Si fue descuido, mi cuidado siente  
no haber en mí vuestro descuido hallado;  
si fue cuidado, mucho habéis fiado  
de mi descuido cuando el vuestro miente.

Mas, cuidado o descuido, el accidente  
no halló mi pensamiento descuidado,  
si os ofreció la vida mi cuidado,  
que no hay dificultad que amor no intente.

Probar con vuestro guante corazones  
crueldad indigna fue de vuestros cielos,  
o de mayor imperio presunciones.

Y si quisistes dar a Amor desvelos,  
para probarle, no busquéis leones,  
que más difícil fue cayendo en celos.

---

<sup>1773</sup> Menéndez Pelayo, 1949, IV, p. 254.

<sup>1774</sup> Gasparetti, 1939, p. 61.

## BRITO

Cayose un escarpín de la derecha  
mano, que de la izquierda importa poco,  
a la señora Blanca, y Amor loco  
a dos fidalgos disparó la flecha.

Éranse dos leones en la estrecha  
cárcel, que ya lo fue de África el Zoco,  
cuando a sus puertas, que, temblando toco,  
bajan los dos el día de la fecha.

Dijo el Amor que fue ocasión bastante  
para probar amantes corazones,  
estando el Rey de Portugal delante.

Y yo digo que en tales ocasiones  
oler al ámbar fino pudo el guante,  
mas no de los fidalgos los calzones.

## REY

Soberbio un guante, que se vio cordero  
porque cubrió feliz mano leona,  
al sol se opuso, y de otro sol blasona  
que blanca aurora le mostró primero.

Cayó del cielo y discurrió ligero  
desde la blanca nieve, que corona  
al suelo estéril de la ardiente zona,  
entre leones para ser tan fiero.

Alzole Amor, porque pensaba, amante,  
volverle a Blanca, y díjole la diosa  
Venus: «No se le vuelvas, ignorante,  
no le cubras la mano poderosa,  
pues mejor matarás, quitado el guante,  
con cinco flechas de su mano hermosa».

### 30. *Guardar y guardarse*

Comedia palatina cuya acción se desarrolla en tiempos del reinado de Pedro I el Cruel en Castilla (1350-1369) y de Pedro el Ceremonioso en Aragón (1339-1387). En el último soneto de la comedia se advierten reminiscencias del famoso *Romance del prisionero*, pues la dama competidora se identifica con un pajarillo que cantaba alegre hasta que la ballesta le segó la vida. Resulta curioso también el soneto dedicado a un arma de fuego, en que Lope enjuicia su uso como un acto innoble y cobarde porque no admite defensa alguna de la víctima ni le permite mostrar su valor. Palabras semejantes aparecen en *Pobreza no es vileza*<sup>1775</sup>, cuando el protagonista, don Juan de Mendoza (del mismo linaje que el de esta comedia), insta al conde Fabio a que deje «ese fuego vil» por ser arma de cobardes y a que saque «la blanca espada» si es que se precia de ser noble. Morley y Bruerton<sup>1776</sup> la clasifican dentro del apartado de «comedias de dudosa o incierta autenticidad», pero confirman que «la comedia es de Lope» y proponen fecharla entre 1620-1625. Como indica Cotarelo<sup>1777</sup>, «hay una graciosa pulla contra los gongorizantes» puesta en boca del criado que muestra que la comedia es posterior a 1613.

---

<sup>1775</sup> *Pobreza no es vileza*, p. 1393.

<sup>1776</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 473.

<sup>1777</sup> Cotarelo, XII, p. XVI. Se refiere a los versos de la p. 235.

### 30.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Páginas	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 210b	Félix (galán protagonista)	Félix queda fulminado por Elvira y llora su ausencia. Soliloquio lírico a Elvira.	Félix huye de Castilla y llega a la raya de Aragón, donde se encuentra con una labradora, que, en realidad, es doña Elvira, que le dice que en su casa lo acogerán. Le da una carta que deberá mostrar al rey para que le haga merced. Ambos se han enamorado, aunque ella le advierte de que es imposible quererlo.
2	II 219b	Almirante (hermano de Elvira)	Con el arma en la mano expresa la inquietud de guardar a Félix o guardarse de él. Soliloquio lírico al arma.	El rey pide a don Juan, el almirante, que traiga a Zaragoza a su hermana Elvira. Félix aparece con la carta, cuenta los motivos de su huida (don Sancho se comprometió con su dama, doña Blanca), y el rey encomienda su seguridad a don Juan. El almirante recibe un anónimo de don Sancho en que le dice que don Félix quiere matarlo porque rechazó el matrimonio con una hija de una familia castellana. Queda dudoso y decide guardar a Félix, pero también guardarse de él. Envía a la criada Inés para que entre en el aposento de Félix y le traiga las armas que tenga. Le entrega una pistola.
3	II 220a	Elvira (dama protagonista)	Se pregunta cómo ha podido enamorarse repentinamente de Félix sin haber opuesto la más mínima resistencia. Soliloquio lírico al amor.	Como Elvira ve a su hermano con el arma, él le dice que es de don Félix. Entonces, ella lo justifica alegando que la tendrá para defenderse de sus enemigos.
4	II 220b- 221a	Hipólita (dama competidora)	Se arrepiente de haberse precipitado en reclamarle a Elvira el amor de Félix. Soliloquio lírico. Motivo del pajarillo.	Hipólita, prima de Elvira y también enamorada de Félix, le anuncia a la dama que el rey se quiere casar con ella, por lo que le pide que favorezca su unión con don Félix. Elvira le responde que no debería querer al castellano sabiendo que él la quiere a ella y

				le dice que no se deje engañar por los cotilleos de la corte.
--	--	--	--	---

### 30.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

La tensión dramática de la comedia gira en torno a dos temas: el amor de don Félix por doña Elvira, a la que también pretende el rey, y las constantes sospechas del Almirante de que don Félix tenga la misión de matarlo conforme al contenido de un anónimo que recibió. En este sentido, los cuatro sonetos de la comedia dan relevancia al planteamiento de estos dos asuntos y por eso se concentran en las dos primeras jornadas.

En relación con el tema amoroso, aparecen tres sonetos, puestos en boca de la pareja protagonista y la competidora. La comedia comienza con la llegada de don Félix y su criado Chacón a la raya de Aragón, donde curiosamente se encuentran doña Elvira y su prima Hipólita vestidas de labradoras porque don Juan ha confinado en el campo a su hermana para que el rey se olvide de ella. El enamoramiento de don Félix y doña Elvira es instantáneo, pero también el de doña Hipólita, que le entrega unas joyas esperando verlo luego. Desde el primer momento, don Félix le entrega su alma a doña Elvira, pero ella intenta resistirse. Así que, cuando la «labradora» se marcha, don Félix expresa en el primer soneto<sup>1778</sup> que doña Elvira se ha llevado consigo todo su ser y se queda llorando su ausencia ante la falta de esperanzas de poder volver a verla.

Sin embargo, el rey encomienda al almirante que lo proteja en su casa. Don Félix conoce la verdadera identidad de su bella labradora, quien del trato no puede contener lo que siente. Por lo que, en el tercer soneto<sup>1779</sup> de la comedia, conocemos que doña Elvira también ha rendido su amor al recién llegado caballero. Primero lo vio, y pudo reprimir sus sentimientos, pero cuando lo escuchó, se enamoró profundamente de él. Curiosamente, Hipólita quiere poner a prueba la verdadera naturaleza de los sentimientos de su prima a la vez que intenta conseguir de alguna manera a su amado. Por eso, le da la enhorabuena a doña Elvira por su futura unión con el rey, y, aunque reconoce que don Félix la ama, le pide que interceda como reina para que el galán se case con ella. En realidad, Hipólita desencadena la reacción contraria a la que deseaba, pues, su prima no

---

<sup>1778</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.4.

<sup>1779</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.1.5.

tiene ningún interés en el rey, y, además, al conocer sus pretensiones, ha despertado sus celos. Es la típica escena en que la competidora se precipita en reclamar un amor que se le es negado porque todavía está encendido. El abatimiento por ver frustradas las confiadas esperanzas de conseguir a su amado da lugar a la reflexión sobre tamaña imprudencia y sus consecuencias en el último soneto<sup>1780</sup> de la comedia.

En relación con el tema de la supuesta traición de don Félix, solo aparece el segundo soneto, puesto justamente en boca del Almirante, el personaje que se consume por la inquietud de las dudas que le suscita su huésped durante toda la obra. Un momento culminante de sus sospechas tiene lugar cuando descubre que el castellano tiene escondida una pistola en su aposento. Tal y como nos dice en su soneto, el hecho de que don Félix lleve una pistola es un claro indicio de su doblez y de que su objetivo es arrebatárle la vida alevosamente, ya que, las armas fueron inventadas por los cobardes, por aquellos de proceder innoble y fementido.

De este modo, en la tercera jornada no hay más sonetos porque es donde se resuelven los enredos gracias a la actuación del rey. En cuanto don Félix informa al rey de que ha decidido marcharse a causa de los recelos del Almirante y del amor que el monarca siente por doña Elvira, el monarca renuncia a la dama y pone en marcha un plan para casar a los enamorados y desengañar al almirante.

### 30.3. Sonetos de la comedia

#### FÉLIX

Sin mí he quedado, ¡oh bella labradora!  
Más que de campos, de almas y de enojos,  
noche, porque te fuiste de mis ojos;  
tú eres el día, y anochece ahora.

¡Qué extraña confusión! Fuese mi aurora  
sembrando lirios y claveles rojos;  
si sombras de la noche son despojos,  
monte, mi sol, vuestros celajes dora.

Con más tormento que las aves lloro  
la ausencia de la luz, que en sombra fría  
no deja de volver indicios de oro.

Que cuando el sol se parte, ¡ay pena mía!,  
otro día promete; y el que adoro  
no me deja esperanza de otro día.

#### ALMIRANTE

Arma nacida en el infierno horrible;  
imitación del rayo, envidia al trueno;  
del acero más rígido, barreno;  
humo sutil, cometa imperceptible.

De los cobardes, invención posible;  
breve reloj de desconciertos lleno;  
fácil rigor, afrenta del veneno;  
colérica venganza, horror terrible.

Dime, ingenio mortal, ¿dime quimeras?  
¿Eres tú, acaso, quien mi muerte trata?  
¿Eres el premio que mi amor espera?

¡Oh, breve infierno, que el mayor retrata,  
con que matan a un hombre como fiera,  
siendo más fiera quien contigo mata!

---

<sup>1780</sup> Este soneto está analizado en el apartado 1.2.1.11.



## ELVIRA

¿Quién pensara que amor se me atreviera  
sin que yo le venciera y despreciara?  
Mas si no fuera yo, ¿quién no pensara  
que amor tan fácilmente me venciera?

De amor me resistí la vez primera,  
que quiso acometerme cara a cara;  
mas cuando vino con traición tan clara,  
¿qué importara que yo me resistiera?

A la causa falta de mis enojos  
miré, y oí requiebros atrevidos,  
y rendí los sentidos por despojos.

¿Mas qué culpa tuvieron mis sentidos,  
si amor fingió que entraba por los ojos  
y después me mató por los oídos?

## HIPÓLITA

Si hablé, para mi mal, inadvertida,  
de tu esperanza, amor, precipitada,  
yo quedo justamente castigada,  
y más que castigada arrepentida.

Cantaba el pajarillo en la florida  
selva, ocasión que la ballesta armada,  
por la garganta en dulce voz bañada,  
fuese cuchillo de su corta vida.

Así, de mi engañada confianza  
lo fue quien castigó mi atrevimiento.  
Premio que siempre por hablar se alcanza.

Pero con una cosa me contento:  
que aunque puede quitarme la esperanza,  
no me puede quitar el pensamiento.

### 31. *Los hidalgos de la aldea*

Comedia villana que se desarrolla a finales del siglo XVI, ya que en el tercer acto se alude a la derrota de los turcos por el príncipe Zsigmond (o Segismundo) Bathóry (1595), que aparece mencionado como el «Transilvano». El título de la comedia es parte de un refrán de Correas: «Hidalgo de aldea, la pobreza allá le lleva», en relación con la tópica imagen del hidalgo empobrecido que, en la aldea disimula mejor la decadencia que le ha sobrevenido, cuyo exponente sería el famoso personaje de Cervantes, Alonso Quijano. Ciertamente, García Aguilar<sup>1781</sup> recoge la opinión de varios profesores que han señalado la influencia del personaje de don Quijote en la caracterización de don Blas y la relación entre el comportamiento de los duques de la segunda parte del *Quijote* y los condes de la comedia. Respecto al novedoso personaje de don Blas, el propio Lope afirma que es «la figura más graciosa / que de los hombres fue vista ni impresa»<sup>1782</sup>, que funcionaría como el origen del que más tarde sería llamado «figurón». Aparte del *Quijote* y del *Lazarillo*, García Aguilar está de acuerdo en señalar como fuente la famosa obra de Antonio de Guevara *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, aunque señala que para

---

<sup>1781</sup> García Aguilar, 2013, p. 806.

<sup>1782</sup> *Los hidalgos de la aldea*, p. 843, vv. 515-516.

Lope «estas cuestiones habían dejado de tener la seriedad de antaño y se prestaban a la parodia en incluso a la burla ácida [...] por medio de unos personajes bufonescos»<sup>1783</sup>.

Morley y Bruerton<sup>1784</sup> clasifican esta comedia dentro del apartado de «comedias auténticas sin fechar» y proponen el intervalo comprendido entre 1606-1615 (probablemente 1608-1611). En cambio, García Aguilar considera que habría que descartar tal probabilidad si tenemos en cuenta las analogías que existen con los capítulos dedicados a los duques en la segunda parte del *Quijote* (1615).

### 31.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Versos	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 521- 534	Albano (conde)	Alabanza de la vida de la aldea. Soliloquio lírico.	El conde Albano y su mujer Teodora regresan a la aldea por decisión de la condesa, pues no soporta los celos que le produce la vida de su marido en la corte, aunque ambos fingen que es por el bienestar de su hacienda. Los alcaldes con sus hijas los reciben. El conde se fija en Finea y envía a su confidente Roberto para que concierte una cita nocturna con ella. Anuncian la llegada de don Blas, un hidalgo gracioso y extravagante.
2	II 988- 1001	Celedón (alcalde hidalgo)	Queja sobre la hidalguía, honor que no lleva aparejada la riqueza. Soliloquio lírico.	Don Blas pide permiso a los condes para casarse con Finea. Roberto informa a la joven de la visita del conde, cuando ella esperaba que el mensajero le dijera que la quería. Blas pide a Finea a su padre. Celedón le dice que no le puede dar dote, pero sí mucha nobleza. Como Blas tiene mucha riqueza, no le importa.
3	II 1830- 1843	Finea (hija de Celedón)	Sobrepuja la crueldad de casar a una mujer con un hombre por fuerza a la mayor barbarie cometida desde la antigüedad. Soliloquio lírico.	Roberto pide al conde que olvide a Finea. Se encuentran con Celedón, que les informa de que casará a su hija mañana. Para dilatar el casamiento y gozar de la hidalga, Albano le aconseja imitar a los de la antigüedad con justas y torneos. Finea rechaza a Blas. El hidalgo informa a Celedón, que le dice que es rechazado porque no realiza actos caballerescos. Finea habla con Albano. Le permitirá visitarla si promete no

<sup>1783</sup> García Aguilar, 2013, p. 807.

<sup>1784</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 337.

				hacerle ofensa alguna. Los alcaldes Celedón y Jofre hablan de las capitulaciones de la boda. Jofre le da la enhorabuena a Finea.
4	III 2068- 2081	Albano (conde)	Reflexiona sobre su comportamiento irracional, ya que todo cambia o llega a su fin, excepto su amor por Finea que, impulsado por la esperanza, es infinito. Soliloquio lírico.	El conde y Roberto visitan de nuevo a Finea. Ella le confirma a Roberto su amor y su resistencia al conde. Fabricio, mayordomo del conde, pone al día a don Claros, hermano soldado de Blas: el regreso del conde, sus visitas a Finea, la virtud de ella y la dilación de su matrimonio. Don Claros pasa por delante del conde y Roberto sin quitarse el sombrero. Albano tiene su pensamiento en Finea.
5	III 2586- 2599	Finea (hija de Celedón)	Se extraña de que el amor pueda durar sin esperanza. Soliloquio lírico.	Laurencia, hija de Jofre, le dice a Teodora que el conde visita a Finea, pero ella no lo quiere. La condesa quiere escribir una queja al emperador, pero aparece Albano. Roberto y Finea hablan de cuándo se cansará el conde. Llega Albano y esta consigue que el conde diga que ni una mano le ha dado para que Roberto escuche que es inocente. Cuando se marcha Albano, Roberto le dice a Finea que desde ese día será su mujer.

### 31.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Los sonetos de esta comedia contienen los asuntos fundamentales: la pretensión de Albano de gozar a Finea, que estructura toda la obra; la defensa de la hidalga de casarse con quien ella elija; y el reflejo de la clase social del hidalgo pobre que se aferra a su orgullo de casta y a los privilegios que su condición le reporta a pesar de carecer de medios propios.

Los dos primeros asuntos se entrecruzan en la medida en que el amor de Albano y su esperanza de que Finea ceda a sus requerimientos algún día dilatan el casamiento de la joven con don Blas, permitiendo que su relación amorosa con Roberto madure hasta terminar en casamiento. En realidad, a la luz del contenido de los sonetos, pienso que el tema principal de la comedia es la defensa del amor verdadero porque es el motivo que defiende Finea en el tercer soneto de la comedia y, porque la obstinación de Albano por conseguir a la hidalga, que es considerada como un comportamiento ilógico en el cuarto

y quinto soneto, tiene la finalidad de conducirlo a que descubra que su esposa es realmente el verdadero centro de su vida.

En este sentido, los sonetos de Albano y el último de Finea destacan la evolución del capricho amoroso del conde hasta que reacciona. Recordemos que el retiro no fue voluntario, sino provocado por los celos de su esposa. Albano no tiene ninguna intención de corregir su conducta, por lo que, en cuanto conoce a Finea, envía a Roberto para que concierte un encuentro con ella esa misma noche. Una vez que el conde ha encontrado en la aldea el entretenimiento de los placeres de la compañía femenina de que disfrutaba en la corte y que tanto enfado provocaban a su esposa, profiere un apasionado elogio de la vida campesina en el primer soneto<sup>1785</sup> de la comedia. Esta exaltación de la vida del campo motivada por la emoción de visitar a una bella hidalga tiene un sentido irónico y demuestra que el conde no va a corregir su carácter libidinoso. Sin embargo, la firmeza de Finea durante un año provoca que el conde reflexione en el cuarto soneto<sup>1786</sup> sobre la irracionalidad de su comportamiento, pues él mismo no comprende por qué su amor no cambia o conoce fin. Asimismo, en el último soneto<sup>1787</sup> de la comedia, Finea se extraña también de la insistencia de Albano, pues ella no ha alimentado ninguna esperanza, y piensa que quizá no desea asumir el desengaño. No obstante, el cambio está a punto de producirse. Cuando el conde ve que su esposa ha acondicionado la casa de Finea con sus cosas para que se sienta cómodo, reconoce que ya no es celosa. Entonces, despierta en él el amor que sentía por Teodora. En definitiva, ambos maduran personalmente con esta experiencia.

Por otro lado, el interés de Albano por Finea repercute favorablemente en las aspiraciones de la joven, ya que propicia la dilación de un casamiento no deseado y la consolidación de su relación amorosa con Roberto. Celedón no tiene ningún reparo en dar licencia para que se case con su hija Finea al hidalgo más ridículo y extravagante de la aldea, objeto constante de burla por todos, pero rico. En el segundo soneto, el personaje parece que justifica su acción con la porfía de mantener su estado y sus costumbres trasnochadas cuando la hidalguía es amiga inseparable de la pobreza. Lope vendría a criticar a estos hidalgos arruinados que prefieren vivir en la miseria antes que cambiar su

---

<sup>1785</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.9.

<sup>1786</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.1.8.

<sup>1787</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.1.8.

*modus vivendi*, de acuerdo con lo que sugiere el refrán del que forma parte el título de la comedia. Y entre esa resistencia a las novedades está la de casar a su hija en contra de su voluntad. En el tercer soneto<sup>1788</sup>, Finea identifica la práctica de su padre con la de cualquier bárbaro. El conservadurismo y tradicionalismo de Celedón forman parte de un tiempo pasado que Lope se encarga de mitigar haciendo que Finea se case con su amado Roberto al final de la comedia.

### 31.3. Sonetos de la comedia

#### ALBANO

Dichoso aquel que en mudas soledades  
osa pasar la vida en un aldea,  
lejos de aquella envidia que pasea  
las plazas de las cortes y ciudades.

Dichoso aquel que atiende a las verdades  
del que ningún imperio lisonjea,  
ni las mercedes del hablar rodea,  
ni tembló de mirar las majestades.

Dichoso aquel a quien despierta el alba;  
en vez de la marcial trompeta, el gallo,  
y del morir en confusión se salva.

¡Oh vida, curso de veloz caballo,  
nave de un puerto que, la misma salva,  
recibe al rey y al mísero vasallo!

#### CELEDÓN

Andaba enamorada la pobreza  
de la hidalguía, mujer flaca y loca,  
tan tierna que, aunque fuera acero o roca,  
moviera con su llanto su dureza.

Nuestra madre común, Naturaleza,  
a quien juntar los semejantes toca,  
con gran soberbia y con hacienda poca,  
casolas por cumplir con su belleza.

Nació de la pobreza y hidalguía,  
y de este matrimonio y consonancia,  
la dura necedad y la porfía;

que, dándose a entender pueblos en Francia,  
Guinea les dejó su fantasía  
y el rey de Babilonia su arrogancia.

#### FINEA

Echaban los romanos a las fieras,  
traídas de provincias diferentes,  
tigres, leones, áspides, serpientes,  
lobos, grifos, dragones y panteras,

los cautivos de guerras extranjeras  
o los propios romanos delincuentes;  
espectáculo bárbaro a las gentes,  
por quien tembló la Scitia sus banderas.

De esta inclemencia la disculpa toma  
cuando Su Majestad el mundo culpa,  
que así el imperio los rebeldes doma;

pero arrojar una mujer sin culpa  
a un marido crüel, no solo en Roma,  
mas no hallará entre bárbaros disculpa.

#### ALBANO

Rompen las aves la región del viento  
viendo que han de parar en piedra o rama;  
nadan los peces y, en arena o lama,  
o en verdes ovas, van a hacer su asiento.

El sol, de su divino movimiento,  
tiene el ocaso por bordada cama;  
el alba a recoger las luces llama,  
de la noche corona y ornamento.

La fuente al río, el río a la mar viene,  
un año a otro, un tiempo a otro alcanza,  
lo que pasó, lo que vendrá previene;  
todo tiene su fin o su mudanza,  
pero mi amor no sabe el fin que tiene,  
que le lleva engañado mi esperanza.

<sup>1788</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.10.

## FINEA

Que pueda amor durar sin esperanza  
es imposible, que es efeto extraño  
de causa natural; pero el engaño  
el fin que espera imaginado alcanza.

Que baste una pequeña confianza  
contra todo el valor del desengaño  
es ambición de amor, que estima el daño  
y no puede rendirse a la mudanza.

Mucho el amor en posesión se alaba,  
que menos la esperanza se asegura  
porque más cerca de mudarse estaba.

Pues viva de su fuerza más segura,  
que amor tal vez en posesión se acaba  
y en esperanza eternamente dura.

### 32. *Historia de Tobías*

Comedia de asunto bíblico veterotestamentario, cuyas fuentes principales son el *Libro de Tobías*, pues la historia se centra en este personaje como ejemplo de conducta según la ley divina, y los capítulos XVII-XX del Libro II de los *Reyes*, donde se narra la milagrosa destrucción del ejército de Senaquerib. Su finalidad sería didáctica como medio de «difusión masiva de los comportamientos morales recogidos en las Sagradas Escrituras»<sup>1789</sup>. Como es característico de estas comedias, Lope hace uso de tramoyas e introduce elementos sobrenaturales. Para potenciar la comicidad y entretener al público, crea nuevos personajes de baja condición, entre los que destaca Bato, en quien se reconoce la figura del «pastor bobo». Al final del elenco de personajes se indica que la representó Riquelme. Morley y Bruerton<sup>1790</sup> la clasifican dentro del apartado de «comedias auténticas sin fechar» y proponen el intervalo comprendido entre 1606-1615 (probablemente hacia 1609). Después de la obra de Lope, tenemos la de Rojas Zorrilla que en palabras de Menéndez Pelayo<sup>1791</sup> «tuvo el mal gusto de echar a perder la delicada composición de su maestro, convirtiéndola en una monstruosa comedia, altisonante y gongorina».

---

<sup>1789</sup> Ver Cuiñas Sánchez, 2016, p. 671.

<sup>1790</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 339.

<sup>1791</sup> Menéndez Pelayo, 1949, I, p. 189.

### 32.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Versos	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	II 1501-1514	Rafael (ángel)	Dios es piadoso y misericordioso porque envía a los hombres a un ángel para que los defiendan y guíe. Soliloquio lírico.	En Nínive, vive el viejo Tobías con su esposa Ana y su hijo Tobías, ejemplo de caridad cristiana. Senaquerib intenta tomar Jerusalén, pero Ezequías implora a Dios y un ángel con una espada de fuego acaba con todo el ejército enemigo. En venganza, el rey asirio mata a trescientos mil judíos y deja los cuerpos insepultos. Tobías ayuda a enterrar los cuerpos. El rey envía a un general para que lo maten y Tobías con su familia huyen a una cueva. Los hijos de Senaquerib matan a su padre por su crueldad. En Ragés, Bato, un villano rústico dice a su amigo Jorán que quiere a Sara, quien se acaba de casar por séptima vez, aunque el demonio matará a su marido. Tobías padre se ha quedado ciego. Reza a Dios pidiéndole la muerte. Dios envía a Rafael en forma humana bajo el nombre de Azarías.
2	II 1815-1828	Sara (hija de Ragel)	Sara pregunta si su humilde ruego será escuchado y el eco de la música le responde. Dialogado en eco.	Tobías padre envía a su hijo a Ragés a cobrar un préstamo a Gabelo. En el camino lo guía Azarías. Sara lleva tres días sin comer y rezando. Bato le lleva una cesta de viandas. Sara ha pedido a Dios que la libere de la maldición. Quiere preguntarles a los elementos de la naturaleza si el Señor la ha escuchado.
3	III 2016-2029	Bato (pastor bobo)	Se queja de que fuercen su gusto con el casamiento, al que compara con un melón, pues hasta que no lo abres, no conoces el interior. Soliloquio lírico.	Sara alberga esperanzas. Tobías quiere lavarse los pies en el río Tigris y un pez lo ataca. Azarías le dice que lo capture y le saque la hiel, que cura la ceguera, y el corazón, que, asado, ahuyenta al demonio. Sara quiere casar a Bato con Tamar porque ella se lo ha pedido. Bato no quiere.
4	III 2278-2291	Bato (pastor bobo)	Se dirige al amor para confesarle su desengaño. Soliloquio lírico al Amor. En agudos.	Llegan Azarías y Tobías a casa de Ragel. El ángel le dice que pida a Sara porque son parientes, pero le avisa de que deben permanecer tres días castos y el primer día echar el hígado (ahora no dice el corazón) al fuego para que su matrimonio sea bendecido. Ragel le concede a su hija Sara. Jorán informa a Bato que Sara se ha casado. Él se siente agraviado. Después del soneto, se casan, el demonio es desterrado, Tobías sobrevive y vuelven

				<p>todos a Nínive después de haber cobrado la deuda. Tobías hijo unta la hiel del pez en los ojos de su padre y recobra la vista. Bato pide a Tamar y los bendicen.</p>
--	--	--	--	---

### 32.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Los cuatro sonetos de esta comedia aparecen repartidos proporcionalmente entre el segundo y tercer acto. Los del segundo acto están íntimamente relacionados con los temas fundamentales de carácter religioso sobre los que se pretende instruir: la intervención directa de la Providencia en los sufrimientos de los hombres, la limpieza y castidad de la institución del sagrado matrimonio y la importancia de la caridad y resignación del cristiano. Mientras que los del tercer acto están al servicio de la comicidad.

Como podemos comprobar la acción se traslada alternativamente de Nínive, donde se encuentra Tobías padre, a Ragés, donde está Sara. Al comienzo de la segunda jornada, los dos personajes se encuentran en situaciones desesperadas. Tobías padre está ciego y no puede ayudar a su familia, que pasa por una grave situación económica. Sara acaba de perder a su séptimo marido, ya que Dios le ha dado licencia al demonio para que lo mate por su lascivo amor como a los seis anteriores. Ambos fieles rezan al Señor para pedirle clemencia y remedio. Dios escucha sus plegarias y le pide al ángel Rafael que baje en forma humana para ayudarlos. Tal y como indica la acotación, el ángel desciende al son de una música celestial y *dice abajo* el primer soneto de la comedia, que tiene la finalidad de transmitirnos el mensaje cristiano de que Dios escucha y recompensa a los piadosos porque es misericordioso y, en tanto que viene al mundo su Hijo para nuestra salvación, envía al hombre para que «le sirva un ángel de defensa y guía»<sup>1792</sup>.

Entonces, Rafael, con el nombre de Azarías, utilizará a Tobías hijo como mediador para dar solución a los problemas de su padre y de Sara. Se ofrecerá para indicarle el camino hasta Ragés, donde podrá cobrar un préstamo que Tobías padre hizo a Gabelo, pero también le indicará que capture a un pez para sacarle la hiel y el corazón, con que curar la ceguera y ahuyentar al demonio respectivamente, y le conminará a que

---

<sup>1792</sup> *Historia de Tobías*, p. 745, v. 1514.



pidan a Sara por mujer para heredar su hacienda porque tiene derecho a casarse con ella. Puestos en camino, Sara sale de su encierro de tres días de ayuno y oración. Quiere preguntarle «a la tierra, / al prado, al eco y al viento, / a mi propio pensamiento» si su humilde ruego conseguirá «la paz de tan triste guerra»<sup>1793</sup>. Entonces, en el segundo soneto<sup>1794</sup> de la pieza, la joven realiza varias preguntas que son respondidas por la música en eco. Sara interpreta favorablemente los ecos de ese viento, pues, gracias a la intervención divina, está a punto de llegar el remedio a todas sus desdichas y su futuro y definitivo marido. Por otro lado, el hecho de que sea un soneto dialogado cuyos ecos son realizados por la música contribuye a la espectacularidad escenográfica tan característica de este subgénero dramático.

En resumidas cuentas, ambos sonetos subrayan la importancia de la mediación de Dios en los asuntos domésticos de sus creyentes. Lope consigue involucrarnos en la intimidad de ambos personajes, permitiéndonos participar de sus miedos, angustias, esperanzas y confianza absoluta en Dios, de manera que, cuando reciben el consuelo de la respuesta divina que se destaca en estos dos sonetos, el dramaturgo consiga la empatía hacia esos tiernos sentimientos religiosos que quería inculcar en sus receptores.

Pero como buen dramaturgo, debe equilibrar el material dramático destinado a transmitir sus enseñanzas cristianas con el que tiene la función de entretener y divertir al espectador para lograr su atención. Por eso, en el tercer acto, los dos últimos sonetos<sup>1795</sup> están puestos en boca de Bato, un personaje risible que entronca con la figura del villano simple o pastor bobo. Este es otro de los enamorados de Sara, evidentemente sin ninguna posibilidad. Cuando Sara le asegura que le hará «por fuerza casar»<sup>1796</sup> con Tamar, en el tercer soneto, Lope vuelve sobre el tema del matrimonio, pero, en este caso, socarronamente, mostrándonos una visión crudamente realista de esta institución. Finalmente, después de que el padre de Sara haya aceptado casarla con Tobías hijo, lo que provoca la aparición del demonio, y antes de que veamos qué sucederá con este nuevo esposo, Lope incluye otro episodio cómico para relajar la tensión dramática. Jorán informa a Bato de que ya se han casado y el villano simple reacciona absurdamente

---

<sup>1793</sup> *Historia de Tobías*, p. 756, vv. 1807-1810.

<sup>1794</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.2.1.4.B.

<sup>1795</sup> Ambos sonetos están analizados en el apartado 1.3.6.3.

<sup>1796</sup> *Historia de Tobías*, p. 764, v. 2015.

agraviado porque la quiso como mujer. De ahí, que la escena se cierre con el último soneto de la comedia, donde Bato dramatiza exageradamente su desengaño, pero con un lenguaje rudo y asilvestrado, acorde con la condición del personaje, que resulta desternillante.

En definitiva, con estos incisos lúdicos, se compensan los momentos graves para que el público pueda mantener su atención y el dramaturgo pueda lograr su implicación en los contenidos de trascendencia religiosa, para cuyas funciones Lope también se ha servido de los sonetos en esta comedia.

### 32.3. Sonetos de la comedia

**RAFAEL**

¡Oh cuánto debe a la bondad divina  
el hombre, pues le pone en tal cuidado;  
pues aun airado del primer pecado  
el grave oído a su oración inclina!

Mientras venir al mundo determina  
su santo verbo, a quien está postrado  
el serafín en gracia confirmado  
que en el crisol de Dios el oro afina,  
regala el pueblo, de quien carne espera  
tomar por bien del hombre el dulce día  
que baje adonde por librarle muera.

¿Qué más clara piedad, pues hoy me envía,  
para que al hombre, cuando errar pudiera,  
le sirva un ángel de defensa y guía?

## SARA Y MÚSICA

SARA	¿Qué es mi cuidado, paz o guerra?	
MÚSICA		Guerra.
SARA	¿Va errado el gusto aquí encerrado?	
MÚSICA		Errado.
SARA	¿Y habrá perdido por callado?	
MÚSICA		Hallado.
SARA	¿Y si el deseo se desyerra?	
MÚSICA		Yerra.
SARA	¿Cierro la puerta al mal que encierra?	
MÚSICA		Cierra.
SARA	¿Tendré acaso algún bien prestado?	
MÚSICA		Estado.
SARA	Pues ¿qué es la suerte en mi cuidado?	
MÚSICA		Dado.
SARA	¿Y todo lo que a Dios destierra?	
MÚSICA		Tierra.
SARA	¿Vino mi bien, dulce adivino?	
MÚSICA		Vino.
SARA	¿Cómo iré a oír su voz gloriosa?	
MÚSICA		Osa.
SARA	¿Pídale a Dios que no se impida?	
MÚSICA		Pida.
SARA	¿Es esperarle desatino?	
MÚSICA		Tino.
SARA	¿Pues posa cerca de su esposa?	
MÚSICA		Posa.
SARA	¿Hay muerte ya que aquí resida?	
MÚSICA		Es ida.

## BATO

¡Oh! pues qué linda cosa el casamiento  
para forzar con él a un hombre el gusto,  
que, aun hecho con el gusto, al más a gusto  
algún azar impide su contento.

Llamaron al casar, melón, que, al tiento,  
al olfato, a la vista viene al justo;  
pero puesto el cuchillo de un disgusto,  
descubre la corteza el pensamiento.

Cuál está muy maduro, cuál muy duro,  
cuál no tiene sabor y cuál amarga,  
cuál probado una vez no está seguro,  
cuál lleno de pepitas, de hijos carga;  
dichoso quien le halló sabroso y puro,  
de corta lengua y de paciencia larga.

## BATO

Amor, amor, yo quedo de esta vez  
desengañado y de tu guerra en paz;  
Si fuere al desengaño pertinaz,  
mala sogá me parta por la nuez.

¿De qué sirve un peón en tu ajedrez  
para ganar tus damas incapaz,  
ni esperanzas de pollos en agraz  
si por ajos suspira el almirez?

Tasajos como yo, que no perdiz;  
ya no gasto herraduras de tu coz,  
si piensas que es mi estómago avestruz.

En los pechos estás como lombriz,  
áspid en lengua, ruiñeñor en voz,  
buey en el yugo y ciervo en el testuz.

### 33. *El juez en su causa*

Drama palatino que posee bastantes rasgos propios del subgénero: situada en el reino de Ibernia (Irlanda), en una época determinada, el recurso al disfraz varonil de la protagonista, el ocultamiento de la identidad hasta la anagnórisis final, etc. Aparece el motivo tradicional de la esposa que se convierte en juez de su esposo / amado<sup>1797</sup>. Hernández Valcárcel<sup>1798</sup> incluye esta pieza entre las que tienen influencia de una fuente italiana, en concreto, en el noveno cuento de la segunda jornada del *Decamerón*. Morley y Bruerton<sup>1799</sup> la clasifican dentro del apartado de «comedias auténticas sin fechar» y proponen el intervalo comprendido entre 1608-1612 (probablemente 1610). En cambio, Cotarelo<sup>1800</sup>, en el prólogo a su edición piensa que es una de las comedias antiguas de Lope, compuesta «a poco de regresar con los restos de la *Armada Invencible*, a juzgar por lo riquísimo que es en términos de náutica [...] y por lo que en esta pieza se repiten las expediciones marítimas». El florentino Pietro Susini realiza una adaptación de la comedia, o, mejor dicho, una traducción al italiano<sup>1801</sup>.

#### 33.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Páginas	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 655b	Rosardo (capitán competidor)	Se reprende por haberse precipitado en insinuar a la reina su amor, aunque prefiere haber hablado que alimentar un delirio. Soliloquio lírico.	El rey Albano de Ibernia marcha a Escocia para casar a su hermano Octavio con la hermana de su esposa Leonida. A causa de una fuerte tormenta, naufragaron en una costa donde los ayuda la princesa Arminda, de la cual se enamoran los dos. En Ibernia, el rey ha dejado al capitán Rosardo a cargo de su mujer. Este está enamorado de ella. Llegan noticias de que dos barcos han llegado a

<sup>1797</sup> Como ya vimos que sucede con Rosarda en el final de *El alcalde mayor*.

<sup>1798</sup> Hernández Valcárcel,

<http://www.chvalcarcel.es/MASTER/05%20Italia%20y%20Esp/5.2.htm> [consultado el 10/06/2018].

<sup>1799</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 346.

<sup>1800</sup> Cotarelo, 1928, VI, p. XXX.

<sup>1801</sup> Ver Vuelta García, 2000, p. 263.

				<p>Escocia, pero no el del rey. Rosardo dice a Leonida que estará muerto y se insinúa inventando que su esposo la engañada. Ella niega rotundamente esas infidelidades y lo rechaza.</p>
2	I 656b	Octavio (hermano de Albano)	<p>Culpa a Albano por ser traidor cuando él mismo piensa traicionar a su hermano intentando gozar a Arminda. Soliloquio lírico.</p>	<p>Albano finge que es viudo. Promete a Arminda que volverá a su reino a poner orden y regresará para casarse con ella. Deja a Octavio con ella para que se la guarde. Por otro lado, el rey informa a Octavio de que va a matar a Leonida para poder casarse con Arminda. A Octavio le parece muy fea la traición y piensa que cambiará de opinión cuando la vea.</p>
3	II 661b	Albano (rey de Ibernia)	<p>Conforme a la alegoría de la navegación amorosa, expresa su angustia amorosa en busca del simbólico puerto de la amada iluminado por sus ojos. Soliloquio lírico. Navegación amorosa.</p>	<p>Octavio le cuenta todo a Arminda y le declara su amor, que es correspondido. La convence de que se prometan en matrimonio para evitar de que la culpen de haber participado en la traición de Albano. Reinaldo, un noble isleño, que ama a la princesa, los ve y se siente desdeñado. Anuncia a su confidente Fabio que matará a Octavio. En Ibernia, Leonida advierte que el rey tiene una melancolía profunda. No sabe si se habrá enamorado de otra o si Rosardo habrá inventado alguna calumnia. Leonida informa a Albano de que su padre pregunta por Octavio. El rey le asegura que lo acompañará a la boda.</p>
4	II 670b	Leonida (reina de Ibernia)	<p>Justifica su huida porque es la única manera de proteger su honor. Soliloquio lírico.</p>	<p>El rey informa a Rosardo de su plan para matar a la reina. Le entregará una nota con las instrucciones: Albano se marchará dos días al monte, le dará la llave del aposento de Leonida y matará allí a la reina y a Fineo para fingir que se trató de una justa venganza. Leonida recibe una carta de su padre. Al abrirla se hiere con la daga. Rosardo le da su pañuelo y se le cae el papel con el plan de homicidio. La reina lo descubre todo. Para preservar su honor, decide escapar en</p>

				hábito varonil con un criado que no la conozca. Rosardo hiere a Fineo, pero consigue escapar, y descubre que la reina huyó. Leonida, con el nombre de Florante, escapa con Lucindo.
--	--	--	--	---

### 33.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Los cuatro sonetos de esta comedia están repartidos proporcionalmente en las dos primeras jornadas entre los dos personajes que traicionan al rey por amor: su capitán Rosardo, enamorado de su esposa la reina, y su hermano Octavio, enamorado de la infanta Arminda; y entre los dos esposos protagonistas, los reyes Albano y Leonida.

En la primera jornada, aparecen los sonetos de los competidores del rey. Recordemos que Albano navega hacia Escocia para casar a su hermano Octavio con la hermana de su esposa, pero una fuerte tormenta arrastra su barco hasta las costas de la infanta Arminda, de la cual se enamoran los dos. Entretanto, a Ibernia llega la noticia de que la nave del rey no ha llegado Escocia, por lo que Rosardo, ve la oportunidad de insinuarle su amor a Leonida. Aunque el capitán es su hombre de confianza y debería guardarle respeto, su amor por la reina es tan profundo que intenta convencerla de que debería buscar nuevos amores insistiendo en que su esposo habrá muerto e inventándose que le era infiel. La reina reacciona con indignación, afirmando que «ni es muerto ni lo ha de ser, / ni sus naves se han perdido, ni yo tendré otro marido / ni de otro seré mujer»<sup>1802</sup>. Derribadas las altas pretensiones de Rosardo por la contundente respuesta de su amada, queda reflexionando sobre lo sucedido en un tópico soneto<sup>1803</sup> de competidores. En él, se reprende a sí mismo por haberse precipitado en darse a entender, ya que antes su amor albergaba esperanzas, pero ahora su desdicha ha aumentado a causa del desengaño.

La verdad es que Rosardo no andaba muy desencaminado con la falsa acusación de infidelidad porque, a continuación, Albano le comunica a su hermano que, habiéndose enamorado de Arminda, regresará a Ibernia para matar a su esposa con el fin de poder casarse con la infanta. En su ausencia, guardará a Arminda de casarse con algún noble

<sup>1802</sup> *El juez en su causa*, p. 655a.

<sup>1803</sup> Este soneto aparece analizado en el apartado 1.2.1.10.

lugareño. Octavio le reconviene por la monstruosidad de esa traición, sin embargo, el rey está determinado. Entonces, en el segundo soneto de la comedia, Octavio nos muestra sus verdaderas intenciones, que no son otras que comprometerse con Arminda, por lo que justifica su traición con que «a tal hermano, tan fingido amigo»<sup>1804</sup>, e incluso apostrofa al mar para que mate al traidor y la inocente Leonida pueda vivir. En realidad, un rey pérfido y vil como Albano no se merece lealtad. En consecuencia, el intento alevoso de Rosardo y el engaño de Octavio bien pudieran ser medios para hacer justicia poética.

En la segunda jornada, la trama gira en tono al perverso plan de homicidio. El rey no solo quiere matar a su esposa, sino también, deshonrarla para justificar que actuó por justa venganza. Elige a Rosardo como su brazo ejecutor, a quien le hace creer que la reina le es infiel con Fineo. Después de mostrarse melancólico ante la reina, fingiendo que su remedio es matarse o darle resolución, y antes de hablar con su capitán para llevar a efecto su maquinación, Albano reflexiona en el tercer soneto de la comedia sobre los obstáculos que debe superar hasta conseguir a su amada Arminda. Expresándose conforme a la alegoría de la navegación amorosa, en consonancia con la abundancia de términos náuticos que aparecen en la obra, nos dice que sus pensamientos amorosos están más locos que los propios vientos que azotan la nave en que van surcando el mar viendo la luz que desde el puerto ofrece la amada, que alienta desde lejos sus esperanzas de alcanzarla. Esto es, Albano es consciente de que sus actos son producto de un estado de insania provocada por el eterno culpable de todos los desatinos: el amor.

Sin embargo, el plan fracasa porque, por fortuna, las instrucciones que el rey entrega a Rosardo, caen en manos de Leonida. La primera reacción de la casta y honrada reina es dejarse matar, pero su criada Fabia le advierte de que confirmaría al vulgo su deshonor. Así que toma la decisión de huir en hábito varonil acompañada por un caballero que no la conozca, pues solo si vive, podrá defender su honor. Mientras su acompañante pregunta a unos pastores si les dejan pernoctar, Leonida trata de justificarse dialogando en su interior con su amado Albano. Sus palabras connotan su nerviosismo e incertidumbre sobre si ha tomado la decisión correcta, por lo que explica que no ha huido por salvar su vida, sino por un bien máspreciado: el honor. Ciertamente, ese atuendo varonil le permitirá convertirse en *juez* de nobles *en su causa* interviniendo en el proceso

---

<sup>1804</sup> *El juez en su causa*, p. 656b.

contra Albano por haber ordenado la muerte de su mujer. Una vez que el rey reconoce su culpa y el honor de Leonida queda intacto, desvela su identidad para perdonar a su esposo.

### 33.3. Sonetos de la comedia

#### ROSARDO

Este es el fin de un loco atrevimiento,  
principio en la tragedia de mi vida;  
mientras callaba, mi esperanza asida  
de un falso engaño, dilatose al viento.

Habló mi amor para mayor tormento,  
el desengaño acrecentó la herida,  
mi propia lengua ha sido mi homicida  
y aun no se declaró mi pensamiento.

Si me entendió, si sabe mi cuidado,  
y a muerte por decirle me condena  
y mi vida y amor se han acabado...

¿Mas qué me aflige lo que amor condena?  
Que más quiero morir habiendo hablado  
que no vivir sin declarar mi pena.

#### OCTAVIO

¿Hay más extraño amor? ¿Pero qué digo,  
si de la misma hierba estoy tocado?  
Culpo a mi hermano donde soy culpado,  
que amando a Arminda el mismo engaño sigo.

Déjame aquí para leal testigo  
y es fuerza que de mí quede engañado  
del engaño que deja concertado,  
que a tal hermano, tan fingido amigo.

Arminda, plega a Dios que correspondas  
porque viva Leonida siempre esquiva  
y que tu rostro de tu llanto escondas.

Nunca tan fiero mal la fama escriba.  
¡Oh, sacro mar, sepúltalo en sus ondas!  
Muera el traidor y el inocente viva.

#### ALBANO

Pasan el mar mis tristes pensamientos  
en la nave mortal de mis cuidados,  
entre tantas fortunas arrojados,  
que están más locos que los mismos vientos.

La causa de los grandes movimientos,  
lejos, entre peñascos elevados,  
muestran la luz, que de mirar turbados  
los ojos truecan a los elementos.

Por el agua en que nadan da la lumbre  
y cerca se promete a la esperanza  
desde el puerto a los ojos ofrecida.

Yo digo la verdad por alta cumbre,  
y engañado de ver su semejanza,  
la muerte debo a sombra de la vida.

#### LEONIDA

Huyendo voy de todo el bien que tengo,  
no tengo ya más bien que el de que huyo;  
huyo porque me tiene por mal suyo,  
y como mal del bien huyendo vengo.

No es gusto de la vida que entretengo  
sino saber, mi bien, que es gusto tuyo,  
pues viendo que el honor te restituyo  
en medio del camino me detengo.

Ven a matarme si a tu honor provoca  
de algún traidor el loco desvarío,  
celos o amor de alguna mujer loca.

No huyo por vivir, pues desconfío  
de la vida sin ti, mas porque toca  
a tu precioso honor guardar el mío.



### 34. *El labrador venturoso*

Comedia villanesca de ambiente y costumbres rurales que se fundamenta en un dato histórico: la unión matrimonial de doña Teresa, la hermana del rey Alfonso V de León, con un rey moro de Toledo en contra de su voluntad. La acción, por tanto, se situaría durante su reinado (999-1028). Según cuenta Menéndez Pelayo<sup>1805</sup>, el casamiento está confirmado por dos historiadores árabes, pero no habla del hermano de la infanta, sino de su padre, el rey Bermudo II, y el moro no es rey de Toledo, sino el famoso Almanzor. En la medida en que estos personajes se acercan más a los de la comedia de Lope, el filólogo piensa que el dramaturgo no utilizó como fuente inmediata la *Crónica General*, y, por tanto, habría que «admitir que existió, oral o escrita, otra versión de esta leyenda distinta de la que consignaron D. Pelayo de Oviedo, el arzobispo D. Rodrigo y el Rey Sabio». Morley y Bruerton la clasifican dentro del apartado de «comedias auténticas sin fechar» y proponen el intervalo comprendido entre 1620-1622, principalmente por el abundante porcentaje de décimas. No aparece en ninguna de las listas del *Peregrino* y probablemente esta comedia se representó en octubre en 1622 «en el cuarto de Su Majestad»<sup>1806</sup>.

#### 34.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Páginas	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 154a	Elvira (infanta protagonista)	Describe la hermosura de la naturaleza para expresar su preferencia por la dorada medianía. Soliloquio lírico.	El rey Alfonso, padre de la infanta Elvira quiere casarla con Zulema, el rey moro de Sevilla. Aconsejada por su criada, huye disfrazada de labradora. Ya en el campo, se echa a dormir donde están dos labradores, Fileno y Doristo, que, al amanecer, la llevan a casa de Feliciano, labrador rico que desciende de nobles montañeses y padre de Alfonso. Alfonso y su primo Lauro están ambos enamorados de Leonor, pero ella ama al primero. Los aldeanos le presentan a Inés / Elvira a Lauro, de la que se queda prendado. En cambio, ella finge que quiere a Fileno para evitar el asedio de Lauro.

<sup>1805</sup> Menéndez Pelayo, 1949, III, pp. 356-361.

<sup>1806</sup> Ver Menéndez Pelayo, 1949, III, p. 355.

2	II 164a	Alfonso (hidalgo rico protagonista)	Encarece su amor por Elvira para que ella lo elija esposo. Pleito de amores.	Alfonso conoce a Elvira / Inés y se enamora de ella. Desde ahora, le anuncia que la servirá. Después, se encuentra con Fileno, quien le dice que Inés lo quiere a él. Leonor muestra su preocupación y celos a Elvira / Inés, quien le asegura que desengañará a Alfonso. Feliciano se encuentra a Zulema y lo invita a la fiesta de Lauro. Allí, acude Manrique, noble enviado por el rey, para informar a Zulema de que se anula el matrimonio con la infanta porque esta ha ingresado en un monasterio. Como Zulema se siente burlado, se marcha anunciando la guerra. Alfonso y Lauro vuelven a discutir por quién se queda con Leonor y quién con Inés. Ahora ninguno quiere a Leonor, sino que los dos prefieren a Elvira / Inés. Finalmente, acuerdan que ella misma elija al que desee en un pleito de amores. Elvira se lamenta de que dos hidalgos la pretendan. Los enamorados la llaman y cada uno le declara su amor.
3	II 164b	Lauro (competidor, primo de Alfonso)	Encarece su amor por Elvira para que ella lo elija esposo. Pleito de amores.	Aparece seguido.
4	II 164b	Elvira (infanta protagonista)	Rechaza a ambos pretendientes porque desconfía de la firmeza y sinceridad de sus sentimientos. Pleito de amores.	Aparece seguido.

### 34.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Dice Menéndez Pelayo que Lope «se plagia a sí mismo y abusa de los lugares comunes: la infanta disfrazada de aldeana, y los conflictos de amor y celos a que da lugar su estancia entre villanos»<sup>1807</sup>. Curiosamente sobre estos aspectos se centran los sonetos, pues como indica el título, toda la historia parece estar orientada a unir en matrimonio a

<sup>1807</sup> Menéndez Pelayo, 1949, III, p. 362.

la infanta Elvira con el labrador rico Alfonso, pero descendiente de un rey leonés, en un afán por destacar su categoría nobiliaria plena. De este modo, en los sonetos de esta comedia, se destacan las bondades del mundo campesino y la competición amorosa de los dos labradores por Elvira.

El primer soneto<sup>1808</sup> es recitado por la infanta Elvira, la protagonista indiscutible de la comedia, en hábito de labradora y bajo el nombre de Inés, una vez que ha conseguido escapar del matrimonio con el rey moro que le impuso su propio padre, y se encuentra refugiada en la casa de la aldea de Feliciano. La joven alaba la belleza del paisaje que le rodea y lamenta no haber nacido labradora para tener la dicha de vivir en la tranquilidad y libertad de la aldea, pues el trato amable y afectuoso que aquí recibe contrasta con la ofensa que su padre quiso hacerle con ese execrable matrimonio del que se vio obligada a huir. En realidad, con este soneto, Lope ha querido encomiar la virtud de la dorada medianía tomando como ejemplo la experiencia de la infanta. Su desdicha se engendró en su fastuoso palacio. Por el contrario, ahora se siente feliz en un medio más humano y entre unos habitantes que exhiben una innata nobleza de comportamiento.

Los otros tres sonetos<sup>1809</sup> van seguidos formando un pleito de amores entre Alfonso y su primo Lauro que termina con el dictamen de Elvira. Durante la obra son constantes las discusiones entre los dos labradores por cuestiones de «amor y celos»<sup>1810</sup>. Primero, por Leonor, una labradora rica con quien Feliciano quería casar a su hijo Alfonso, y, después, por Elvira hasta en tres ocasiones. El primer desencuentro intentan dirimirlo consultándose a la implicada en forma de trío sonetil. Cada uno de los competidores declara cómo surgió el amor que sienten por la labradora en su soneto para que ella elija al que prefiera como esposo en el suyo. Sin embargo, Elvira los rechaza a ambos alegando que no puede confiar en quienes le han demostrado su mudanza repentina de un reciente amor. En realidad, está enamorado de Alfonso, pero se retiene por la duda de si le es desigual. Los tres sonetos del pleito de amores presentan procedimientos similares de estructuración del contenido, en la medida en que comienzan mencionando el nombre de la persona a la que se dirigen, exponen sus argumentos sobre conceptos semejantes y concluyen en dos versos de agudeza conceptuosa.

---

<sup>1808</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.9.

<sup>1809</sup> Estos tres sonetos están analizados en el apartado 1.2.4.2.

<sup>1810</sup> *El labrador venturoso*, p. 149b.

Esta escena es paralela a la escena final, donde, por fin, la infanta elige esposo. Los labradores aparecen peleándose delante del rey, quien ordena que «esta contienda / tenga fin con que ella diga / a cuál se inclina»<sup>1811</sup>. Cuando Elvira aparece, su padre la reconoce. Todos la reclaman para sí: Fileno, Zulema, Manrique, Alfonso y Lauro, pero esta vez, el rey respeta la decisión de su hija de ser la mujer de Alfonso haciendo gala de una benevolencia que no mostró al principio. Así, el labrador de sangre noble termina venturoso y honrado.

### 34.3. Sonetos de la comedia

#### ELVIRA

¡Desiertos campos, soledad gustosa,  
líquidos, sonoros arroyuelos,  
que hacéis al prado cristalinos velos,  
donde se mira esa arboleda umbrosa!

¡Oh, quién hubiera sido tan dichosa,  
que por su patria los benignos cielos  
le dieron vuestros soles, vuestros hielos,  
donde la paz y la quietud reposa!

Huyendo vengo del rigor de un moro;  
no sé si un padre en tales pensamientos,  
que ofendieron el cielo y su decoro.

¡Oh, cómo les mostráis a mis intentos,  
que no están los contentos en el oro,  
sino al revés, el oro en los contentos!

#### ALFONSO

Inés, cuando te vi, te amé; no pude  
amarte antes de verte; pero al verte,  
quererte se siguió, que fue quererte,  
sangre que al alma por la vista acude.

Que tu beldad, ya salteador, desnude  
al alma de tu amor, fue dulce suerte,  
porque no habrá peligro, hasta la muerte,  
que de aqueste propósito me mude.

Yo soy el labrador destas riberas,  
si bien de hidalgo quiero que me trates,  
que de mayores partes consideras.

Inés, quíereme a mí, no lo dilates;  
y cuando no merezca que me quieras,  
por lo menos, merezca que me mates.

---

<sup>1811</sup> *El labrador venturoso*, p. 185b.

## LAURO

Inés, sin verte, el alma te adoraba,  
que quien te vio, por fuerza te quería,  
pues fue animoso, a ver cómo sería  
amor que de otro amor me despojaba.

Creció mi amor en viéndote, que estaba  
declarando su misma profecía  
en esos ojos, donde vi que había  
la luz de la verdad que imaginaba.

Pienso que pagarás haberte amado,  
cuando de tanto amor la verdad pruebes  
en el gusto, en la fe y en el cuidado.

Esto resuelvo en dos palabras breves,  
que cuando no me pagues, me has pagado,  
pues has de conocer lo que me debes.

## ELVIRA

Alfonso y Lauro, si olvidar pudistes,  
con verme a mí, lo que primero amastes,  
de la poca firmeza que mostrastes  
firme seguridad me prometistes.

Por donde me obligastes, me perdistes;  
pues como entonces a Leonor dejastes,  
me dejasteis también, o cuanto amasteis,  
en la inconstancia que en amar tuvistes.

¿Qué mujer, y más yo, por tierra extraña,  
puede para querer ser atrevida  
a quien de que olvidó la desengaña?

Porque desengañada, aunque querida,  
ni se deja engañar de quien engaña,  
ni se deja querer de quien olvida.

### 35. *Laura perseguida*

Drama palatino que recoge el motivo del inocente perseguido<sup>1812</sup> por acoso sexual y difamación, tan del gusto de nuestro autor, quizás porque se siente identificado por el acoso que recibe de los que lo envidian, pues repite el argumento más o menos variado en *Carlos el perseguido*, *Lucinda perseguida*, *Nadie se conoce* o *Los embustes de Celauro*. Según indica Iriso en la edición de esta comedia, podríamos relacionar la trama con el motivo folclórico «de la esposa calumniada, o, para ser más exactos, el de la mujer falsamente acusada de adulterio»<sup>1813</sup>. También pone de relieve la relación que existe entre esta obra y la *novella* veintidós de la primera parte de las *Novelle* de Matteo Maria Bandello. Apunta Cotarelo que Lope se introduce con el falso nombre de Belardo para «mostrar su gratitud a su protector el duque de Alba»<sup>1814</sup> y referirse a su relación con Isabel de Urbina. Haley<sup>1815</sup> sostiene que esta obra se conoció con el título de *Los amores del príncipe Oranteo* y apareció en el *Diario de un estudiante de Salamanca* en julio de

---

<sup>1812</sup> Según el índice de motivos folclóricos de Thompson, sería el S410.

<sup>1813</sup> Motivo K2110 de la lista de Thompson.

<sup>1814</sup> Cotarelo, 1930, VII, p. XI.

<sup>1815</sup> Ver los datos bibliográficos de la base de datos de Artelope sobre esta comedia.

1606. Según el manuscrito autógrafo, Lope terminó esta pieza en Alba de Tormes el 12 de octubre de 1594 y no se imprimió hasta 1614<sup>1816</sup>.

### 35.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Versos	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	II 1593- 1606	Laura (dama protagonista)	Laura añora a su bien ausente y anticipa que no hay mal que pueda destruir su amor. Soliloquio lírico.	El rey Periandro se opone a la relación desigual de su hijo Oranteo con Laura porque quiere casarlo con la infanta de Hungría. Ordena apresar a su hijo y perseguir a su amada. Octavio, secretario del príncipe y enamorado de Laura, le aconseja a la dama que se vista de paje y huya al castillo de su pobre padre. Oranteo se escapa de prisión y se encuentra con su amada. Ella le pide que la mate por su bien, pero Oranteo le dice que se esconda hasta que el rey se calme. Padre e hijo hacen un trato: si el rey es capaz de probar que ella le es infiel, Oranteo la olvidará y hará su voluntad. Por otro lado, el rey traza un plan con Octavio: vestir a Leonarda con ropas de Laura para que representen una escena de amor ante el príncipe a fin de convencerlo de que Laura lo engaña. Cuando los ve, Oranteo desea matarla, pero se lo impiden. El príncipe acepta el matrimonio con la infanta, aunque amenaza a Octavio con una daga para que le diga la verdad. El secretario finge que Laura lo engaña también con otros.
2	II 1876- 1889	Oranteo (príncipe protagonista)	No comprende cómo un amor de seis años puede acabarse en un día. Amor y honra batallan en su alma. Soliloquio lírico.	Oranteo aparece en casa de Laura, la acusa de infidelidad y se lleva a sus hijos. Ella teme que vaya a matarlos, pero él le da palabra de devolvérselos. El rey ordena que traigan a la infanta de Hungría antes de que su hijo cambie de opinión.
3	III 2627- 2640	Laura (dama protagonista)	Reflexiona sobre su fatídico hado y sobre la constante persecución que padece. Soliloquio lírico.	Oranteo regresa a casa de la dama acompañado por Octavio, quien, viendo la inestabilidad del príncipe, avisa al rey y apresan a Laura. Un año después, con motivo de la boda del príncipe con la infanta Porcia, Laura es liberada. Quiere

<sup>1816</sup> Cotarelo, 1930, VII, pp. X-XI.

				marchar a Santiago de peregrina. Octavio se la pide al príncipe. Ante su negativa, el secretario informa falsamente a la dama de que el príncipe le ha dado permiso para casarse con ella, pero ella lo rechaza. Furioso, ordena que la lleven con las mujeres infames fingiendo tener orden de Porcia. En cambio, los guardias la liberan.
4	III 2979- 2992	Otavio (secretario del príncipe, competidor). Soliloquio lírico.	Reflexiona sobre el desengaño y sobre cómo la verdad recompensa a los amantes a pesar de que existan envidiosos. Soliloquio lírico.	Cuando Laura piensa que no queda mal que hacerle, la informan de que unos hombres malos se han llevado su hacienda y a sus hijos. La dama marcha a pedir justicia. Mientras el príncipe y Porcia saludan a la multitud, aparece Laura con una daga para matarse. El rey interpreta que quiso herir a la infanta y ordena su muerte. Porcia media para que solo la apresen. Oranteo habla con Laura, quien le revela que Octavio lo ha engañado. El secretario los escucha y dice la verdad. Después, Leonarda la confirma. Los enamorados huyen para casarse antes de que llegue la noche.

### 35.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Los sonetos de esta comedia están puestos en torno a los personajes que protagonizan el triángulo formado por los enamorados y su perseguidor, quien, por orden del rey, participa en engañar al príncipe y calumniar a su amada. En ellos, nuestro dramaturgo se centra en destacar la constancia del amor de Laura a pesar de las desdichas insufribles que padece, en la lucha interior de Oranteo entre el amor y la honra cuando le hacen creer que su dama lo engaña y en el desengaño final de Octavio.

El primer soneto, puesto en boca de la heroína, aparece cuando la pareja ha sido separada y Oranteo ha caído en la trampa que le ha tendido su padre con la colaboración de Octavio para obligarlo a casarse con la infanta de Hungría. Laura está ajena a la calumnia que se cierne sobre ella. Siente el dolor de la ausencia de su bien amado, pero se fortalece en su tristeza al pensar que, penar por quien se ama es la única forma de demostrar que se siente un amor profundo y verdadero. En estas cavilaciones está en su soneto, identificando el amor con una «áspera cadena» que paradójicamente adora y mostrando tal devoción por Oranteo que llega a asegurar «que no puede haber mal» que

la destruya. Como venimos observando, cuando un personaje realiza una afirmación con esa determinación, los acontecimientos vendrán a poner a prueba la aseveración. En este sentido, el soneto tendría una función anticipatoria de los sucesivos males que tendrá que soportar la protagonista en una persecución que acaba de empezar. En efecto, seguidamente se sucede una escena violenta. Oranteo irrumpe en casa de Laura con varios caballeros armados, acusándola de frágil, torpe y loca, y llevándose a sus hijos consigo. La dama se queda turbada por haber perdido repentinamente a sus «tres corazones»<sup>1817</sup>.

Sin embargo, no puede soportar ver a su amada anegada de tristeza, por lo que en el segundo soneto<sup>1818</sup> de la comedia conocemos su conflicto interior. Oranteo estaba profundamente enamorado de su virtuosa amada, en quien confiaba ciegamente. Ahora, se encuentra desesperado, vacilante, inmerso en un convulso malestar íntimo entre dos polos: el amor que siente y el deseo de venganza. La forma que adopta el soneto connota su escisión interior, estructurado conforme a la técnica de contrarios a través de una sucesión de preguntas retóricas. Si sus ojos no hubieran visto el engaño, jamás lo creyera. Abrasado de amor, celos y agravios, a punto de perder la razón por la pugna que se lidia en su pecho, acude de nuevo a la casa de su amada en una escena de gran dramatismo que termina con Laura en prisión.

En la tercera jornada, con motivo de las bodas del príncipe con Porcia, Laura es liberada. Sin embargo, su persecución no remite. El rey ha conseguido su objetivo, pero Octavio, no. Primero, se la pide a Oranteo, pero este se lo niega con violencia: «¡Perro! ¡Matarete a coces!»<sup>1819</sup>. Después, intenta convencer a Laura de que está obligada a casarse con él porque (miente) es el gusto del príncipe. Acosada, pero no amedrentada, la desdichada dama lo desdeña asertivamente: «que tuya no lo he de ser / tenlo, Octavio, por muy llano»<sup>1820</sup>. El secretario reacciona frenéticamente llamando a los guardias para que la lleven con las mujeres infames según la supuesta orden de la infanta. Sin embargo, los guardias son conscientes de que tal desorden no pudo ser obra de la infanta y la liberan. De este modo, en el tercer soneto<sup>1821</sup> de la comedia, Laura desahoga su consternación, impotencia y abatimiento ante el infortunio que la acosa. Pese a la degradación a que

---

<sup>1817</sup> *Laura perseguida*, p. 111, v. 1791.

<sup>1818</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.1.4.

<sup>1819</sup> *Laura perseguida*, p. 133, v. 2474.

<sup>1820</sup> *Laura perseguida*, p. 136, vv. 2585-2586.

<sup>1821</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.8.



Octavio la ha querido someter y al aborrecimiento que Oranteo le ha demostrado dándole licencia a su amigo para que se case con ella, se muestra optimista porque «ya no queda mal con que probarme»<sup>1822</sup>. De nuevo, nuestra heroína realiza una afirmación que será contradicha por los hechos. Su sufrimiento aún no ha llegado al paroxismo: tendrá que desear quitarse la vida.

A continuación, recibe la noticia de que unos hombres se han llevado a sus hijos y su pobre hacienda. Pero, aún hay más. Cuando se presenta ante el rey para pedir justicia con una daga en la mano, este la condena a muerte porque cree que intentaba asesinar a Porcia. Tras haber alcanzado el drama su punto máximo de tensión, la pareja habla y se aclara el engaño de Octavio. Reparado el honor de Laura, los amantes deciden huir al castillo del padre de ella para casarse. Solo Octavio, dice el último soneto<sup>1823</sup> de la comedia. Por un lado, se trata del soneto típico del competidor en que reflexiona sobre su esperanza marchita y el desengaño después de que todos sus intentos por conseguir a su amada hayan fracasado. Por otro, es una especie de manifiesto en contra de los intrigantes y una reivindicación del poder de la verdad, pues la historia de Octavio quedará como ejemplo de que la envidia nunca podrá malograr la virtud, y el amor verdadero siempre descubrirá el engaño que pretenda frustrarlo.

Teniendo en cuenta que nuestro autor se siente reflejado en «todos los protagonistas de sus obras que son acosados por otros compañeros, otros amantes, por los envidiosos, en general»<sup>1824</sup>, estas palabras puestas en boca del perseguidor pudieran entrever un alegato contra los que lo difaman y una queja de las desdichas que tiene que padecer injustamente.

---

<sup>1822</sup> *Laura perseguida*, p. 138, v. 2640.

<sup>1823</sup> Este soneto aparece analizado en el apartado 1.2.1.9.

<sup>1824</sup> Iriso Ariz, 2002, p. 45.

### 35.3. Sonetos de la comedia

LAURA

¿Hay más en que me diga mi fortuna?  
¿Faltábame ya más que infamia tanta?  
¿Qué cosa contra mí no se levanta  
pues hasta la más baja me importuna?

Ya se me cubre el sol, el cielo, la luna,  
y tengo puesta el agua a la garganta;  
la muerte misma de mi mal se espanta,  
que vida muerta no se vio ninguna.

Otavio, infame, quiere infame hacerme,  
el Príncipe con él quiere casarme  
por mostrar lo que pudo aborrecerme,  
y estoy contenta de que vengo a hallarme  
a tiempo que no queda mal que hacerme,  
pues ya no queda mal con que probarme.

LAURA

Cuando mi libertad contemplo, y miro  
que me quitaron unos ojos bellos,  
y veo el alma en servitud por ellos,  
lloran mis ojos y de amor suspiro;  
no de su luz hermosa me retiro,  
ni de que el alma se me abraze en ellos,  
que, sin la posesión, bastara vellos,  
tanto su gloria y su grandeza admiro.

Cuando yo considero que soy suya  
y que mis celos y disgustos causa,  
adoro y beso la áspera cadena,  
que no puede haber mal que me destruya  
que en consideración del que es la causa,  
no vuelva bien el mal, gloria la pena.

OTAVIO

Gentil ha sido el fin con que remata  
mi historia el duro amor, porque me acuerde  
que, a la virtud, a quien la envidia muere,  
no puede la verdad mostrarse ingrata.

Ya mi esperanza hasta morir dilata,  
no como el árbol que las hojas pierde,  
pues espera que presto será verde  
lo que en invierno cubre escarcha y plata;  
ya como planta seca estoy desnudo:  
niégame humor la tierra o el sol me niega  
la vida, el cielo su rocío dorado;

efectos son de amor, amor lo pudo:  
un ciego que da vista a cuantos ciega  
para que vean que los ha engañado.

ORANTEO

Si quise bien seis años, ¿cómo entiendo  
que olvido me bastó de solo un día?  
Mas si me abraso, ¿qué es lo que me enfría?  
¿Y por qué si me hielo estoy ardiendo?  
¿Cómo, si vivo alegre, estoy muriendo?  
¿Cómo, si huyo, acometer querría?  
¿Y quién, cuando acometo, me desvía  
y me deja morir si me defiende?

¿Quién, si me rindo, me concede palma  
y quién me dice que el dolor rehúya  
o que pierda el sentido y desespere?

Honra y amor que luchan en mi alma,  
que el uno quiere que, ofendido, huya  
y el otro quiere que, agraviado, espere.

### 36. *Leal criado*

Comedia novelesca que Lope escribió durante su estancia en Alba de Tormes, al servicio del duque don Antonio de Toledo. Por tanto, se trata de una obra de su época juvenil, que tiene elementos tanto de la comedia urbana, como de la palatina. Según

Cotarelo, el asunto «parece tomado, y lo será, de algún cuentista italiano»<sup>1825</sup>, aunque Oleza la clasifica dentro de este subgénero «por la presencia de aventuras y peripecias en lugares exóticos»<sup>1826</sup>. Utiliza el motivo de la dama perseguida y calumniada como en *Laura perseguida*, obras muy cercanas en el tiempo, aunque, aquí el tema principal sea la fidelidad del criado Uberto, tal y como indica el título. Morley y Bruerton<sup>1827</sup> la clasifican dentro del apartado de «comedias auténticas fechables» y la fechan conforme al manuscrito autógrafo del primer tomo de la colección de Gálvez, firmado por Lope el 22 de junio de 1594. Fue representada por Luis de Vergara en Granada en 1595<sup>1828</sup> y, al final de la comedia, Lope se despide dirigiéndose al público como «noble senado»<sup>1829</sup>. Para la representación en Madrid, cuya licencia está fechada el 10 de noviembre de 1600, se le obliga al dramaturgo a cambiar los lugares de la acción París y Rouen por Dantís y Milán, cambio suscitado posiblemente por la paz con Francia, con el objeto de «evitar disgustos o quejas de los franceses residentes en España»<sup>1830</sup>. Llama la atención que un villano llamado Felisardo reivindique su honor, lo que evoca un asunto que Lope desarrollará después en los dramas de la honra villana.

### 36.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Versos	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 453- 466	Galerio (padre de Serafina)	Enumera por qué sienten inclinación una serie de animales como término múltiple de comparación del deseo que un mancebo siente por una doncella. Soliloquio lírico. Estructura comparativa.	El caballero Leonardo y su criado Julio viajan desde Milán a París para conocer a la bella Serafina, enamorado de ella de oídas. Conocen a Belarda, amiga tendera de la joven, quien le conseguirá un encuentro. Serafina se asoma a la ventana y se fija en Leonardo hasta que su tía Riberia la reprende. Su padre Galerio se queja con su criado Uberto del peligro que es para su honra tener una hija. El criado le aconseja que

<sup>1825</sup> Cotarelo, 1930, VII, p. XII.

<sup>1826</sup> Ver González Roldán, 2016, p. 275.

<sup>1827</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 75.

<sup>1828</sup> Ver González Roldán, 2016, p. 273.

<sup>1829</sup> *El leal criado*, p. 417, v. 3382.

<sup>1830</sup> Ver Cotarelo, 1930, VII, p. XII.

				la case, pero Galerio, que es muy avaro, parece que rehúsa a hacerlo por no tener que darle la dote. Al entrar en casa se queja de ver siempre a mancebos junto a su puerta. En este caso, son Leonardo y Julio.
2	I 1000-1013	Serafina (dama protagonista)	A través de la sinécdoque de los ojos, acumula imágenes de vigilantes y guardianes mitológicos para concluir que nada puede guardar a una mujer si ella no quiere. Soliloquio lírico.	Ante la pregunta de Galerio a su hija de si quiere casarse, ella responde que no. Belarda, burlando la vigilancia de Riberia, habla con Serafina. Le asegura que se casará en un mes. La joven le pregunta por la identidad de Leonardo. La alcahueta le revela que él ha venido de Milán por conocerla. Le entrega un anillo que le dio Leonardo y a cambio Serafina le da otro para él. Con su tía queda en que acudirán a la tienda para elegir una Holanda. Belarda informa de todo a Leonardo y le entrega el anillo. Prenden a Andronio, marido de Belarda por deudas. Riberia y Serafina acuden a la tienda. Pide a Belarda que encierre a su sobrina en un aposento mientras elige la tela. Serafina entra.
3	II 1378-1391	Serafina (dama protagonista)	La ausencia comprende todos los males del amor. Soliloquio lírico.	Leonardo aparece. Se confiesan su amor, se dan la mano de esposos y se conciertan para futuros encuentros allí. Leonardo acude a Milán porque es informado falsamente de la muerte de su padre. Galerio se ha enterado de que su hija está a punto de parir. Pide a su criado Uberto que, a cambio de su hacienda, lleve a su hija a la aldea con la excusa de visitar a su prima para que, durante el camino, la mate y finja que la forzaron. Uberto se compromete, pero renuncia a la recompensa.
4	III 2393-2406	Serafina (dama protagonista)	Sobrepuja la dicha de la muerte a la pena de vida de esos siete años de ausencias y desdichas. Soliloquio lírico.	Uberto informa de todo a Serafina. Cuando ven a unos villanos, fingen una violación para que ayuden a la joven. Uberto regresa a la ciudad anunciando la muerte de Serafina, pero revela la verdad a Leonardo. En la aldea, la joven

				<p>es acogida en casa de Felisardo, donde da a luz a un niño. Uberto propone un trueque a Leonardo: traerán al chico para cuidarlo en casa de Galerio a fin de que este le deje su hacienda a su propio nieto, y en su lugar, dejarán a su hija Lisarda. Después de siete años, Felisardo echa a Serafina de su casa porque no es buen ejemplo para su hija Tirrena, a pesar de que insiste en que está casada.</p>
--	--	--	--	---

### 36.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Los sonetos de esta comedia están puestos en boca únicamente de dos personajes: Galerio y su hija Serafina. Desde el punto de vista de la joven, su padre es descrito con adjetivos despectivos: lo llama varias veces «viejo avariento» y «loco»<sup>1831</sup> porque está tan obsesionado con su honor que no la deja ni asomarse a la ventana, aunque tampoco muestra interés en casarla por no tener que darle la dote. En realidad, desde el inicio, el personaje se nos hace odioso. Lope lo caracteriza como un negligente guardián del honor, pues en el primer soneto reflexiona sobre la atracción natural del mancebo a la doncella, es decir, sobre los peligros que le acechan al tener una hija joven y bella, y, en cambio, después, se deja regalar los oídos por Serafina cuando le dice que no quiere marido teniéndolo a él y desdeña ricas telas por un libro de oración. De acuerdo con el contexto dramático en que viene insertado, este soneto desempeñaría una función anticipatoria de que va a perder su honor.

De hecho, a continuación, en cuanto Belarda le sugiere a Serafina la posibilidad de que en un mes esté casada, la joven se confía a ella para que Leonardo se convierta en «el Teseo / que venza este laberinto»<sup>1832</sup>, pues ansía gozar de la flor de su vida. Encerrada Serafina en el aposento de la tienda de Belarda, donde se encontrará con Leonardo mientras su tía Riberia está eligiendo una tela de Holanda, recita el segundo soneto<sup>1833</sup> de la comedia, en que se jacta de que ninguna vigilancia será lo suficientemente eficaz para

<sup>1831</sup> *El leal criado*, pp. 311 y 387, vv. 549 y 2564.

<sup>1832</sup> *El leal criado*, p. 317, vv. 689-690.

<sup>1833</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.2.3.

guardar a una mujer si ella está determinada a entregarse al amor. Este es el primer soneto de los tres que dice Serafina, a través de los cuales, Lope consigue que nos identifiquemos con ella y vivamos los acontecimientos desde su perspectiva. En este momento, compartimos su alegría por haber burlado a su centinela, porque esta situación permite que se inicie su historia de amor, pero también desencadenará su persecución. Y cada desgracia será destacada por un soneto en el segundo y tercer acto.

En el segundo acto, Serafina es perseguida por su propio padre, quien trama su muerte y la de su *nasciturus* valiéndose de su criado Uberto como brazo ejecutor. En ese momento, ella está a punto de dar a luz, sintiendo la falta de su querido Leonardo, que aún no ha regresado de Milán. Antes de que su criado le revele las crueles intenciones de su padre, Serafina dice el tercer soneto<sup>1834</sup> de la comedia. La bella joven se lamenta desconsoladamente de todos los males que le provoca la ausencia hasta el punto de declarar que no hubiera amado si la hubiera conocido. En el soneto, magnifica sus desdichas, ajena al hecho de que sus infortunios irán en aumento en cada acto, aunque todos y cada uno tendrán solución gracias a la intervención del *leal criado*.

En el tercer acto, después de siete años, el villano Felisardo, preocupado por su honor, echa a Serafina y a su hija de su casa para que su hija Tirrena no imite su conducta. La dama se siente de nuevo calumniada porque su insistencia en la validez del matrimonio no sirve para nada. Esta nueva desgracia da lugar al último soneto de la comedia. En él resuenan los ecos del tópico de la *miseria hominis*, ya que, identifica la vida infeliz e indigna con una «cárcel de desdichados» y olvidados por la gracia de Dios, quien concede la gloria de una muerte temprana. Frente a siete años de «ausencias y desdichas», desea morir, aunque, entonces, la retiene el amor que siente por Leonardo y su hijo. En definitiva, la gradación ascendente del sufrimiento de Serafina, marcada por cada uno de sus sonetos, llega en este momento a su culmen, a partir del cual, Uberto se las ingeniará para que vuelva a casa con su hijo adoptando la identidad de una aldeana viuda y pueda conseguir el perdón de su padre para que bendiga su matrimonio con Leonardo.

---

<sup>1834</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.4.

### 36.3. Sonetos de la comedia<sup>1835</sup>

SERAFINA

Si el que comienza a amar probar pudiese  
por breve espacio el daño de la ausencia,  
y teniendo su amor correspondencia,  
lo que es partirse de este bien supiese;  
si de un celoso olvido conociese  
aquel fuego mortal, cuya asistencia  
destruye el alma y cansa la paciencia,  
¿cómo es posible, amor, que te siguiese?  
Si acaba un celo, si un desdén ofende,  
si un disgusto de amor quita la vida,  
¿qué hará quien tantos males comprende?  
Mejor fuera llamar a la partida,  
partirse el alma, pues lo mismo emprende  
a ventura de que otro la despida.

GALERIO

Como al reclamo acude el pajarillo  
y el tordo al fruto de temprano acerbo,  
al animal difunto el negro cuervo,  
las saltadoras cabras al tomillo;  
Como a la voz del tierno corderillo  
hambriento lobo, en porfiar protervo,  
al agua herido de la flecha el ciervo,  
y lleno de garrochas el novillo;  
y como el abejuela a la flor bella,  
el mudo pez al cebo y al garlito,  
y a su vez cuantas aves tienen nombres;  
así el mancebo acude a la doncella,  
porque es este deseo y apetito  
común naturaleza de los hombres.

SERAFINA

Siete veces ha dado el cielo vuelta  
del pez de plata al vellocino de oro,  
mientras ausencias y desdichas lloro,  
dándome amor su gloria en pena envuelta.  
Quiero morir y, cuando estoy resuelta,  
lo estorban prendas que en el alma adoro;  
y así el camino de dejarla ignoro  
de aquesta humana cárcel libre y suelta.  
Cárcel de desdichados es la vida,  
suspensa mar de calurosa calma,  
y a veces nave en golfo combatida.  
Dichoso a quien la muerte dio la palma  
de los cuidados, donde vio perdida  
por largos años la razón del alma.

SERAFINA

Los ojos de la envidia que excedieron  
los que ahora el pavón tiene en cuidado;  
los que guardaron el vellón dorado,  
y los del lince, que por piedras vieron;  
los del león, que abiertos se durmieron,  
y es de la guarda símbolo pintado;  
los del azor en la perdiz cebado,  
y los del sol, que a Marte infamia dieron;  
los del zahorí que más profundo viere,  
o el brumete en la gavia de la nave,  
o del celoso lleno de disgustos,  
no guardarán una mujer si quiere,  
porque a la sombra de sí misma sabe  
hacer sus hechos y encubrir sus gustos.

### 37. *Los locos por el cielo*

Drama hagiográfico y legendario, cuyo argumento está tomado de la *Vida de San Indes y Domna con los veintemil mártires de Nicomedia* de la *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas. La acción transcurre durante la expansión del cristianismo, concretamente

---

<sup>1835</sup> En el v. 461 del soneto de Galerio aparece «la ovejuela» en la edición de González Roldán, p. 308, mientras que Cotarelo (1930, p. 154b) hace constar «el abejuela», animal que, según su función polinizadora, anda siempre en las flores.

durante el período en que Maximiano, que había sido hombre de confianza de Diocleciano, es emperador romano (finales del siglo III y principios del siglo IV). En el tercer acto, anacrónicamente, se representa el auto del Nacimiento que es interrumpido por los romanos. La protagonista aparece en atuendo de hombre entroncando con la tradición de las santas disfrazadas de varón. Morley y Bruerton<sup>1836</sup> la clasifican dentro de las «comedias de intervalo impreciso» y proponen las fechas comprendidas entre 1598 y 1603, quienes hacen constar que fue representada en Lima en 1604. Como dice Bassegoda en su edición, «es solo una obra secundaria de un autor prolífico»<sup>1837</sup>. Menéndez Pelayo<sup>1838</sup> recoge la crítica de Grillparzer de que es «una de las piezas más fastidiosas que Lope u otro poeta alguno hayan podido escribir» y él mismo considera que salvo algunos «cuadros de los primitivos cristianos» que contiene el primer acto, el segundo y el tercero son «insípidos y triviales».

### 37.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Versos	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 480- 493	Dona (sacerdotisa)	Abandona a los dioses paganos porque adora a Cristo. Soliloquio lírico.	El emperador Maximiano ordena prender y matar al obispo Cirilo porque los dioses están airados. Su sacerdotisa Dona consulta el oráculo de Apolo que responde: «Cristo vive». El emperador decreta una persecución contra los cristianos. Dona reflexiona sobre el oráculo, pero se duerme. Un ángel baja con las Epístolas de San Pablo <sup>1839</sup> . Lee, discurre y desea ser cristiana. El caballero Indes le cuenta la partida de Maximiano. Ambos se declaran su mutuo amor, pero Dona le dice que ahora tiene una pasión que le impide mostrarle su amor. Él piensa que ama a otro.
2	III	José	Alabanza a la Virgen y al Niño	Dona y la dama Ágapes van al templo cristiano de noche. Indes, celoso, las

<sup>1836</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 249.

<sup>1837</sup> Bassegoda i Pineda, 2009, p. 307.

<sup>1838</sup> Menéndez Pelayo, 1949, I, p. 296.

<sup>1839</sup> En *El divino africano*, un ángel baja con las Epístolas de San Pablo. Agustín lo abre por la Epístola a los romanos, donde se dice: «Vestíos de Jesucristo». Entonces, realiza una argumentación profunda, supera las tentaciones del demonio y se va a pedir bautismo a Ambrosio.



	2253-2266		Jesús recién nacido. Soneto interpelativo. En esdrújulos.	<p>sigue. Indes entra cuando Cirilo está bautizando a Dona y lo pide también. Ambos deciden vivir castamente en matrimonio. Los romanos encierran a Dona e Indes sin comida, pero dos ángeles le dan el sustento. La pareja se finge loca y son liberados. Eligen a Antimo como nuevo obispo. El mayordomo Doroteo se los lleva para que los cure. Maximiano regresa victorioso. Hace llamar a la sacerdotisa y le dicen que se convirtió al cristianismo. Furioso manda empalar al sacerdote Glicerio y quemar la iglesia. Buscan a Dona en el convento de Teófila, pero ha huido al monte de hombre. Queman el monasterio. Doroteo captura a Indes. Cuando muere Glicerio, Doroteo ve su alma ascender al cielo y se convierte.</p> <p>Durante la noche de Navidad, se representa el Auto del Nacimiento: músicos, loa y representación dramática. María, José y el Niño buscan posada en Belén, pero no encuentran. Se quedan en un pesebre y los pastores van a adorarlos.</p>
3	III 2267-2280	María, Maximiano, Atilio, José y Terencio	La Virgen alaba al Niño por ser Dios venido al mundo por el hombre. Interrumpe el emperador para matarlos. Soneto dialogado. En esdrújulos.	Aparece seguido. Maximiano quiere quemar la iglesia. Los actores que hacen de María y José están dispuestos a morir y animan a otros. Matan a veinte mil cristianos en la Iglesia de Nicomedia. Dona descubre en una cueva al obispo Antimo. Le dice que Indes está en prisión. Los soldados capturan a Antimo.
4	III 2766-2778	Dona (sacerdotisa)	Se pregunta de qué huye y le pide a Dios que no dilate más su martirio. Soneto-oración con nombres bíblicos agudos en rima.	Dona ve a Indes ensangrentado y encadenado. El César tira al mar a Indes, Doroteo y Antimo. Unos pescadores tratan de recoger las redes. Aparece Dona diciendo el soneto. Después del soneto, los pescadores tienen en sus redes los cuerpos de los tres mártires. Un ángel le dice a Dona que están en la gloria. Dona pide a Dios su martirio. Aparecen los soldados romanos, ella se declara cristiana, se abraza a la cruz y la atraviesan con una lanza junto con la cruz.

### 37.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

En esta comedia sobre la vida de los santos Domna e Indes, Lope no solo destaca la conversión y martirio de la sacerdotisa de Apolo, tema principal de la obra, sino que también se recrea en mostrar aspectos de la vida religiosa de los cristianos primitivos, incidiendo en todo momento en el fervor del cristiano y la ausencia de miedo a la muerte. Los veinte mil mártires que celebraban el nacimiento del Niño Jesús, hecho fundamental del cristianismo porque Dios se hace carne para morir por la salvación del hombre, están dichosamente determinados a dar su vida por él, sabedores de que les espera la gloria eterna. Por consiguiente, no es de extrañar que el primer soneto trate de la conversión de Dona; el segundo y el tercero formen parte de la representación del Auto del Nacimiento en el contexto legendario de aquella cruenta matanza de cristianos; y el cuarto, recoja el deseo apremiante de martirio de la protagonista.

Dona comienza a dudar con la respuesta del oráculo, pero, su anhelo de fe cristiana despierta con la lectura de la Epístola de San Pablo a los Colosenses, posiblemente, por «ser famosa la voluntad evangelizadora de Pablo entre los gentiles»<sup>1840</sup>. De ahí que, en el primer soneto de la comedia, Dona exteriorice su conversión al cristianismo rechazando el amor humano y la existencia de tantos dioses para rendirse al amor a Cristo, lo que simboliza la victoria de la ley cristiana sobre el paganismo. Cuando los protagonistas reciben el bautismo cristiano, se inicia su persecución que termina con la captura de Indes al final del segundo acto.

El tercer acto comienza con el auto sacramental del Nacimiento con motivo de la celebración de la Navidad con evidente anacronismo. El segundo y tercer soneto forman parte de esa representación. Los pastores se dirigen a adorar al Niño, cuando una cortina descubre a José, María y Jesús en el pesebre. En su soneto en esdrújulos<sup>1841</sup>, José elogia a la Virgen por ser la puerta por la que Dios vino al mundo, y al Niño por haber nacido gracias a la caridad del Padre para remedio de todos los hombres. Le sigue el soneto<sup>1842</sup> de María, en que también se dirige a su Hijo reiterando los mismos conceptos y enfatizando el hecho de que es el vivo ejemplo del inmenso amor que Dios tiene a los

---

<sup>1840</sup> Ver Bassegoda i Pineda, 2009, p. 308.

<sup>1841</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.2.1.4.A.

<sup>1842</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.2.1.4.A.

hombres. Sus palabras son interrumpidas por la llegada del emperador Maximiano, que ordena la matanza de los veinte mil cristianos allí presentes.

Este juego metaficcional contribuye a crear un efecto realista. Los actores que hacen de José y María, como si de ellos mismos se tratara, se encaran con los soldados romanos arguyendo que el cristiano no teme ni a las armas, ni al fuego, ni a la muerte. Por tanto, los sonetos de ambos personajes parecen tener la finalidad de preparar el alma de los cristianos que asistían a la representación para el martirio, convencidos de entregar sus vidas gracias a su fe en la salvación cuya prueba es el nacimiento del Niño Jesús.

Finalmente, antes de que Dona vea los cuerpos del obispo Antimo, de su esposo Indes y de su amigo Doroteo, y, en consecuencia, solo falte su martirio triunfal con que se da fin a la comedia, la muchacha expresa el sinsentido de su constante huida y pide a Dios que no dilate más su muerte en el último soneto<sup>1843</sup> de la comedia. En su soneto-oración trae a colación varios nombres bíblicos agudos con valor simbólico que artificiosamente aparecen colocados en posición de rima. En realidad, este recurso está al servicio de una escena geminada. Cuando Indes es capturado al final del segundo acto, también recurre al de personajes y lugares bíblicos con nombres agudos: Job, Jacob, Matusalén y Jerusalén<sup>1844</sup>. Sin embargo, el vehículo del soneto dignifica la oración de esperanza de salvación de Dona ante su inminente y apoteósico martirio.

---

<sup>1843</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.2.1.3.A.

<sup>1844</sup> *Los locos por el cielo*, 2009, pp. 384-385, vv. 1917-1942.

### 37.3. Sonetos de la comedia

**DONA**

Gran tiempo me ha tenido amor humano  
en su intrincada red preso el sentido,  
que, como vanas leyes he seguido,  
también era mi amor incierto y vano.

Mas ya que el tiempo mal pedido gano,  
que todo fue sin Dios tiempo perdido,  
salgo del centro del eterno olvido  
asida al clavo de su santa mano.

No puede ser que tantos dioses haya,  
que si en número exceden a los hombres  
estarán apretados en el cielo.

Si Amor es dellos, que con ellos vaya,  
que yo niego sus leyes y sus nombres,  
y adoro a Cristo, redemptor del suelo.

**JOSÉ**

Virgen gloriosa, cándida, aromática,  
en todos los estados meritísima  
de gracia, de inocencia y gloria altísima,  
dejando el de la unión santa hipostática.

Cuantos ciñen estola y blanca asmática  
os vengan a loar, Virgen dignísima,  
por este alegre parto felicísima,  
en cuanto mira el sol y luna errática.

Y vos, Niño nacido al hielo frígido,  
¿por qué el pecho tenéis de amor tan cálido  
que amor que os vence en desafío bélico?

Pues solo sois, aunque en tormento rígido,  
para remedio de los hombres válido,  
mil veces santo os llame el coro angélico.

#### MARÍA, MAXIMILIANO, ATILIO, JOSÉ Y TERCENIO

MARÍA

Niño divino y Dios, que, por el hombre,  
hombre sois en el mundo, aunque en el mundo  
nadie os conoce a vos, que del profundo  
sacáis al hombre y dais de Dios el nombre.

Al hombre, al mundo, al cielo, al sol asombre  
ver de amor el ejemplo sin segundo  
en que su vida y esperanza fundo,  
y eternamente su remedio os nombre.

¡Oh, hijo del gran Padre soberano,  
que de ser vuestra madre me hacéis digna...!

*Maximiliano, dentro, y Atilio*

MAXIMIANO

¡Abrid, no dejéis vivo ningún cristiano!

ATILIO

¡Romped la puerta!

JOSÉ

¡Cierra la cortina!

TERENCIO

No la cerréis, que, si es Maximiano,  
hoy es de todos la fatal ruina.

DONA

Pues ya murió el pastor Melquisedec,  
¿dónde voy por el yermo de Aserot,  
si el que adora en el ídolo Astorot,  
no ha de ser de mi alma Abimelec?

Ya la que sufro es vida de Lamec.  
¿Cuándo veré, Señor, sobre Bamot  
derribada la torre de Nembrot  
y vendidos los campos de Amalec?

Beba de otro Jordán, de otro Carit,  
la que va por el monte como Isac,  
en fe Abrahán y en la paciencia Job.

Si ya contra Holofernes fue Judit,  
a su señor David sirva Abisac  
y su amada Raquel goce a Jacob.

**38. *La locura por la honra***

Drama palatino que parece tener lugar en época de Carlomagno, donde se aprecian reminiscencias del *Orlando Furioso* por la identificación de la locura del protagonista del poema épico con la del conde Floraberto y la influencia en el argumento del romance de «La adúltera», aunque posiblemente Lope utilizaría «una versión ligeramente distinta de las transmitidas por los cancioneros»<sup>1845</sup> al convertir al príncipe Carlos en el ofensor y al incluir la bella escena en que el príncipe y sus criados enraman y entapizan de flores la puerta y los balcones de su amada. Morley y Bruerton la clasifican dentro del apartado de «comedias auténticas sin fechar» y proponen el intervalo comprendido entre 1610, como *terminus a quo* en base a la versificación, y 1612, porque las pruebas que aportan los tercetos han sido confirmadas por «San Román, que muestra que la comedia pertenecía a Domingo Balbín el 18 de mayo de 1612»<sup>1846</sup>. Cotarelo indica que Lope también escribió un auto sacramental con el mismo título «en el cual reprodujo en parte algunos temas poéticos del drama»<sup>1847</sup>, escrito en fechas cercanas a la comedia. Al final de la obra, el conde cambia el título de la comedia por el de «*El agravio dichoso / pues merezco a doña*

---

<sup>1845</sup> Ver D'Artois, 2012, p. 182.

<sup>1846</sup> Morley y Bruerton, 1968, pp. 348-349.

<sup>1847</sup> Cotarelo, 1930, VII, p. XVI.

Blanca»<sup>1848</sup>, ya que los esponsales de Carlos con doña Alda, hermana del conde, y Floraberto con doña Blanca, convierten en «una vulgar comedia esta gran tragedia»<sup>1849</sup>.

### 38.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Versos	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 197- 210	Mirón (criado de Floraberto)	Reproche a Amor por su carácter bélico. Soliloquio lírico al Amor.	El rey casa al conde Floraberto con la dama Flordelís para evitar que sus hijos, Carlos y Blanca, se casaran con quienes no les convenía. Blanca le da la enhorabuena al conde, aunque le reprocha que la burló porque podrían haberse escapado juntos. Solo el conde con su criado Mirón le dice que se casó por obediencia a su rey, pero ahora ama a su esposa, así que ya sabe qué disculpa le puede dar a Blanca si le pregunta.
2	I 363- 376	Blanca (infanta)	Reflexiona sobre el desengaño reflejado en sus esperanzas marchitas. Soliloquio lírico.	Blanca interroga a Mirón sobre si el conde quiere a Flordelís. El criado le responde que sí y ella lo regaña por haberle dicho la verdad.
3	I 482- 495	Carlos (Delfín)	Alaba la generosidad de las mujeres. Soliloquio lírico a las mujeres. Alegoría de la navegación amorosa.	Carlos le dice a su hermana que no se resigna a perder el amor de Flordelís, incluso se plantea matar al conde. Le pide ayuda para verla y hablarle. Blanca acepta. La llevará al jardín junto a la fuente de Venus y él saldrá del jazmín que está a las espaldas.
4	I 959- 972	Blanca y Carlos (infanta y Delfín, hermanos)	Expresan su despecho al verse desdeñados por sus antiguos enamorado. Soneto dialogado.	El duque Balduino, padre de Flordelís, llega victorioso: ha desterrado al rey de África a los confines de Francia. Le informan de las bodas de su hija. Mirón avisa al conde del enfado de Blanca. Floraberto teme que le haga algún mal porque la besó. Carlos se esconde tras el jazmín. Flordelís elogia a su esposo despertando los celos y la indignación de Blanca. Sale Carlos, se declara a su dama y se ofrece a matar a su esposo. Flordelís le pide que olvide ese amor y le recrimina a la infanta que provoque su deshonor con engaños. Carlos

<sup>1848</sup> *La locura por la honra*, p. 316, vv. 2998-2999.

<sup>1849</sup> Cotarelo, 1930, VII, p. XVIII.

				aparece. Todos disimulan y se lleva a Flordelís.
--	--	--	--	--

### 38.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Los sonetos de esta comedia se acumulan en el primer acto porque Lope pone su punto de mira en la actitud de los dos hermanos que han quedado condenados al desengaño, a los celos y al resentimiento por el matrimonio tan inoportuno que ha ordenado su padre. De su reacción ante los hechos, dependerá la deriva de los acontecimientos, en la medida en que, si no se resignan a olvidar el amor que sienten, las consecuencias pueden ser trágicas. Entonces, a través de los sonetos, el dramaturgo va descubriéndonos poco a poco la reflexión juiciosa de Mirón y los sentimientos de la infanta y del príncipe hasta que ambos cierran el acto exhibiendo a dúo su profundo despecho, conducta que claramente anticipa la tragedia que tendrá lugar en el segundo acto.

El primer soneto<sup>1850</sup> está puesto en boca del criado del conde Floraberto. Como si desempeñara la función de maestro de ceremonias, anuncia al público que el amor es el culpable de que no exista paz en el mundo, pues es el causante de guerras, desdichas, traiciones, enfrentamientos, venganzas y demás actos violentos. Teniendo en cuenta que en ese momento ya conocemos que el rey ha intervenido en el orden natural del amor, cuya primera consecuencia es que su hija se sienta burlada por el conde, todos esos conflictos y desgracias que se enumeran en el soneto de Mirón tienen la finalidad de anticipar la posibilidad de que se desencadene la tragedia.

Es más, el conde pide a Mirón que sea honesto con Blanca para evitar que se disguste. Sin embargo, la infanta se muestra airada al conocer la verdad de boca del criado, ya que el amor siempre aborrece el desengaño y sus penas se consuelan con la mentira. Así que, en el segundo soneto<sup>1851</sup> de la comedia, Lope pone en boca de Blanca el típico discurso del competidor en amores sobre las esperanzas que crecían cual árbol con la plenitud de sus amores hasta que el viento y el hielo las marchitaron quedándole

---

<sup>1850</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.1.2.

<sup>1851</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.1.8.

solo por fruto los enojos. Su desengaño y animosidad son claros, tanto que, en cuanto ve la oportunidad de vengarse, la aprovecha.

A continuación, aparece su hermano Carlos. Al igual que Blanca no está de acuerdo con la situación que ha originado su padre. El príncipe se siente enloquecido de haber perdido a quien amaba con tanto fervor, a quien incluso quería convertir en reina de Francia. En ese estado de desesperación, pide ayuda a su hermana, quien, guiada por el rencor, rápidamente traza cómo podrá hablar con Flordelís. Entonces, en el tercer soneto<sup>1852</sup> de la comedia, Carlos, como nave zozobrante en la tempestad de la ingratitud de su amada, ha recobrado el aliento por la compasión de su hermana, por lo que, en su balance sobre la mujer, llega a la conclusión de que son más los beneficios que se obtienen de ellas que los perjuicios.

Mirón advierte al conde de que Blanca está furiosa, enamorada y envidiosa. El conde no entiende por qué continúa con esa porfía ya que no hay solución, pero, además le manifiesta al criado su inquietud ante lo que ella pueda intentar: «Que he temido, te confieso / que me amenaza algún mal»<sup>1853</sup>. Y no está lejos de la realidad, pues Blanca está conduciendo a Flordelís hacia el lugar donde se encuentra el Delfín. Además, la conversación de la dama versa sobre lo fervoroso y entregado que es Floraberto, lo que provoca que la infanta tema que el conde le haya hablado de sus amores y desee, por ello, matar a uno de los dos esposos. Por otro lado, Carlos aparece demostrándole vehemente su amor y ofreciéndose para matar al conde. Al rescate aparece Floraberto, que se lleva a su esposa mientras se dicen halagos. Para cerrar el acto, los dos infantes expresan su lamento y su despecho en un soneto dialogado. Cada dos versos se quejan alternativamente del tormento amoroso que padecen, de sus esperanzas marchitas y de la falsedad de las promesas para concluir en los dos últimos, dichos entre los dos, que en el amor todo son penas, endechas, celos y desdichas.

En resumidas cuentas, los sonetos dan cuenta de que Blanca y Carlos no consienten en renunciar a sus sentimientos, circunstancia que motiva sus acciones y terminará dañando justamente a las personas que aman. Ensimismada en su despecho, Blanca no es capaz de ver que ayudando a su hermano puede provocar la deshonra del conde y poner en riesgo su vida. Carlos tampoco ve más allá de su deseo de ver y gozar

---

<sup>1852</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.2.5.

<sup>1853</sup> *La locura por la honra*, p. 227, vv. 685-686.



a Flordelís, a quien, con su conducta atrevida, está procurando su muerte. Por todo ello, la tragedia está servida. En el segundo acto, el dramaturgo seguirá el esquema argumental del romance, que termina con la muerte de Flordelís, aunque en la comedia, se incluye la pérdida de la razón del conde porque no puede matar al príncipe, asunto en torno al que gira el tercer acto junto al tema de la reparación del honor con los enlaces matrimoniales.

### 38.3. Sonetos de la comedia

#### MIRÓN

¡Qué paz gozara el mundo, si no hubiera  
nacido Amor, ni su furor mostrara!  
Troya estuviera en pie, Grecia reinara,  
ociosa y sin valor la guerra fuera.

Ni tortolilla en álamo gimiera,  
ni toro en bosque de dolor bramara,  
ni su cama el celoso ensangrentara,  
ni el mar tranquilo arar sus campos viera.

No tuviera las almas el profundo  
que le dieron Briseida, Elena y Cava,  
Cava española y el Sinón segundo.

Pero perdona, Amor, que me olvidaba  
de que por ti se ha conservado el mundo,  
pues más engendras que la muerte acaba.

#### BLANCA

Yo vi crecer las esperanzas mías  
con la lluvia amorosa de mis ojos  
cuando miré tus letras con antojos,  
tirano amor, que tu favor crecías.

Si gigantes los átomos hacías,  
¿qué mucho que te diera mis despojos?  
Mas esperanzas que dan fruto enojos,  
¿qué gloria sacan de engañar los días?

Crece de amor el árbol vitorioso,  
mientras que derriballe se le acuerde  
al encendido viento riguroso.

Mas ¿qué importa que el lauro siempre verde  
se defienda del rayo poderoso,  
si del hielo al rigor las hojas pierde?

#### CARLOS

¡Oh siempre en la piedad más generosas  
que los hombres, bellísimas mujeres,  
de nuestros apetitos y placeres,  
y de amor tesoreras dadivosas!

Ya de mis tempestades amorosas  
seguro puerto entre tus brazos eres,  
pues que sacar mi rota nave quieres  
de las olas del mar tempestuosas.

Tú, que contra mujer armas previenes,  
mira, primero que el veneno exhales,  
tantos ejemplos que de buenas tienes,  
que, aunque muchas han sido en causas tales  
ocasiones de males y de bienes,  
mayores son los bienes que los males.



de las «comedias auténticas sin fechar» y proponen el intervalo comprendido entre 1608 y 1612 (probablemente h. 1610).

### 39.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Versos	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 161- 174	Gonzalo (criado de Leandro)	Conjura y maldice a los dados. Soliloquio lírico a los huesos.	En Turquía, Amurates quiere castigar a cien esclavos cristianos que intentaron fugarse. Duda sobre a cuántos matar. Primero, a todos, luego a diez, después, a cuatro, y finalmente, a uno. Se lo jugarán a los dados. Justo cuando va a lanzarlos Gonzalo, criado de Leandro, se queja de que su vida esté en esto y dice el soneto.
2	III 2221- 2234	Leandro (noble protagonista)	No existe mayor mal en el mundo que una mujer airada. Soliloquio lírico. Estructura diseminativo-recolectiva.	Leandro, noble genovés, saca menor puntuación. Cuando va a ser ajusticiado, Celinda, hija de Amurates, se compadece y consigue que Selín lo perdone con la mediación de su esposa Marbelia. Leandro relata a Selín toda la historia de sus desdichas, quien le da permiso para regresar a Génova para casarse con su amada Blanca si le da su palabra de volver como esclavo. Selín le recrimina a Amurates su mala actuación y su retirada ante los persas. Leandro y Blanca se casan y regresan a Turquía. Selín está furioso con Amurates porque los persas los han vencido. Entrega el mando a Leandro, le cambia el traje y el nombre por el de Brahín y le entrega a Amurates como esclavo. Marbelia se ha enamorado del genovés y Selín de Blanca. Leandro vence a los persas y es nombrado Gran Bajá. La astucia con que resuelve tres pleitos aumenta el aprecio y admiración que le tiene Selín. El favor que recibe del sultán provoca el temor de Leandro de que su fortuna cambie. Marbelia le declara su amor, pero como él la rechaza, lo amenaza con derribarlo.
3	III 2651- 2664	Amurates (Bajá)	Le reprocha a la Fortuna su carácter cambiante, aunque, se consuela con que	A través de un enigma, Gonzalo le insinúa a Leandro que Selín ama a su esposa. Marbelia finge ante su esposo celos y envidia del amor que profesa a

			no puede quitar lo que no ha dado. Soliloquio lírico a la Fortuna.	Leandro. Selín promete a Leandro no hacerle ningún mal, ni propiciar su caída mientras tenga vida. Marbelia le coge la mano a Leandro para leérsela y despierta los celos de Blanca. Celinda y Marbelia acompañan a Blanca al baño, donde Selín las observa escondido.
4	III 2841- 2854	Selín (Gran Turco)	Se pregunta por qué guarda respeto a Leandro, si es un vil esclavo. Soliloquio lírico.	Selín sale de su escondite y Blanca lo rechaza por no guardarle respeto. Mustafá incita al Gran Turco a reclamar a Leandro que le ceda su esposa.
5	III 3045- 3058	Leandro (noble protagonista)	Profunda reflexión sobre lo efímero de los bienes terrenales y lo mudable de la fortuna. Soliloquio lírico. Alude al título.	Selín dice a Leandro que desea gozar a su esposa. El genovés se niega porque la mujer es la honra que tienen los cristianos. Entonces, consciente del peligro, consigue que Blanca y Gonzalo huyan embarcándolos rumbo a Génova. Cuando se despiden, queda solo Leandro. Después del soneto, Aconsejado por Marbelia, Selín le corta la cabeza al cristiano mientras duerme.

### 39.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

En la edición de esta comedia, señalan Laplana Gil y Sánchez Laílla<sup>1857</sup> que Lope pudiera haber conocido la historia de Ibrahim a partir de los historiadores españoles Gonzalo de Illescas, que la recoge en la *Segunda parte de la Historia Pontifical*, y fray Prudencio de Sandoval, que la cuenta en la *Segunda parte de la Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*. Un aspecto destacable de estas dos obras es que incluyen «amplias y sentenciosas consideraciones de carácter moral»<sup>1858</sup>, lo que parece que influyó decisivamente en la dimensión filosófica y el carácter ejemplarizante que el dramaturgo confiere a la historia de Leandro en la comedia. En realidad, todo se encamina a demostrar la máxima que contiene el título: *lo que hay que fiar del mundo*, es decir, lo poco que el individuo puede confiar en el ascenso meteórico conseguido por la merced de un hombre poderoso, ya que es comparable a encomendarse a la cambiante fortuna y «jamás creciente luna / dejó de menguar»<sup>1859</sup>.

<sup>1857</sup> Laplana Gil y Sánchez Laílla, 2013, p. 340.

<sup>1858</sup> Ver Laplana Gil y Sánchez Laílla, 2013, p. 341.

<sup>1859</sup> *Lo que hay que fiar del mundo*, 2013, p. 439, vv. 2123-2124.

En este sentido, la mayoría de los sonetos de esta comedia constituyen reflexiones sobre la adversa o venturosa fortuna, lo engañoso de la generosidad de un poderoso y la inconstancia de los bienes mundanos. La suerte es contraria a Leandro desde el principio: saca el menor número de cien hombres y el relato de su vida está plagado de desdichas. Es decir, ni siquiera le pertenece su propia vida, sino que toda la prosperidad que vive con Selín es una mera ilusión que en cualquier momento le puede ser arrebatada. Este es el mensaje que nos quiere transmitir nuestro dramaturgo, esa visión desengañada de la vida provocada por la falta de autonomía individual y la dependencia de los caprichos de los que ostentan el poder, que aparece subrayada en su multiplicidad en los versos de los cinco sonetos.

Al inicio de la comedia, en el primer soneto<sup>1860</sup>, Gonzalo se queja, protesta, rezonga por tener que poner su vida en manos de los dados, del azar, de la más pura fortuna, de lo que el hombre debe guardarse porque todo ello provoca su destrucción. En realidad, es una primera reflexión sobre lo pernicioso de lo que depende de la incertidumbre de lo ajeno, pero, además, de alguna manera, anticipa en síntesis cuáles van a ser los males que acabarán con su amo: los dados, que lo condenarán a muerte; el caballo, como símbolo de las victorias militares que propiciarán su ascenso, pero también las envidias de los intrigantes; y la mujer, que tramará cómo arrebatarle la vida sin que su esposo quebrante la promesa de no hacerle daño mientras viva.

En el segundo soneto<sup>1861</sup>, aparece el segundo elemento que sume en la inseguridad al protagonista: la mujer. Leandro, conforme a su integridad y a su ley cristiana rechaza abiertamente las proposiciones amorosas y conspiradoras que le hace Marbelia, nada menos que la esposa del sultán. La reacción de la soberbia turca es violenta, rabiosa, amenazante. En su soneto, el genovés nos muestra el temor que le infunde la furia de una mujer despechada, donde sobrepuja su capacidad de destrucción a la de las fieras más inhumanas, las armas más terribles o la peste más mortal. En efecto, se está anticipando que Marbelia, con su ingenio malicioso, logrará la caída en desgracia y la muerte del protagonista.

---

<sup>1860</sup> Este soneto está analizado en el apartado 1.3.3.2.

<sup>1861</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.2.4.

El tercer soneto<sup>1862</sup>, como ejemplo premonitorio de lo que la fortuna puede hacer con los sujetos, está puesto en boca de Amurates. No se trata del típico soneto del antagonista que, por venganza, a través de la industria, no cejará hasta ver derribado a su oponente. Amurates es un personaje noble, de espíritu piadoso. Lo demuestra al principio, cuando lo vemos reticente a matar a tantos cristianos, y, después, cuando acepta estoicamente su destino, despojado de toda su hacienda y convertido en esclavo de quien antes lo era. En realidad, parece un *alter ego* del protagonista, un espejo en que Leandro puede mirar su futuro, una prueba viviente del carácter cíclico con que el poder usa y tira estas vidas virtuosas. En su soneto, Amurates le reprocha a la fortuna su carácter mudable, pero llega a una conclusión muy interesante: piensa que se queja injustamente de ella porque no le puede quitar lo que no le ha dado. El turco temía por su vida, pero es lo único que la fortuna no le dio. En cambio, a Leandro, sí. A través de su reflexión, el público comprende que esta afirmación es una premonición del destino del protagonista, a quien el favor del sultán le devolvió la vida.

De este modo, cuando los antojos del Gran Turco se encuentran con la negativa de su hombre favorito, al que ha colmado de bienes y mercedes, a quien ama enloquecidamente hasta el punto de querer arrodillarse ante él, todo se tuerce. Soliviantado por Mustafá, antagonista intrigante, Selín reflexiona en su soneto sobre el alcance ilimitado de su poder. Él es todopoderoso y no es lógico que guarde respeto, ni tema a su vasallo, «a quien el ser que tiene he dado»<sup>1863</sup>. Por tanto, su pensamiento cambia de ser complaciente y considerado a servirse de su poder para satisfacer su deseo libidinoso. Así es la amarga realidad, todo depende de la bondad o maldad de un tercero. Entonces, el soneto anticipa el revés de la fortuna que sufrirá el protagonista y justifica los hechos despiadados y traicioneros que se sucederán con el poder.

Finalmente, justo antes del trágico desenlace, en un momento estratégicamente dramático, aparece Leandro meditando con suma gravedad en un soneto<sup>1864</sup> sobre lo efímero y transitorio de los bienes mundanales y el carácter inconstante de la fortuna. La escena es de una gran solemnidad. Lope no quiere que el espectador se pierda una coma del doloroso testimonio ejemplarizante del personaje, por lo que capta su atención

---

<sup>1862</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.8.

<sup>1863</sup> *Lo que hay que fiar del mundo*, 2013, p. 465, v. 2849.

<sup>1864</sup> Este soneto está analizado en los apartados 2.1.8. y 2.1.11.

iniciando el monólogo con un imperativo. A pesar de la valía personal de Leandro, todo se derrumba a sus pies por un breve deleite del Gran Turco. El dramaturgo es contundente ante esa terrible injusticia: «Esto [la muerte] merece *quien del mundo fía*»<sup>1865</sup>. En resumidas cuentas, este soneto que contiene el título de la comedia es esencial para conseguir que este mensaje escépticamente pesimista trascienda la peripecia del drama para convertirse en una amarga reflexión sobre cuestiones universales de calado filosófico que confieren a la comedia un fondo intelectual, una construcción reflexiva y profunda al servicio de la cual están puestos los sonetos.

### 39.3. Sonetos de la comedia

GONZALO

Huesos que a tantos les habéis quitado  
la carne hasta dejallos en los huesos;  
huesos que por la cara tenga impresos  
los mismos puntos quien os ha pintado;  
huesos que habéis a tantos obligado  
a decir y aun hacer tantos excesos,  
tan inquietos en todos los sucesos,  
que parecéis de huesos de azogado;  
yo os conjuro y maldigo cuanto puedo,  
que lo malo no tengo de alaballo,  
porque tras esto satisfecho quedo,  
que la mujer, el dado y el caballo  
sienten el hombre que les tiene miedo,  
y todos tres procuran derriballo.

LEANDRO

¿Qué monstruo tiene Libia por su ardiente  
arena, ni qué fiera el campo albano?;  
¿qué peste con rigor tan inhumano,  
se lleva las tres partes de la gente?;  
¿qué rayo abrasa el aire transparente?;  
¿qué hircana tigre al cazador tirano  
sigue hasta el mar?; ¿qué sierpe que el villano  
rústico pie sobre la concha siente?;  
¿qué furia tanto con la guerra injuria  
la paz del mundo, que sin ellas fuera  
libre de todo mal, de tanta injuria?  
Que una mujer airada es monstruo, es fiera,  
es peste, es rayo, es tigre, es sierpe, es furia,  
y muere bien, como vengada muera.

---

<sup>1865</sup> *Lo que hay que fiar del mundo*, 2013, p. 473, v. 3056.

#### AMURATES

Fortuna, cuyo rostro lisonjero  
se muda al bien y al mal tan velozmente,  
que a quien miraba ayer con mansa frente  
hoy amenaza con semblante fiero,

conmigo, pues que ya la muerte espero,  
aún parece que ha sido diferente;  
pero ¿por qué me quejo injustamente,  
si lo que me quitó me dio primero?

Si la fortuna ha dado vez alguna  
esto que es bien, aunque lo da prestado  
a quien con diligencias la importuna,

¿por qué se queja, si se lo ha quitado?  
Pues por mucho que puede la fortuna,  
¿cómo puede quitar lo que no ha dado?

#### SELÍN

Si el soberano Alá ciñó mi frente  
de cuanto mira en Asia el sol hermoso  
y estremece mi nombre victorioso  
a los últimos cercos de Occidente,

¿cómo es posible que el respeto intente  
de un vil esclavo detener furioso  
el curso de mi gusto poderoso,  
y que mi agravio a mi vasallo afrente?

¿Qué temo a quien el ser que tiene he dado,  
mis gobiernos, mis firmas y mis sellos?

Que temer un señor a su criado  
es temer la cabeza a sus cabellos,  
un pintor la figura que ha pintado  
y el que hace vidrios de beber en ellos.

#### LEANDRO

Ved lo que duran las humanas glorias  
y lo que puede confiar del mundo  
quien ayer del Gran Señor segundo  
y de Persia le dio tantas victorias.

Añádase la mía a las historias,  
aunque en tirano príncipe la fundo,  
que trasladaron montes al profundo  
en romanas y bárbaras memorias.

Del día al alba y el rigor pasado  
del medio y de la tarde, ¿qué podía  
temer, sino la noche, un desdichado?

Esto merece quien del mundo fía,  
porque ¿qué puede dar, si no es prestado,  
quien muda cuatro tiempos en un día?

#### 40. *Lucinda perseguida*

Comedia palatina con motivos trágicos como la persecución que sufre la protagonista por un poderoso traidor y el de un padre cruel que no admite la elección amorosa de sus hijos. Está dedicada a Emanuel Sueyro, «clásico traductor de Tácito y de Salustio, y autor de los *Annales* de Flandes»<sup>1866</sup>, quien, como vivía en Flandés, le envió a Lope unas semillas de tulipanes que plantó en su jardín. Como el autor dice en la

---

<sup>1866</sup> Ver Cotarelo, 1930, VII, p. XIX.



dedicatoria, es una obra de sus «años flores», que no podía salir de su mano y su caudal sino con ese nombre<sup>1867</sup>, y, por tanto, parece trasunto de su relación con Micaela de Luján, en concreto, del acoso que sufrió su amada por tener relaciones fuera del matrimonio. Belardo, pseudónimo de Lope, también aparece en la pieza, pero no como su enamorado. La historia es muy similar a la de *Laura perseguida*, ambas comparten el motivo de la inocencia de la esposa calumniada, con la diferencia de que en esta se incluye una segunda historia de amor protagonizada por Alfredo y Rosela. Morley y Bruerton<sup>1868</sup> la clasifican dentro del apartado de «comedias auténticas fechables» y proponen el intervalo comprendido entre 1599, por el nombre de Lucinda, y 1602, porque un soneto de la comedia se imprimió en las *Rimas*. En la publicación de la comedia en la *Parte XVII*, Lope indicó que la representó Melchor de León.

#### 40.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Páginas	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 328b	Alfredo (infante)	Declaración de amor. Soneto de amantes. Serie anafórica de condicionales. Estructura diseminativo-recolectiva,	Lucinda recibe una carta del príncipe Alejandro donde le declara su intención de casarse después de seis años de relación y dos hijos. En ese momento, es llevada presa por orden del rey para que su hijo se case con su prima Rosela. A su vez, informa al conde Rogerio, quien ha delatado al príncipe por amor a Lucinda, de que ha decidido matarla. Afortunadamente, el príncipe le propone a su amigo Rogerio que finja ante el rey que Lucinda es su amada. Aunque acepta, le descubre el plan al rey, con quien acuerda seguir con el engaño. Así, el conde se llevará a Lucinda y el rey podrá casar a Alejandro con Rosela. Aparecen Alfredo y Rosela.
2	I 328b- 329a	Rosela (sobrina del rey)	Declaración de amor. Soneto de amantes.	Aparece seguido.

<sup>1867</sup> Cotarelo llama la atención sobre la «singular persistencia del recuerdo en 1621 de unos amores ya terminados en 1608 (1930, p. XX).

<sup>1868</sup> Morley y Bruerton, 1968, pp. 48 y 79.

			Serie anafórica de condicionales. Estructura diseminativo-recolectiva,	
3	I 332b- 333a	Alejandro (príncipe protagonista)	Réplica al tópico de la volubilidad de la mujer. Soliloquio lírico.	El rey comunica a Rosela su intención de casarla con el príncipe mientras Alfredo escucha escondido. Rosela cuestiona la vida que le dará quien ama a otra mujer con la que tiene hijos. El príncipe acude a ver a su amada, cuando el conde se la lleva a su casa, donde le asegura fingidamente que podrá visitarla.
4	II 338a- 338b	Conde (competidor)	Pierde las esperanzas de tener a su amada por los desprecios que recibe. Soliloquio lírico al amor.	Alfredo le cuenta a su hermano que el rey lo quiere casar con su dama. El príncipe planea otro engaño: le dirán a su padre que se casa por poderes, siendo Alfredo el apoderado y el poder falso. Así, el príncipe acepta el matrimonio que le propone el rey, pero por poderes. En su casa, el conde se declara a Lucinda, y, como lo rechaza, él finge que lo hizo porque el rey estaba escondido observándolos. El conde se siente avergonzado por esos desprecios.
5	II 344b- 345a	Conde (competidor)	Compara sus esfuerzos por conseguir a su amada con el trabajo sin provecho. Soliloquio lírico.	Llega Alejandro a casa del conde para ver a su amada, pero este finge que el rey se la llevó a Hungría. Como Alejandro enloquece y amenaza con matarlo, el conde se desdice alegando que era una broma. Cuando por fin los amantes se ven, llega el marqués. Quiere confesarle que ama a Teodora, hermana de Lucinda. Sin embargo, le dice a Lucinda que vino porque el rey la quiere matar. Así que le propone traer al rey embozado para que los escuche diciéndose amores. Por otro lado, convence al príncipe de que Lucinda lo ama a él y lo emplaza en una hora en la reja para que lo vea <sup>1869</sup> . Entonces, Alejandro llega ofuscado al palacio y amenaza con casarse de veras con su prima para vengarse de Lucinda. También, le pide a Alfredo que lo acompañe para ver su traición. Rosela

<sup>1869</sup> Un engaño similar aparece en *Laura perseguida*. Allí el príncipe Oranteo presencia cómo el competidor Octavio galantea a su supuesta amada, aunque se trata de otra dama ataviada con las ropas de Laura. Aquí, el juego de realidad y ficción es más sutil, pues Rogerio hace creer que quien observa es el rey y no Alejandro, quien sí está viendo a su verdadera amada hablado cariñosamente con el conde.

				<p>le recrimina al rey su decisión de casarlo con un hombre enamorado y trata de convencerlo para que la case con Alfredo. Sale el conde en su casa. Después del soneto, el príncipe ve la falsa representación, intenta matarlos, aunque, finalmente solo se lleva a sus hijos. El conde lo acusa y el rey lo encarcela. Pese a todo, enterado de los engaños del conde, el rey perdonará a su hijo y a Lucinda.</p>
--	--	--	--	---

#### 40.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Como señalé a la hora de analizar *Laura perseguida*, el argumento de esta comedia y el repertorio de papeles y de personajes es similar a aquella y a la de *Nadie se conoce* hasta el punto de que J. Peter Bosch<sup>1870</sup> dedicó a un artículo a demostrar las semejanzas y diferencias que existen entre ellas. Observando los sonetos, en *Laura perseguida*, recogen el sufrimiento de la pareja protagonista y el desengaño del competidor, mientras que, en *Nadie se conoce*, hay dos pares de «sonetos de amantes», uno del competidor por el ascenso social y otro del rey que alude al título de la comedia. Luego, *Lucinda perseguida* compartiría con *Nadie se conoce* el uso de los «sonetos de amantes», aunque en la presente comedia están puestos en boca de la pareja que protagoniza una segunda fábula de amores, y con *Laura perseguida* el del competidor sobre el desengaño, pese a que los del conde presentan matices diferentes y se parecen más a los dos sonetos de otro competidor con personalidad parecida: Celauro de la comedia *Los embustes de Celauro*.

Sea como fuere, en primer lugar, Lope ha querido destacar a través de los «sonetos de amantes»<sup>1871</sup> los amores de los protagonistas de esta segunda intriga que avanza siempre paralelamente a la principal y que no aparece en las otras obras porque el príncipe no tiene hermanos. La primera vez que vemos a Alfredo y Rosela en escena aparecen diciéndose estas encantadoras finezas, en que cada uno alaba las perfecciones físicas y morales del otro, completamente ajenos a cualquier sobresalto que inquiete la armonía de

<sup>1870</sup> Me refiero al artículo titulado «*Laura perseguida, Lucinda perseguida y Nadie se conoce*», *Segismundo*, 2, 1965, pp. 301-309.

<sup>1871</sup> Estos sonetos están analizados en el apartado 1.1.3.

sus sentimientos. Sin embargo, nunca más lejos de la realidad, ya que el rey quiere casarla con Alejandro, y, a partir de ese momento, el estado psicológico del príncipe en su relación amorosa con Lucinda repercutirá en ellos. Si se siente celoso, querrá vengarse de su amada amenazando con casarse con Rosela; si se siente seguro y tranquilo con Lucinda, intentará ayudar a su hermano a que se case con su prima. En definitiva, la existencia de Alfredo y Rosela permite crear este juego de idas y venidas del príncipe, a veces hasta cómico, y este estado continuo de duda y agitación de la pareja secundaria hasta su felicidad final, que queda anticipada en este tipo de sonetos.

En segundo lugar, sorprende el contenido del tercer soneto<sup>1872</sup> puesto en boca del protagonista. Lo habitual, como Oranteo en *Laura perseguida* o Lupercio en *Los embustes de Celauro*, es que se lamenta de que su amada lo haya supuestamente engañado o sufra porque el honor y el amor le provocan sentimientos contradictorios en su interior. En cambio, Alejandro realiza una curiosa réplica al lugar común de que las mujeres son volubles por naturaleza. El uso dramático nos es ya conocido: cuanto más alto y fuerte un personaje alabe la firmeza de su amada, tanto menos mantendrá su confianza en ella. Se trata de una especie de autoconvencimiento con la intención de encubrir el miedo que siente al engaño, y, por tanto, será presa fácil para las artimañas del conde Rogerio.

Y, por último, cabe destacar la relación que existe entre los dos sonetos<sup>1873</sup> del conde Rogerio y los de Celauro. El conde tiene en su casa a Lucinda, situación que aprovecha para declararle su amor. Ella se escandaliza y piensa que es el autor de la traición que la ha separado de Alejandro. Entonces, él se desdice y, cuando queda solo, en el cuarto soneto, se queja del dolor que le producen los desprecios que recibe de su amada, aunque también anticipa que seguirá con sus ardides porque no tiene nada que perder. Y en efecto, pone en marcha un nuevo plan para enemistar a los amantes. En *Los embustes de Celauro*, Fulgencia, la esposa de Lupercio y a quien ama el competidor, también estaba en casa de Celauro, cuando lo rechazó. Este desaire provoca que comience a tramar una nueva añagaza, de tal manera que, en su primer soneto<sup>1874</sup>, vuelca su

---

<sup>1872</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.2.2. Aparece una versión en el soneto LX de las *Rimas*, I.

<sup>1873</sup> Están analizados en el apartado 1.2.1.2.

<sup>1874</sup> *Los embustes de Celauro*, p. 1287, vv. 1555-1568.

frustración y su padecimiento amoroso para encomendarse al engaño como único medio para conseguir a su amada.

Como podemos comprobar el contexto dramático que rodea a los sonetos, el tema que abordan y la reacción de los personajes a los acontecimientos es bastante similar en ambas comedias. Además, los dos competidores se aprovechan de la relación de amistad que mantienen con la pareja protagonista para manejarlos a su antojo y enredarlos en sus maquinaciones.

En cuanto al último soneto, que aparece justo antes de que comience la falsa representación de los amores del conde con Lucinda que encolerizará al príncipe y producirá la ruptura de los amantes, el conde Rogerio reflexiona sobre su sufrimiento amoroso y el mal que recoge con sus insidias. El ritmo nervioso de la enumeración del primer cuarteto, donde describe ese bosque abrupto que es alegoría de su pena amorosa, nos recuerda a la enumeración en asíndeton del segundo soneto<sup>1875</sup> de Celauro. Sin embargo, ni la situación dramática, ni el contenido se parecen, pues el del conde está situado hacia el final del segundo acto y el de Celauro justo antes del desenlace.

### 40.3. Sonetos de la comedia

#### ALFREDO

Rosela, si yo fuera el rico suelo  
que las preciosas margaritas cría,  
a vuestros pies rindiera el alma mía,  
diamantes del quilate de mi celo.

Si fuera fénix, nombre, vida, vuelo  
os consagrara en mi ceniza fría;  
si fuera día, os transformara en día;  
si fuera sol, os diera el cuarto cielo;  
si fuera el oro de mayor riqueza,  
rindiera a vuestras manos mi tesoro.  
Mas, ¡ay, que fueran pensamientos vanos,  
que fénix, piedras, día, sol, cielo, oro,  
están con mayor ser, honra y belleza  
en esos ojos, boca, pecho y manos!

#### ROSELA

Alfredo, si yo fuera blanca aurora  
os hiciera mi sol, mi claro Anfriso;  
mi cristal os hiciera a ser Narciso,  
y rey si fuera en cuanto veis señora.

Mi armonía, a ser música sonora;  
mi serafín si fuera paraíso;  
si fuera Apolo os diera yo mi aviso,  
y mi espada, si fuera Marte ahora.

Del todo de mi amor mostrara en parte  
lo que rendidos mis sentidos vienen;  
mas, ¡ay, que son hazañas sin provecho,  
que cielo, sol, Apolo, día, Marte,  
paraíso, armonía y rey no tienen  
vuestro talle, valor, ingenio y pecho!

---

<sup>1875</sup> *Los embustes de Celauro*, pp. 1331-1332, vv. 2917-2930.

### PRÍNCIPE

Quien dice que en mujeres no hay firmeza  
no os conoce, bellísima señora;  
ni menos el que juntas teme y llora  
que están la ingratitud y la belleza.

No fue de la común naturaleza  
la condición gallarda que atesora  
ese cuerpo gentil, que adorna y dora  
un alma noble, una real grandeza.

Firme sois y mujer; si son contrarios,  
hoy con vitoria vuestro pecho quede,  
de que es sujeto que los ha deshecho.

Bronce, jaspe, metal, mármoles parios  
consume el tiempo; vuestro amor no puede,  
que es alma de diamante en vuestro pecho.

### CONDE

¡A buen tiempo me cogen desengaños  
de una mujer, tan locos y tan necios,  
que se llevan tras sí con sus desprecios  
lo más florido de mis verdes años!

Pero si en el amor están los daños  
que compra el alma por tan caros precios,  
los que quieren favores están necios  
si en tenerlos consisten los engaños.

¡Crezca tu mar, amor, que yo, seguro  
del caudal que en mi casa está guardado,  
ni siento el agua ni perder la estrella!

No siento no alcanzar lo que procuro,  
porque he llegado amando a tal estado,  
que pierdo la esperanza de tenella.

### CONDE

¡Montañas de rigor, riscos de pena,  
valles terribles de desconfianza,  
abismos de dolor y de venganza,  
adonde el eco de mi muerte suena!

Yo voy arando la desierta arena  
y sembrando en el viento mi esperanza,  
siendo en los años de mayor bonanza  
mío el trabajo y la cosecha ajena.

Mas como no esperar el bien es cosa  
que alivia en parte el mal, tengo a ventura  
ver que a estar bien con mis desdichas vengo.

Tener el bien es fuente venturosa;  
mas si tener el mal es más segura,  
seguro estoy, pues tantos males tengo.

### 41. *El mármol de Felisardo*

Comedia palatina y novelesca, en que la protagonista adopta tanto el disfraz varonil para convertirse en el paje de su amado, como el de estatua de mármol. El episodio que da nombre al título, en que Felisardo finge estar loco de amor por la estatua del jardín de palacio para eludir un matrimonio no deseado, está claramente inspirado en el mito de Pigmalión del Libro décimo de las *Metamorfosis* de Ovidio (vv. 243-297). El protagonista, cuyo origen es una incógnita al principio de la comedia, resulta ser el hijo

bastardo del rey Clenardo, pero, aun existiendo desigualdad, se casará con Elisa, hija del alcalde Doristeo porque juró mantener su compromiso frente a cualquier cambio futuro. De ahí, que Lope introduzca el habitual argumento de la nobleza del alma en vez de la heredada: «el que es bueno de sí nace; la virtud es la nobleza»<sup>1876</sup>. Al principio de la obra, labradores y aldeanas bailan y cantan «No corráis, vientecillos, / con tanta prisa / porque al son de las aguas / duerme la niña»<sup>1877</sup> justo antes de que Felisardo se encuentre con su amada, circunstancia que comenta su criado Tristán: «Los pajarillos / desta selva lo han cantado»<sup>1878</sup>. En el tercer acto, aparece un fragmento del famoso romance nuevo «Ardiéndose estaba Troya»<sup>1879</sup>, que algunos autores piensan que probablemente sea de Lope, quien lo inserta en otras obras dramáticas y narrativas<sup>1880</sup>. Después, para entretener a Felisardo, un personaje dice una loa que comienza con el verso «Pintaba la antigüedad»<sup>1881</sup> en que se refiere al cuento mítico de Saturno devorando a sus hijos. Cuando el protagonista escucha que el tiempo «altos mármores derriba», interrumpe la loa y se muestra violento con el recitador porque el mármol es la causa de su locura amorosa. Por esta razón, Hernández Valcárcel dice que Felisardo «se anticipa en actitudes y reacciones al otro genial paranoico que fue don Quijote»<sup>1882</sup>.

Morley y Bruerton<sup>1883</sup> la clasifican dentro del apartado de «comedias de intervalo impreciso» y apuntan que es difícil fecharla por el verso, así que, hipotéticamente la datan

---

<sup>1876</sup> *El mármol de Felisardo*, p. 1618, vv. 1109-1110.

<sup>1877</sup> *El mármol de Felisardo*, pp. 1590-1591, vv. 193-196, 204-207 y 217-220. Díez de Revenga considera que en esta canción Felisardo comparte sus confidencias con la naturaleza (2003, p. 145).

<sup>1878</sup> *El mármol de Felisardo*, p. 1591, vv. 213-214.

<sup>1879</sup> *El mármol de Felisardo*, p. 1652, vv. 2134-2137.

<sup>1880</sup> Por ejemplo, aparece en comedias como *Los bandos de Sena* y *Los nobles como han de ser* y en la novela *La Dorotea*. También lo encontramos en *El entremés de los romances*, ese texto que presenta tantas similitudes con la acción de los primeros cinco capítulos de el *Quijote*, que se publicó en la *Parte Tercera* de las comedias de Lope de Vega y del que ha sido tan discutida su autoría.

<sup>1881</sup> *El mármol de Felisardo*, pp. 1653-1654, vv. 2192-2207. Ese comienzo tiene el aire didáctico de los ejemplos que recuerda al del soneto de Nuño de *Con su pan se lo coma*, cuyos primeros versos son: «Con nombre y forma de mujer pintaron / el vicio y la virtud antiguamente» (pp. 300a-300b). Poco después, el almirante intenta que el rey comprenda la actitud de su hijo diciéndole: «Si miras tu mocedad / bien le podrás defender: / nunca los viejos creemos / que por esto hemos pasado; / condenamos lo que vemos / porque hemos olvidado / lo que hacer ya no podemos» (p. 1658, vv. 2341-2347), que recogen la misma idea que defiende Ángela en un soneto de *El amigo hasta la muerte*: «Quien ha llegado a edad ponga el sentido / en dejar que quien viene atrás, mancebo, / pase por el camino que ha venido (p. 59, vv. 858-860).

<sup>1882</sup> Hernández Valcárcel, 1992, p. 89.

<sup>1883</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 250.

entre 1594?-1598?, teniendo en cuenta como *terminus a quo* la fecha de 1593 porque Arjona considera que puede ser considerado gracioso el personaje de Tristán.

#### 41.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Versos	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 776- 789	Felisardo (galán protagonista)	Promesa de amor eterno. Soneto de amantes. Relación de imposibles.	En una aldea de Gelanda, Elisa, hija del hidalgo Doristeo, y el pastor Jacinto discuten por un papel amoroso que ella ha recibido hasta que lo rompen por la mitad. La carta es de Felisardo, un estudiante de padre desconocido. Jacinto se pone celoso porque sabe que Elisa le corresponde, pese a que sus padres han tratado casarlos. Ya sola con su criada Finea, esta le advierte de que dicen que el joven es hijo del rey o del Almirante. Elisa le confiesa que desearía que fuera su igual. Felisardo aparece con su criado capigorrón Tristán. El joven se acerca y le pide que sea su esposa y promete ser su marido aun cuando <i>dos mil veces fuera / rey</i> . Elisa acepta una cita para la noche en su huerta. Los criados también se adoran. En la corte de Gelanda, Primislao, único príncipe heredero, acude a la guerra contra Escocia, a pesar de que el rey y el Almirante quieren impedirlo. Entretanto, Jacinto lleva a Doristeo para que vea a su hija con el estudiante. Elisa pregunta a Felisardo si pagará bien su amor y él responde con el soneto.
2	I 790- 803	Elisa (dama protagonista)	Promesa de amor eterno. Soneto de amantes. Relación de imposibles.	Aparece este segundo soneto seguido. Después del soneto, Doristeo quiere interrumpir en escena con su espada, pero Jacinto lo retiene.
3	I 814- 827	Tristán (criado de Felisardo)	Promesa de amor eterno. Contrapunto burlesco. Relación de imposibles.	Pregunta Finea a Tristán si él no le dice nada y este responde con su soneto.
4	I 828- 841	Finea (criada de Elisa)	Promesa de amor eterno. Contrapunto burlesco.	El cuarto soneto aparece tras el tercero. Después del soneto, sale Doristeo. Felisardo le promete casarse con su hija, aunque la sangre real lo desigualara. En la corte, se anuncia la muerte de Primislao. Deben



			Relación de imposibles.	<p>llamar a Felisardo. Finalmente, Doristeo acepta el matrimonio, pero el Almirante aparece y se lleva al joven, quien insiste en mantener su palabra de casamiento.</p> <p>Convertido en príncipe heredero, el rey lo quiere casar con la hija del almirante. Elisa acude a la corte disfrazada de hombre para convertirse en su paje. Felisardo retrasa el matrimonio fingiendo que hizo voto de castidad y necesita la dispensa papal. Jacinto descubre la verdad al rey y prenden a Elisa.</p> <p>Con la ayuda de Tristán, Felisardo finge haber enloquecido y amar a una estatua de mármol del jardín. Cuando el rey va a casar a Elisa con Jacinto, Tristán sugiere que el príncipe se pueda curar si lo casan con la estatua. Entonces, Elisa ocupa el lugar de la estatua y el rey los casa. Descubierta el engaño, el rey confirma las nupcias y perdona a Tristán.</p>
--	--	--	-------------------------	--

#### 41.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Como señala Hernández Valcárcel<sup>1884</sup>, en esta obra todo gira en torno al «contraste ser-parecer» y al juego de realidad-engaño. Felisardo cree que es villano, y como tal, se compromete con Elisa, aunque, en realidad es un príncipe heredero. Cuando marchan a la corte, Felisardo se adapta a su nuevo estado, y así le sigue su criado Tristán, que se cambia de traje y adopta las maneras cortesananas, no exentas de humor. Elisa también cambia. Se convierte en su hermano gemelo Celio y representa el papel de paje de su amado. Por otro lado, para evitar un matrimonio no deseado y poder cumplir con la fe de esposo que le dio a Elisa, Felisardo actúa de loco «únicamente cuando le tocan “la tema”»<sup>1885</sup> hasta el desenlace en que todos representan «una gran mascarada»<sup>1886</sup>: Elisa se disfraza de estatua, Felisardo hace de loco enamorado, los allí presentes le siguen la corriente por ver si se cura y Tristán dirige toda la escena de la unión matrimonial. Y el objetivo de esta última representación es conseguir engañar al rey para recuperar lo único

<sup>1884</sup> Hernández Valcárcel, 1988-1989, p. 78.

<sup>1885</sup> Hernández Valcárcel, 1988-1989, p. 81.

<sup>1886</sup> Hernández Valcárcel, 1988-1989, p. 82.

que es auténtico y genuino en este contexto artificial de engaños y fingimientos: el amor profundo que sienten Felisardo y Elisa.

Por consiguiente, los «sonetos de amantes»<sup>1887</sup> iluminan el momento en que los enamorados se juran amarse para siempre amén de sufrir horribles maldiciones y castigos con los que sobrepujan la fidelidad de su amor. Todo lo demás es cambiante conforme a las circunstancias que forman parte del teatro de la vida; solamente sus verdaderos sentimientos, que quedan sellados en los sonetos, constituyen la esencia constante de su ser. Durante toda la obra, Felisardo se muestra como un amante seguro de su amor, entregado a su amada y con una firme convicción de unirse con ella. Insiste una y otra vez en que nada, ni nadie podrá evitar que se case con Elisa. Se lo asegura a su padre, le da su palabra a Elisa antes, durante y después de los sonetos, de modo que los acontecimientos serán la prueba de la perseverancia de sus sentimientos que, con la ayuda de Tristán, finalmente triunfarán.

En efecto, el personaje de Tristán desempeña un papel activo y decisivo en la comedia—haciendo gala de su nombre<sup>1888</sup>— pues es quien urde las más ingeniosas añagazas para que los amores de Elisa y Felisardo tengan un final feliz a pesar de ser desiguales. Este hecho unido al de que en la comedia palatina son frecuentes los paralelismos contrastantes entre amos y criados<sup>1889</sup> pudieran constituir razones suficientes por las que los «sonetos de amantes» aparecen duplicados paródicamente remedando a lo burlesco el recurso de la técnica de acumulación de imposibles con «tormentos» relacionados con el ámbito doméstico de sus tareas cotidianas para ponderar la constancia de su amor. Es recurso habitual en la comedia que el criado sirva de contrapunto cómico de la intervención galante y apasionada de su amo. Por todo esto, consideramos que, con esta duplicidad de sonetos, es posible que Lope de Vega haya querido subrayar la importancia de este criado urdidor y poner de nuevo el énfasis en el sentimiento amoroso, aunque esta vez de una forma lúdica y festiva, de acuerdo, con el clima general de alegría y optimismo que impregna toda la comedia.

---

<sup>1887</sup> Los cuatro sonetos de esta comedia están analizados en el apartado 1.1.1.

<sup>1888</sup> Tristán será también el criado de Teodoro en *El perro del hortelano*. Pensemos en el papel decisivo que desempeña en la comedia, solucionando todos los obstáculos y urdiendo la falsa anagnórisis del secretario que haría posible su amor con la condesa de Belflor.

<sup>1889</sup> Por ejemplo, cuando se descubre el origen real de Felisardo, los criados simulan paródicamente el lenguaje señorial, convertidos en conde y señora.

### 41.3. Sonetos de la comedia

FELISARDO

Plega a los cielos, adorada Elisa,  
de aquestos ojos que su luz me falte  
y en tierna juventud me sobresalte  
la triste nueva del morir precisa,  
o que en las blancas olas que el mar frisa,  
desde estas peñas mi caballo salte  
conmigo en tierra: con mi sangre esmalte  
la verde yerba que su planta pisa,  
páseme el pecho la cobarde espada  
del más bajo villano, que por dicha  
me mate en brazos de un profundo sueño,  
no tenga dicha mientras viva en nada  
ni me pueda jamás faltar desdicha,  
si no fuere tu esposo y tú mi dueño.

TRISTÁN

Denme de noche por detrás un tajo  
que sin serlo me haga de corona,  
háganme dos gigantes la mamona  
y muérdame un alano del zancajo,  
sirva en una campana de badajo,  
tocando desde vísperas a nona,  
baile con Holofernes la chacona  
y guarde un melonar hecho espantajo,  
pónganme a palos blando como breva,  
seda por Navidad, paño en estío,  
traiga, sin heredar, eterno luto,  
cásenme por un virgo que otro deba,  
beba siempre caliente y coma frío,  
si no fueres mi Porcia y yo tu Bruto.

ELISA

Pues si yo te olvidare eternamente  
ni dejare de estar agradecida,  
caiga de esta montaña, combatida  
del mar en el rigor de su corriente,  
mi bien se acabe y mi dolor se aumente,  
pierda a las manos de un traidor la vida  
sin honra y sepultura conocida,  
en tierra extraña, entre extranjera gente,  
ni el sol viviendo con su luz me alumbré  
y me falten jamás envidia y celos  
del más seguro amor, mayor empeño,  
ni para mí su natural costumbre  
guarden los elementos y los cielos,  
si no fuere tu esposa y tú mi dueño.

FINEA

Tope mil sombras y ánimas en pena  
de noche si por agua fuere al río,  
aráñenme seis gatos de un judío,  
contra mí se conjure una colmena,  
si comiere algún huevo en nido o cena,  
casi dentro en la boca diga «pío»,  
con mil pulgas combata en desafío  
y arrástreme un lebrél por la melena,  
piérdaseme la ropa si lavare,  
hálleme un zapatillo en el menudo,  
persíganme las chinches y piojos,  
quémeseme el arroz si le guisare,  
góceme un sordo y quiera bien a un mudo,  
si no eres el candil de aquestos ojos.

### 42. *El mayor imposible*

Comedia palatina por el contexto social y crono-geográfico, aunque, el papel relevante del gracioso en los enredos amorosos sea característico de la comedia urbana. Lope convierte la corte de la reina Antonia en una academia donde se recita un soneto, un enigma, una glosa y unas décimas, a raíz de las cuales se crea la controversia sobre cuál sea *el mayor imposible*, cuya comprobación desencadena los hechos de la comedia.

También llama la atención el protagonismo que da a la mujer como hábil creadora de trazas, siguiendo el modelo de Florela en *La prueba de los ingenios* o Lisena en *La noche toledana*. Tras el protagonista Lisardo parece estar el propio Lope, del que elogia unos versos<sup>1890</sup>. Brooks también piensa que es bastante probable porque lo ve como un individuo que aspira al ascenso social y Lope se encontraba en un momento que buscaba el reconocimiento de la corte<sup>1891</sup>. Cotarelo<sup>1892</sup> señala que, según una carta que el dramaturgo envió al duque de Sessa, la comedia fue escrita durante el verano de 1615 en Segovia, datos que ratifican Morley y Bruerton<sup>1893</sup>. También hace constar que fue imitada por Agustín Moreto en *No puede ser*. En definitiva, fue una pieza bastante estimada y traducida en el extranjero.

#### 42.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Páginas	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 582b	Feniso (caballero)	La belleza de Laura debería alabarse en España como en Italia la de Petrarca. Soneto-poema. Academia literaria.	El caballero Albano acaba de llegar a Nápoles después de servir en Alejandría y Feniso le informa de que la reina Antonia necesita reposo para curarse unas fiebres, por lo que han organizado unas justas poéticas. Los cortesanos saludan a la reina y se unen a la academia, mientras los músicos cantan un romance de Lisardo. Comienza Feniso diciendo un soneto.
2	I 586a- 596b	Lisardo (galán protagonista)	Guardar a una mujer si ella no quiere es <i>el mayor imposible</i> conocido. Soliloquio lírico. Alude al título.	Albano propone un enigma, Lisardo recita una glosa y Roberto unas décimas, que dan lugar a una discusión sobre cuál puede ser el mayor imposible. Cada cortesano expone su opinión. La reina piensa que es <i>guardar a una mujer</i> . Todos están de acuerdo menos Roberto, que echa la culpa al dueño que no la supo guardar. Molesta con su tozudez, la reina en aparte ordena a

<sup>1890</sup> Ver Cotarelo y Mori, 1930, p. XXVIII.

<sup>1891</sup> Brooks, 1934, p. 26.

<sup>1892</sup> Cotarelo y Mori, 1930, p. XXVIII.

<sup>1893</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 93.

				Lisardo que conquiste a Diana, hermana de Roberto, para demostrarle que está equivocado.
3	I 589a	Fulgencio (educador de Roberto y Diana)	Guardar a una mujer que ama a un hombre es una empresa mayor que las que hicieron algunos héroes de la mitología. Soliloquio lírico.	Roberto comparte con Fulgencio, su anciano educador, su preocupación por que la reina trame que Lisardo enamore a Diana para desengañarlo. Fulgencio propone que la case. Roberto le encomienda al viejo que vigile la casa y no deje entrar a ningún hombre.
4	III 612b	Lisardo (galán protagonista)	Ruega a la noche que deje salir a su amada y ampare a los amantes con su oscuridad. Soliloquio lírico a la noche.	Fulgencio le explica la industria de la reina a Diana, quien va a aprovechar la ocasión porque ya está enamorada de vista de Lisardo. Ramón, de buhonero, le entrega un retrato a Diana de su amo Lisardo y le dice que está muy enamorado. Ella le da otro suyo y lo invita a volver. Roberto encuentra el retrato en la cama de su hermana, pero ella finge que la criada lo cogió de la calle. De hecho, pregonan que le darán recompensa a quien lo devuelva. Ramón, disfrazado de caballero del Almirante de Aragón, aparece con seis caballos como presente para Roberto a fin de que pueda entregarle un papel amoroso a Diana de Lisardo. Roberto confiesa a Feniso que está cansado de vigilar a su hermana. Este se propone como esposo. Gracias a un ardid de Ramón, Lisardo queda escondido en el oratorio de Diana. Después de siete días, el galán es descubierto y escapa embozado. Roberto quiere matarla, pero Diana le propone ingresar en un monasterio y avisa a Lisardo. Roberto pide a la reina licencia para casar a su hermana con Feniso. Ella confirmará lo que desee la dama. Ramón le anuncia fingidamente a la reina que el príncipe de Aragón llegó y del susto se le curan las fiebres. Lisardo recita un soneto mientras camina hacia la casa de Diana para escaparse juntos. Roberto pide justicia a la reina por el hurto de su

				hermana, pero, no existe agravio porque fue depositada en palacio. Luego, limpio su honor, Roberto consiente que Diana se case con Lisardo.
--	--	--	--	---

#### 42.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

En esta comedia, de nuevo Lope recrea una academia literaria donde inserta sonetos<sup>1894</sup>. En su época, él fue miembro de las academias más importantes, pues influían en la vida de su tiempo y, también, como podemos comprobar, en sus comedias. Aunque parece ser que no le entusiasmaba mucho acudir a ellas<sup>1895</sup>, por el contrario, aparenta que le gustaba incluir escenas de justas poéticas donde se recitan poemas en sus obras. Esta pieza comienza con la descripción de la corte de la reina Antonia convertida en una academia que es comparada con la de Platón y con el Liceo de Aristóteles. Después, de un breve romance cantado, se inicia la justa con el soneto de Feniso dirigido a una dama que sirve, que, como comparte nombre con la de Petrarca, toma el principio del soneto XCIV del *Canzoniere* y emula los juegos paronomásticos habituales del poeta aretino entre laurel y Laura o la configuración petrarquista de la amada como sol / luz. La crítica de la reina a este primer soneto<sup>1896</sup> de la comedia es justamente que haya seguido de cerca al vate italiano.

El último poema de la academia, escrito en décimas, estimula una controversia entre la reina, que considera que el mayor imposible es guardar a una mujer si ella no lo desea, y Roberto, que niega la astucia de la mujer y acusa de negligentes a los guardianes del honor. La altanería del cortesano disgusta tanto a la reina que llama aparte a Lisardo para encargarle que conquiste a la hermana. Así, la atmósfera de la academia literaria se prolonga a través de este juego que termina al final de la comedia con la confirmación de

---

<sup>1894</sup> Hemos visto academias literarias con sonetos en *El guante de doña Blanca* y en *La fábula de Perseo*. No exactamente dentro de una justa poética, pero sí formando parte del ámbito académico en el contexto de una lección sobre el alma según Aristóteles, aparecían los dos primeros sonetos de *La doncella Teodor*.

<sup>1895</sup> Ver Brooks, 1934, p. 9.

<sup>1896</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.2.1.1.B.

la tesis de la reina y la equivocación de Roberto, a la vez que se da pie a la reflexión sobre el mayor imposible en dos sonetos<sup>1897</sup>.

En primer lugar, lo hace Lisardo en el segundo soneto de la comedia, que incluye el título completo. Él es quien ha aceptado la proposición para comprobar cuál es el mayor imposible y en este soneto anticipa que se cumplirá sobrepujando las gloriosas hazañas de famosos personajes históricos y legendarios a la de «guardar una mujer, si quiere»<sup>1898</sup>. Después, es el turno de Fulgencio, el ayo de los dos hermanos, a quien Roberto ha encomendado la vigilancia de Diana. El anciano piensa que su pupilo estuvo desatinado con la reina. Fulgencio se queda preocupado, declarando en su soneto que impedir que una mujer se arroje en los brazos del hombre que desea es una diligencia de enorme dificultad, equiparable a las grandes hazañas de los héroes mitológicos.

En resumidas cuentas, nuestro dramaturgo emplea la mitad de los sonetos de esta comedia a reflexionar sobre el tema principal: comprobar que *el mayor imposible* «de cuantos el mundo sabe, / es guardar una mujer / si ella no quiere guardarse»<sup>1899</sup>. Además, ambos sonetos comparten no solo el asunto, sino también el mismo procedimiento de estructuración del contenido en base a la técnica del sobrepujamiento, de manera que parece que forman parte de un ejercicio poético de variaciones sobre un mismo tema, en consonancia, por tanto, con el ambiente de academia literaria que impregna toda la pieza.

Avanzada la obra, justo antes del desenlace, mientras Lisardo avanza hacia la casa de Diana para escaparse juntos con el objeto de evitar que ella ingrese en un convento o la casen con otro hombre, recita el último soneto de la comedia apelativo a la noche<sup>1900</sup>. Lisardo canta a una noche serena, a quien le pide que tape las estrellas con su oscuridad, y le ruega a la luna que permita que salga Diana para que la noche quede vestida de sol por la luz de su amada. Se trata de un soneto bellísimo y elegante en el que aparece la

---

<sup>1897</sup> Estos dos sonetos están analizados en el apartado 2.1.2.3.

<sup>1898</sup> *El mayor imposible*, 1930, p. 586b.

<sup>1899</sup> *El mayor imposible*, 1930, p. 593a.

<sup>1900</sup> Según los artículos de Sánchez Jiménez (2012 y 2014), Lope escribe sonetos apelativos a la noche en las *Rimas* (1602), CXXXVII, en *La prueba de los amigos* (1604), en *La noche toledana* (1605), en *El príncipe perfecto* (probablemente 1614), y en *El mayor imposible* (1615). También, he rastreado otros sonetos dirigidos a la noche en comedias que son de autoría fiable o probablemente de Lope, como *La gran columna fogosa* (probablemente de Lope, 1596-1603), *Mocedades de Bernardo del Carpio* (Menéndez Pelayo dijo que era de Lope, pero con muchos errores; si es de Lope, sería de 1599-1608), *El esclavo de Roma* (de autoría fiable, 1608-1614) y *Los peligros de la ausencia* (probablemente de Lope, 1615-1618). Y en los tercetos de un soneto de *La fuerza lastimosa* (1600-1602, vv. 871-876).

concepción tópica de la noche como cómplice de los amantes. En realidad, aborda uno de los temas que Lope repitió una y otra vez, con más o menos variaciones, no solo en los sonetos, sino también en otro tipo de versos, tanto de forma seria como cómica<sup>1901</sup>. Es decir, estamos ante un soneto que constituye un estilema, un molde poético, una fórmula que ensayó y, por consiguiente, es posible que pensara reutilizarlo de nuevo en una comedia en que insertó un certamen poético que no es sino un encuentro para la creación literaria.

### 42.3. Sonetos de la comedia

#### FENISO

Laura gentil, que coronar pudieras  
al mismo sol, que en cuyos rayos bellos  
más luz dieran tus ojos, que, sin ellos,  
tienen los ojos de las ocho esferas.

Si el fuego vivo en que abrasar pudieras,  
mi rudo ingenio ardiera en mis cabellos,  
ceñidos de tu lauro, porque en ellos  
premio inmortal a mis conceptos fueras.

Aunque como el gigante sobre el risco,  
pagara atado la atrevida hazaña,  
tú fueras de mis ojos basilisco.

Y en fe de esta verdad, al mundo extraña,  
callara Italia su inmortal Francisco  
y de otra Laura se alabara España.

#### LISARDO

Conquiste el ancho mundo el Macedonio;  
alabe Cipión su resistencia;  
Mario, en fortuna vil halle paciencia,  
de su valor insigne testimonio.

Preste el confuso Nino Babilonio  
a femeniles armas obediencia,  
y viva largos años sin pendencia,  
en pacífica paz el matrimonio;

y no, supuesto que el varón adquiere  
imperio en la mujer, honor te asombre  
de que a sus manos tu defensa muere.

Rinde a su industria tus valientes nombres,  
porque es guardar una mujer, si quiere,  
el mayor imposible de los hombres.

---

<sup>1901</sup> Por ejemplo, en seis redondillas que recita la criada Beatriz mientras espera al criado Beltrán en *El alcalde mayor* (pp. 62-63, vv. 624-647), en boca de Feliciano: «¡Noche ciega, sorda y muda!» porque no ha encontrado respuesta de su amada al papel que dejó en un hilo colgado (p. 831, vv. 1267-1285), en un romance que dice Roseliano (pp. 653a-653b) y en otras siete redondillas (p. 658b) en *Los muertos vivos*, o en *El mármol de Felisardo* (p. 1600, vv. 523-524), que cuando quedan para la noche, la describen los criados Tristán y Finea respectivamente como «capa de traidores» y «de pecadoras manto».



## FULGENCIO

Empresa grande fue romper con Argos  
las vírgenes espumas del mar fiero,  
aquel piloto de Jasón, primero,  
quien bramó por tan pesados cargos;  
y no menor de trances tan amargos  
salir el griego, que celebra Homero,  
o encadenar el infernal Cerbero,  
Hércules, fin de sus discursos largos.  
Pero guardar del oro y del rendido  
pecho de un hombre, amando loco y ciego,  
y a todos los peligros atrevido,  
una mujer, entre ocasión y ruego,  
mayor empresa fue que haber vencido  
del mar el agua y del infierno el fuego.

## LISARDO

Noche siempre serena, cuyo velo  
y silencio tomó el amor por capa;  
nema del cielo, de sus ojos tapa,  
madre del sueño, el hurto y el recelo.  
Si alguna vez amaste, pues del suelo  
al cielo nadie del amor se escapa,  
con esa oscuridad los ojos tapa  
a las estrellas, que lo son del cielo.  
Aunque celos te den sus resplandores,  
deja, luna, salir mi luz querida;  
que bien sabe de amor quien tuvo amores.  
La noche se verá del sol vestida;  
tendrá la sombra luz, perlas las flores,  
mi pena gloria y mi esperanza vida.

### 43. *El mayorazgo dudoso*

Comedia palatina con rasgos de comedia novelesca, aunque la crueldad del personaje del rey Evandro y sus consecuencias «gravitan en el área de lo trágico»<sup>1902</sup>. Cotarelo dice de ella que es «excelente comedia, fruto de la juventud del autor»<sup>1903</sup>, en la que se observan escenas sencillamente conmovedoras, como cuando la pastora Clavela acude a cantar al príncipe Lisardo, encerrado cruelmente durante veinte años, para informarle de los avances de su padre y de su posible libertad. En ellas, es clara la evocación del *Romance del prisionero*, pero la imagen también nos sugiere el paralelismo con el desgraciado protagonista calderoniano de *La vida es sueño*. Morley y Bruerton<sup>1904</sup> la clasifican dentro de las «comedias de intervalo impreciso» y la fechan entre 1598-1603, por lo que se trataría de una obra del primer Lope, del «Lope-Prelope», según Weber de Kurlat. En la obra se pueden rastrear motivos de diversas tradiciones relacionadas con el personaje prototípico del príncipe expósito (Moisés, Beowulf, Buda, Ciro...) y con el encierro del infante (desde Buda a Segismundo), si bien prevalecen las reminiscencias bíblicas (persecución del Niño Jesús por Herodes, cautiverio del hijo de Jacob...) <sup>1905</sup>.

---

<sup>1902</sup> <http://artelope.uv.es/basededatos/>

<sup>1903</sup> Cotarelo, 1930, VII, pp. XXII-XXIV.

<sup>1904</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 251.

<sup>1905</sup> Ver Serés, 1998, pp. 551-552.

### 43.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Versos	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 161- 174	Albano (caballero)	Ponderación del castigo que padece el hombre casado con una mujer a una serie de desgracias, cautiverios y condenas. Soliloquio lírico. Estructura diseminativo-recolectiva.	Albano quiere salir con sus amigos, pero su mujer Flora, tremendamente celosa, se lo quiere impedir a toda costa. Finalmente la tranquiliza y se va.
2	I 1041- 1054	Albano (caballero)	Albano promete al bebé que lleva en sus brazos protegerlo con su vida. Soliloquio interpelativo.	Una mujer, que resulta ser la princesa Jacinta, entrega el bebé que acaba de parir, fruto de su amor secreto con el príncipe Lisardo, a Albano. Enterado el rey Evandro de los hechos, ordena apresar a los príncipes y matar al recién nacido. Albano huye con el niño al monte para salvarlo y esconderlo.
3	II 1436- 1449	Luzmán (heredero protagonista)	Conversión al cristianismo instantánea al observar la imagen de la Virgen de Dalmacia con el Niño. Oración a la Virgen.	Albano y el bebé son capturados por unos moros. Albano es convertido en esclavo; el bebé, en ahijado y heredero del rey de Orán con el nombre de Luzmán. Veinte años después, Luzmán libera a Albano, quien lo instiga a regresar a su reino y salvar a sus padres. Le enseña imagen de la Virgen de Dalmacia y el joven se convierte.
4	II 1861- 1874	Lisardo (príncipe)	Expresa su esperanza de que el rey Evandro entre en razón y lo libere. Soliloquio lírico.	En Dalmacia, el rey de Escocia declara la guerra al rey Evandro para liberar al príncipe Lisardo. El pueblo condena su actitud severa. Unos pastores cantan las nuevas bajo la torre en que está encerrado Lisardo, y así él se entera.
5	III 2575- 2588	Lisardo (príncipe)	Manifiesta su llanto, soledad y cansancio de vivir por haber sufrido prisión injusta durante veinte años. Soliloquio lírico.	Albano y Luzmán llegan a Dalmacia. El joven se presenta ante el rey para pedirle bautismo. En un mes se gana su favor. Lo declarará su heredero cuando sea cristiano. Luzmán pide entrevistarse con Lisardo. Antes de recibirlos, pensando que vienen a matarlo, el príncipe recita un soneto.

### 43.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Los sonetos se centran en Albano, el personaje angular de la primera jornada, quien consigue rescatar al príncipe heredero recién nacido; en Luzmán, el protagonista, de *El mayorazgo dudoso*, quien restaurará el orden subvertido por la ira de su despiadado abuelo; y en Lisardo, el mártir de la comedia, encarcelado durante veinte largos años, quien padece directamente en sus carnes la crueldad insufrible del rey Evandro.

En la primera jornada, aparecen dos sonetos en boca de Albano de contenido totalmente diferente conforme al desarrollo de la trama. Después de una agria disputa conyugal con su mujer Flora porque ella quería evitar que saliera con sus amigos, Albano se queja en un soneto<sup>1906</sup> sobre el castigo que sufre el hombre que está casado con una mujer celosa. Las imágenes que se acumulan en el texto parecen anticipar algunos de los hechos que se sucederán en la comedia. Cautiverios, amenazas de muerte, desdichas, deshonor, caída en desgracia constituirán el aciago destino que espera a los personajes principales de esta pieza. Desde el primer verso de la comedia, donde Albano le reprocha a su mujer: «¿Soy tu esclavo por ventura?», Lope introduce el motivo del cautiverio, que será recurrente, porque de algún modo los personajes afectados por la ferocidad del rey perderán su libertad (durante veinte años, Albano será esclavo de un moro, Jacinta estará recluida en un monasterio, Lisardo permanecerá encerrado en una torre).

Por querer hacer su propia voluntad y no escuchar los ruegos de su mujer, Albano se ve involucrado en los asuntos de la princesa Jacinta y el príncipe Lisardo. «¡Oh, nunca della [casa] saliera»<sup>1907</sup>, dirá. Primero, Jacinta le confía al hijo que acaba de parir en la calle; después, Lisardo sale en su búsqueda para pedirle que cuide al niño hasta que le diga al rey que es el príncipe de Escocia, con quien pretende casar a su hija. Al conocer la verdad, el rey se siente deshonrado y reacciona con violencia. Niseo avisa a Albano, quien decide huir con el niño durante veinte años. Casi al final de la primera jornada, en su segundo soneto, Albano le dirige al niño que lleva en sus brazos una firme promesa de cuidarlo y protegerlo mientras viva, a la par que le pide que le suplique a Dios que se apiade de él. Sin embargo, son capturados por unos moros y llevados a Orán.

---

<sup>1906</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.2.4.D.

<sup>1907</sup> *El mayorazgo dudoso*, 1998, p. 581, v. 441.

La segunda jornada da comienzo trascurridos veinte años. Comprobamos que Albano ha cumplido su promesa. El pobre caballero lleva todo ese tiempo de esclavo, mientras que el niño, llamado ahora Luzmán, es el heredero del rey de Orán, pero con una inclinación natural misericorde con los cristianos, por lo que libera a Albano. Entonces, el caballero le revela su verdadera identidad y le entrega una imagen de la Virgen de Dalmacia. En forma de soneto<sup>1908</sup>, Luzmán dice una oración a la Virgen y al Niño pidiendo que lo acojan en su seno. Se trata de una conversión instintiva al cristianismo. Luzmán es fruto de un amor ilícito, no ha recibido bautismo y se ha educado en la ley musulmana, pero su naturaleza cristiana, que latía en la devoción que sentía por sus iguales, aflora con la visión de la imagen mariana. Con su vocación cristiana nace su deseo de volver a donde pertenece y convertirse en el salvador de su pueblo y de sus padres. El recuerdo del alma de su pertenencia a Dios es un hecho crucial para el devenir de los acontecimientos que queda destacado por el soneto: sin conversión, no hay mayorazgo ni reivindicación del reino.

Los dos últimos sonetos están puestos en boca del príncipe Lisardo, encadenado y encerrado en una torre. En el primero, cerca del final de la segunda jornada, Lisardo alberga alguna esperanza de ser liberado. Acaba de escuchar al pie de su torre el cantarillo de un pastor con la noticia de que el rey de Escocia viene a rescatar a su hijo preso y, después, se lo confirmado la pastora Clavela, a quien su madre Flora envía desde hace seis años para que lo informe de lo acaecido. La escena nos recuerda al romance del prisionero, donde Clavela sería la «la avecilla que me cantaba al albor» que anima la esperanza de Lisardo, el «triste y cuitado» prisionero.

En el segundo, hacia la mitad de la tercera jornada, Lisardo ha perdido completamente la esperanza. Ha sufrido tanto durante todos estos años encerrado, derramando más lágrimas que las aguas de famosos ríos caudalosos, sintiendo más soledad que la de la viuda tórtola, que acepta estoicamente su funesto destino. Cuando Luzmán y Albano abren la puerta de su prisión, piensa que vienen a ejecutarlo. Por el contrario, su liberación está próxima. Al abrazar a Luzmán, la sangre de Lisardo se altera, se ve a sí mismo en él y reconoce intuitivamente que es su hijo. Luzmán lo saca de la prisión a hombros porque desea llevarlo como Eneas a su padre Anquises. Lope dignifica

---

<sup>1908</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.2.1.3.B.

moralmente al príncipe Lisardo a través de este último soneto, dotándolo de «una experiencia que le asimila a los sabios estoicos o a los patriarcas bíblicos»<sup>1909</sup>. De hecho, es el único personaje al que nuestro dramaturgo le da voz en su penitencia impuesta a través de los sonetos, convirtiéndolo en la víctima sacrificada por los excesos del poder injusto y elevándolo a su paralelo bíblico, José, y mitológico, Anquises.

En realidad, Lope establece expresamente un parangón bíblico con cada uno de los personajes que dicen un soneto y con el rey Evandro. En el segundo soneto, Albano le dice al bebé Luzmán «que el rigor tirano / de otro segundo Herodes vais huyendo», y cuando le desvela sus orígenes, reitera que «por huir de otro Herodes, / no porque a Dios te compare, convertime otro José / de la inocencia de un ángel»<sup>1910</sup>. Mientras que el propio Lisardo se identifica a sí mismo con José, hijo de Jacob y Raquel: «¡Sacad el cuerpo afligido, / flaco, encanecido, helado / deste José, empozado / veinte años, a ser vendido!»<sup>1911</sup>. Por tanto, el rey tirano es Herodes, arquetipo del opresor; Albano es José; Luzmán, aunque no quiera compararlo con Dios, en realidad, sería el inocente Niño Jesús; y Lisardo sería José, que como él sufrió prisión injustamente<sup>1912</sup>.

---

<sup>1909</sup> Ver Serés, en *El mayorazgo dudoso*, 1998, p. 552.

<sup>1910</sup> *El mayorazgo dudoso*, p. 609, vv. 1352-1355.

<sup>1911</sup> *El mayorazgo dudoso*, p. 649, vv. 2617-2620.

<sup>1912</sup> Herodes I el Grande ordenó la matanza de los inocentes al verse engañado por los magos que prometieron decirle el lugar exacto donde nacería Jesús. Un ángel se le apareció en sueños a José y le dijo que tomara a la madre y al niño y los llevara a la tierra de Israel (*Mateo 2*, 16-21). Potifar encarceló a José, hijo de Raquel y Jacob, porque su mujer fingió que el hebreo entró a violarla despechada porque no accedía a sus constantes requerimientos. En una ocasión, mientras ella lo agarraba y él intentaba zafarse, se rasgó el manto del apuesto joven, que quedó como prueba de su presencia en la estancia (*Génesis 39*, 7-20).

### 43.3. Sonetos de la comedia

ALBANO

Ningún hombre se llame desdichado,  
aunque le siga el hado ejecutivo,  
supuesto que en Argel viva cautivo  
o al remo de las galeras condenado.

Ni el propio loco por furioso atado,  
o el que, perdido, llora estado altivo,  
ni el que a deshonra trujo el tiempo esquivo  
o por necesidad a humilde estado.

Sufrir cualquiera pena es fácil cosa,  
que ninguna atormenta tan de veras  
que no la venza el sufrimiento tanto.

Mas el que tiene la mujer celosa,  
ese tiene desdicha, Argel, galeras,  
locura, perdición, deshonra y llanto.

ALBANO

Niño inocente, que el rigor tirano  
de otro segundo Herodes vais huyendo,  
con vuestra luz y vuestro peso haciendo  
la noche clara y el camino llano,  
rogad al cielo, aunque no sois cristiano,  
con esas perlas que lloráis riendo,  
que se duela de vos, que hasta Él entiendo  
llega ese llanto y esa tierna mano.

Hijo sois de mi propio entendimiento,  
con la imaginación os he engendrado,  
y así, por defenderos, hijo, muero.

Por calor os daré mi propio aliento;  
si os falta leche en este despoblado,  
con propia sangre sustentaros quiero.

LUZMÁN

Señora, no os conozco, y por deciros  
lo que suelen los hombres olvidados  
de los amigos otro tiempo hablados,  
no os conozco sino es para serviros.

Y a ese niño y a vos quiero pedirlos,  
pues dicen que anduvisteis desterrados,  
y por lo que os parecen mis cuidados,  
os muevan mis deseos y suspiros.

Pues que luna tenéis, doleos de un moro;  
pues corona tenéis, haced mercedes.  
Y tú, niño, que abrazas a tal madre.

Niño fui tuyo, que me hurtaron lloro;  
perdime, hallasme tú y llevarme puedes  
por el letrado a ti, que eres mi padre.

#### LISARDO

Quien una araña vil sustenta y cría  
en el cerrado vientre de una peña,  
quien la abeja melífera pequeña  
muestra tener imperio y monarquía,  
quien muestra a un animal filosofía  
y a las hormigas providencia enseña,  
a un ave casa hacer de paja y leña  
y entre la tierra a un topo aliento envía,  
quien al gusano anima en el capullo,  
y, escuchando la tórtola que gime,  
vuelve a ver de su esposo el manso arrullo,  
hace que a un preso esta esperanza anime  
y a su tirano quitará el orgullo,  
que vence la razón y el alma oprime.

#### LISARDO

En competencia al Tibre, el Ebro, el Tajo,  
venzo en llorar, y a mi favor convenzo  
cuando a pensar en mi prisión comienzo,  
imitando de Sísifo el trabajo.

Al mismo infierno imaginando bajo  
la historia de que tanto me avergüenzo;  
tanto, que en llanto a Filomena venzo  
y en soledad la tórtola aventajo.

Veinte veces el sol de lirios de oro  
al argentado pez bordó la escama  
desde que vi del mundo los engaños,  
y otros tantos ha que en prisión lloro  
la vida, que es la puerta de la fama,  
cansado de vivir tan largos años.

#### 44. *El mejor maestro, el tiempo*

Comedia palatina, que tiene como título un proverbio recogido por Correas: «El mejor maestro es el tiempo, y la mejor maestra, la experiencia», cuya aplicación moral constituye el argumento de la obra. El asunto principal es la educación del príncipe, para lo cual Lope tiene presentes «tres motivos tradicionales: la prueba de los hijos, el rey mendigo y la cura de humildad, completado por un cuarto, el del rey por un año»<sup>1913</sup>. Estos tópicos se encuentran «en la mayoría de los “castigos y documentos” medievales y en los ejemplos XLIX, L y LI del *Lucanor*»<sup>1914</sup>. El hecho de que el príncipe Otón conquiste a la hija del duque Alberto bajo la identidad de labrador puede tener como antecedente los amores de don Duardos con Flérida. Morley y Bruerton<sup>1915</sup> la clasifican dentro del apartado de «comedias auténticas sin fechar» y proponen el intervalo comprendido entre 1608 y 1614, aunque piensan que probablemente sea de 1608-1612 por el hecho de que la mayoría de las comedias se publicaban dos años después de haber sido escritas. Cabe destacar la entrada del loco Camilo ante el rey comparable con la de Pasquín en *La cisma de Inglaterra*, que articula dos discursos formidables sobre lo malo

---

<sup>1913</sup> Ver Vindel, 2005, p. 1706.

<sup>1914</sup> Ver Vindel, 2005, p. 1706.

<sup>1915</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 360.

de picarse<sup>1916</sup> y sobre por qué sea *el mejor maestro, el tiempo*<sup>1917</sup>, creando el binomio rey-gracioso.

#### 44.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Versos	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	II 1179- 1192	Otón (príncipe protagonista)	Piensa que, si Clavela vuelve a visitarlo, caerá en sus redes amorosas. Soliloquio lírico a Clavela.	El rey de Iberia se queja del carácter libertino y soberbio de sus hijos Otón y Eufrasia. Ella golpea con una caña a su prima Nísida porque se ríe de su pretensión de casarse con el Delfín de Francia. Él hiera a su primo Rosimundo cuando viene a quejarse del comportamiento de Eufrasia con su hermana. Por este hecho, el rey encierra al príncipe, y los amigos de Rosimundo organizan una rebelión para matar a Otón y proclamar rey a su primo. Entonces, el rey huye con sus hijos al palacio del duque Alberto, donde finge que es un mercader desafortunado. El duque les ofrece alojamiento y el trabajo de labrador a Otón. Clavela, hija del duque, visita a Otón que la recibe comparándola con las flores más bellas del jardín. Ella queda encantada y promete visitarlo de nuevo esa tarde para que le cuente su vida.
2	II 1581- 1594	Otón (príncipe protagonista)	Expresa su desazón sobre cómo podrá conquistar a Clavela desde su actual condición. Soliloquio lírico.	Paralelamente, Alejandro, hijo del duque, le declara su afición a Eufrasia. Esta trama con su criado Fulgencio dejar dos mil ducados en un lugar donde los encuentre Otón para que, cuando se vaya a gastárselos a la corte, pueda cortejar a su hermana. Clavela visita a Otón para que le resuelva un enigma amoroso que le envió su primo Ricardo. Otón lo resuelve y se queda celoso.
3	II 1764- 1777	Alejandro (hijo del duque Alberto)	Reflexiona sobre la contradicción amorosa. Soliloquio lírico al amor.	El labrador vuelve a su trabajo y descubre la bolsa del dinero que puso Alejandro. Se marcha a la corte. Eufrasia le pide a Alejandro que respete su honor y la sirva como a una dama de su igual condición.

<sup>1916</sup> *El mejor maestro, el tiempo*, pp. 1725-1726, vv. 384-433.

<sup>1917</sup> *El mejor maestro, el tiempo*, pp. 1728-1729, vv. 489-535.



4	III 2271- 2284	Otón (príncipe protagonista)	Invocación a la naturaleza para que participen de su esperanza y futura victoria amorosa. Soliloquio lírico a la naturaleza.	En la corte, Otón compra vestidos, toma a Turín como criado, participa en un torneo y deja impresionada a Clavela, que concierta una cita con él en el jardín esa noche. La joven le pide a Otón que conduzca al caballero que vendrá que tanto se le parece. Él le recrimina que ame al señor y desdeñe al labrador. Queda solo diciendo el soneto. Después del soneto, se produce el encuentro, pero, la llegada de Alejandro y Fulgencio provoca que Otón y Turín huyan embozados. El duque encuentra a Turín, que reconoce en Otón a su señor, aunque este lo niega. Ante la confusión, decide ahorcar al Otón labrador. Sin embargo, unos caballeros de la corte de Iberia aparecen desvelando la identidad del rey y sus hijos. Como los príncipes han aprendido a ser humildes, el rey los casa con Clavela y Alejandro y regresan al reino.
---	----------------------	------------------------------------	--	---

#### 44.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Los cuatro sonetos de esta comedia son reflexiones sobre el sentimiento amoroso, de los cuales, tres están puestos en boca del príncipe protagonista, y uno, en boca del pretendiente de la infanta Eufrasia.

Los sonetos de Otón nos permiten conocer el estado de sus sentimientos conforme avanza la conquista amorosa de Clavela, como si en vez del tiempo, el verdadero maestro del príncipe fuera el amor, el «catedrático divino»<sup>1918</sup>, pues, Otón, desde su condición de labrador, tiene que abandonar su arrogancia y dejar aflorar sus verdaderas virtudes para impresionar a su amada con sus buenos modales, su fino galanteo y su amabilidad. Así, de cada encuentro con Clavela, nace un soneto, hasta que el amor de entrambos se consolida a la par que la humildad de Otón.

La primera vez que Clavela visita a Otón, él la recibe complaciente, delicado, afectuoso, regalándole dulces y apasionadas hipérboles relacionadas con las más bellas flores de su jardín para encarecer su hermosura. De tal manera que ella no puede resistirse

<sup>1918</sup> *La dama boba*, 2012, p. 217, v. 2090.

a comprometerse a regresar por la tarde. Así que, en el primer soneto<sup>1919</sup> de la comedia, Otón anima a su corazón reconociendo que con menos pasión y más dificultad el amor encontró su camino porque no hay nada que su fuego no consuma, por lo que, si ella vuelve, caerá en su «liga» amorosa.

Pero la segunda vez, Clavela despierta los celos de Otón al enseñarle un enigma amoroso que le envió su primo y enamorado Ricardo. Cuando se queda solo, en el segundo soneto<sup>1920</sup> de la comedia, el príncipe convierte a la naturaleza en confidente de su lamento amoroso de acuerdo con el ambiente bucólico del jardín que lo rodea. Repite varias veces que «otra vez» siente los efectos contradictorios del amor, pero ahora, su inquietud viene dada por la heroicidad que entraña conseguir el corazón de una dama desde su condición de labrador. Y de este modo, en su último soneto, después de que la joven reconozca que le ha tenido amor, Otón comparte su alegría y su esperanza de conseguir a su amada con su *locus amoenus* particular. En este momento, tal es la cura de humildad del príncipe que, cuando Clavela le dice que ha quedado con un caballero que es su viva imagen, le recrimina que se deje deslumbrar por una «luz falsa y aleve» y deje «la de un diamante»<sup>1921</sup>. En definitiva, tiempo y amor han sido los maestros que han logrado la maduración de la personalidad de Otón.

En cuanto a Alejandro, la intención moral es la misma: corregir su envejecimiento. El personaje piensa que tiene derecho a abordar de cualquier manera a Eufrosia por su situación de superioridad, pero la joven le exige que respete su honor y la conquiste como si fuera una dama su igual condición. Por consiguiente, en el tercer soneto de la comedia, Alejandro se queja de los efectos contradictorios del amor y de los enigmas y encantamientos de que se vale para someter a los sujetos para terminar aceptando los requerimientos de su amada Eufrosia.

---

<sup>1919</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.1.5.

<sup>1920</sup> Este soneto y el último de la comedia, también en boca de Otón, están analizados en el apartado 2.1.1.9.

<sup>1921</sup> *El mejor maestro, el tiempo*, p. 1777, vv. 2256-2258.

### 44.3. Sonetos de la comedia

#### OTÓN

De menores centellas se ardió Roma  
y Troya vino a ser cenizas viles,  
en redes menos claras y sutiles,  
astuto cazador perdices toma.

No es imposible que veneno coma  
el rey más alto, el más valiente Aquiles;  
ni se guarde el ganado en los rediles  
ni del plomo, en el nido la paloma.

Tarde vio el lobo de la trampa el hoyo;  
no hay verde a quien el fuego no consuma;  
la alfombra cubre el más humilde poyo,  
cúbrese el agua con la blanca espuma.  
Clavela, si volvéis al claro arroyo,  
la liga os ha de hacer perder la pluma.

#### OTÓN

Otra vez, fuentes y árboles sombríos,  
me distes estas mismas confianzas;  
otra vez en tormentas y en bonanzas,  
a la mar arrojé mis desvaríos.

Otra vez vieron los tormentos míos  
las historias de amor en mis mudanzas,  
otra vez le he pesado dos balanzas,  
que tuve menos seso aunque más bríos.

Ahora yo no sé cómo me atreva:  
pobre, desconocido, en tierra estraña  
adonde el alma el pensamiento lleva.

Alábase fortuna de esta hazaña,  
que no hay en el amor cosa tan nueva  
como pensar que el engañado engaña.

#### ALEJANDRO

¿Qué nuevo encantamiento, amor, emprendes?  
¿Qué es esto en que me ponen tus enimas?  
Si me desmayas ¿para qué me animas?  
Y si me animas ¿para qué me ofendes?

Con fuego hielas y con hielo enciendes;  
regalas con amor, sin él lastimas.  
Tus sutilezas son materias primas,  
pues lo mismo que tratas no lo entiendes.

A lo señor, una villana que anda  
midiendo a sus desdenes mis disgustos  
quiere que satisfaga a su demanda;  
y todos a mi amor parecen justos,  
pues yo quiero comer; pues me lo manda  
con salsa de señor, villanos gustos.

#### OTÓN

Árboles, haced fiesta a mi esperanza,  
que andaba por los aires fugitiva,  
cubrí sus hojas de menuda oliva  
adonde tanta paz el alma alcanza.

Venid, aves, a ver mi confianza;  
corred, arroyos mansos, plata viva  
cuyo papel bruñido el tiempo escriba  
con historias de amor en mi mudanza.

Que antes que muestre enero blanca barba,  
veré con dulce fin a mis congojas,  
que el tiempo de mi amor el tierno adarva,  
pues antes que veáis las verdes hojas  
de vuestro labrador, verá la parva  
campo de plata con espigas rojas.

### 45. *Los muertos vivos*

Comedia palatina que Lope denominó como «tragicomedia», perteneciente a su primera juventud y dedicada al Licenciado Salucio del Poyo en agradecimiento por una amistad de muchos años. El dramaturgo cataloga esta comedia entre los papeles que llama «pródigos, porque ni puedo vestirlos, ni negarlos», cuyo título es muy apropiado porque dice que: «muerta ya para

mí, viva en su servicio, y a la sombra de su nombre»<sup>1922</sup>. Cotarelo indicó que se trataba de una comedia «sumamente novelesca y no poco inverosímil»<sup>1923</sup>. Daniel Fernández Rodríguez<sup>1924</sup> confirma la opinión de Stiefel, Gasparetti y McGrady de que Lope tomó el esquema narrativo de la *novella X* de los *Diporti* de Girolamo Parabosco, historia que piensa que le llegó a través de las *Cento novelle scelte*, puesto que, al contrario que en otras vías, la protagonista se llama Flaminia, nombre que dice que no aparece en ninguna otra obra del autor. Por otro lado, Milagros Torres<sup>1925</sup> ve similitudes entre la pareja de *Zani* de la *Commedia dell'Arte* y la formada por el jardinero Doristo y su amancebada Gila a la par que asimila a los *lazzi* los episodios bufonescos que protagonizan. Morley y Bruerton<sup>1926</sup> la clasifican dentro del apartado de las «comedias auténticas fechables» y proponen el intervalo comprendido entre 1599 y 1602. Lope se introduce bajo el seudónimo de Belardo, del que se dice que fue sacristán y cantó algunos responsos a los difuntos. Al final de la dedicatoria, se indica que la representó (Melchor de) Villalba.

#### 45.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Páginas	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 640b	Telefrido (criado de Roseliano)	Apostrofa al amor como guerra de los elementos y como tirano que abusa de su poder sobre la naturaleza y los amantes. Soliloquio lírico al Amor	Después de participar en un torneo, Roseliano, acompañado por su criado Telefrido, acude en secreto a casa de Flaminia porque no puede resistir el <i>fuego inmortal</i> que tiene. Los padres de los enamorados, el duque de Calabria y el marqués de Catania respectivamente, son enemigos.
2	I 647a- 647b	Doristo (jardinero de Flaminia)	Elogio a la mujer. Soliloquio lírico.	Armindo, sobrino del marqués, visita a su amada Hortensia para entregarle el collar que ganó en las justas. Finardo, pretendiente de la dama, aparece para vengarse de la derrota con otros tres individuos. Roseliano y Tristán, hermano de la dama, ayudan a Armindo, por lo que invita al

<sup>1922</sup> *Los muertos vivos*, p. 639.

<sup>1923</sup> Cotarelo, 1930, VII, p. XXIV.

<sup>1924</sup> Fernández Rodríguez, 2016, pp. 221-222.

<sup>1925</sup> Torres, 1994, p. 50.

<sup>1926</sup> Morley y Bruerton, 1968, pp. 48 y 80.

				protagonista a su casa pese a que es hijo del duque. El jardinero Doristo habla con Flaminia del amor. Mientras Doristo va a por una cesta de frutas, la dama relata a Albania su historia de amor imposible con Roseliano.
3	I 650a- 650b	Hortensia (prima de Roseliano)	Si es bajeza castigar al enemigo rendido, le pregunta al amor por qué se ensaña con ella si está vencida. Soliloquio lírico al Amor.	Roseliano y su criado entran en el jardín de Flaminia vestidos de soldados. Cuando se encuentran con Doristo, el galán finge ser un hermano perdido suyo. Después de recibir dinero y una cadena, Roseliano lo convence y se viste de hortelano. Telefrido cuenta a Hortensia lo sucedido en el torneo y le habla de la emboscada que tendieron Armindo.
4	I 650b	Roseliano (galán protagonista)	El Amor ha vencido su razón y ha transformado todo su ser. Soliloquio lírico al Amor. En agudos.	Flaminia aparece con Albania en el jardín confesándole sus cuitas amorosas. En hábito de labrador, Roseliano reflexiona sobre el amor.
5	II 657b	Roseliano (galán protagonista)	Compara la ausencia de firmeza en el amor con una serie de elementos cambiantes. Soliloquio lírico. Estructura acumulativa.	Roseliano le declara su amor a Flaminia y conciertan una cita nocturna. En el segundo acto, Roseliano cuenta a Telefrido que cada noche ha gozado de Flaminia y se tratan de esposos. Sin embargo, aparece el marqués con Armindo, a quien desea casarlo con su hija y entregarle el marquesado. Roseliano escucha cómo Armindo acepta. Hortensia le entrega a Roseliano un papel de parte de Flaminia y este le cuenta lo que ha escuchado. Ambos se lamentan de los reveses de la fortuna.
6	III 671a	Roseliano (galán protagonista)	Toda adversidad puede cambiar a bonanza hasta el punto de que puede vivir un muerto. Soliloquio lírico. Alude al título.	Roseliano le reprocha a Flaminia que lo haya engañado, pero ella lo desmiente todo y le asegura que solo los separará la muerte. El marqués y Armindo regresan antes de tiempo. Ven a Roseliano, que finge haber visitado a Hortensia. Al saber que es calabrés, el marqués ordena la muerte del joven. En el bosque, Armindo le perdona la vida y le pide que huya, pues él fingirá que murió. Cuando llega con la noticia de la muerte del hijo del duque, Flaminia enloquece y se embarca hacia Calabria para que la mate el padre de su amado.

				<p>Antes de que llegue Flaminia, informan al duque de la muerte de su hijo, por lo que se quiere vengar en la joven. Sus consejeros le impiden que lo haga en público y Curcio se la llevan al mar. En Catania, de camino a rescatar a Hortensia, encerrada en una torre por el marqués, Armindo informa a Roseliano de que Flaminia está en su tierra. Después del soneto, el galán acude a Calabria. Curcio no mató a Flaminia, sino que la dejó con un pastor. Los dos bandos enemigos se preparan para la guerra cuando ambos hijos muertos aparecen vivos. Los nobles se reconcilian y se conciertan las bodas.</p>
--	--	--	--	--

#### 45.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Los seis sonetos de esta comedia se distribuyen entre el primer y el tercer acto. Todos los del primer acto, excepto uno, tienen en común el tratamiento del amor como una fuerza poderosa e imposible de resistir que transforma y somete a los enamorados.

En el primer soneto<sup>1927</sup>, Telefrido, el criado de Roseliano, define el amor como un torrente impetuoso de sentimientos contrarios que anulan la voluntad del individuo para subyugarla a su poder, justo después de que su amo le haya confesado que no puede entender cómo «con una misma causa / un corazón viva y muera»<sup>1928</sup>. Las asociaciones entre los conceptos: amor, guerra, tiranía y muerte, son presagio de las consecuencias dolorosas que padecerán los protagonistas por amar tan intensamente, incluida la de asimilar la supuesta muerte del otro y provocar una batalla entre las familias de ambos. Por tanto, el criado, como hemos visto en otras comedias, a pocos versos del comienzo de la obra, adopta el papel de intermediario entre el dramaturgo y el público para atraer su atención hacia el motivo desencadenante de todas las desventuras.

Después, en el tercer soneto, Hortensia, enamorada de Armindo, describe al amor usando también términos belicistas. Las últimas palabras de su hermano Tristán: «que el

<sup>1927</sup> Este soneto está analizado en el apartado 1.3.3.1. Aparece también en las *Rimas*, I, CXLV.

<sup>1928</sup> *Los muertos vivos*, p. 640a.

castigo es bajeza tendido el enemigo»<sup>1929</sup>, se imprimen en la memoria de la dama y son aplicadas a su situación amorosa. De este modo, identifica al amor con el enemigo que la ha vencido y le pregunta por qué la sigue torturando con su porfía si ella ya no opone ninguna resistencia, sino que sigue su guerra teniendo en cuenta que es imposible defenderse de su fiereza.

Y finalmente, en el cuarto soneto<sup>1930</sup>, Roseliano, ya convertido en labrador, vuelve sobre los mismos motivos de la fuerza enajenadora del amor, la pérdida de la voluntad del amante y la muerte. El amor lo ha transformado por fuera, porque ha cambiado de hábito para conquistar a su amada, pero también por dentro, pues ha nublado su razón y lo desvía del buen camino a riesgo de su propia integridad. En conclusión, Lope insiste en estos tres sonetos que el responsable de los actos de los personajes es el amor, quien, como tirano de los sentidos los tortura y debilita psicológicamente para que no puedan resistirse a su violencia y sigan los designios de su voluntad.

Aparte, el segundo soneto<sup>1931</sup> está puesto en boca de Doristo, el jardinero de Flaminia, quien presenta tanto rasgos de los pastores prelopescos como de la figura del gracioso, y junto a su compañera Gila desempeñan la función cómica de la obra. Empero, la primera vez que aparece el personaje exhibe unos modales cultos y delicados conforme a su caracterización de jardinero de amor: le entrega flores frescas a Flaminia, hablan de amor y recoge para ella unas frutas simbólicas con connotaciones eróticas. La coqueta escena termina con el soneto de Doristo donde celebra las bondades de la mujer, que constituye uno de los escasos sonetos de nuestras comedias en que se desprende una concepción positiva de la mujer. Quizás, este elogio venga determinado por la constancia y firmeza del amor de la protagonista, quien, enterada de la muerte de su amado, primero, piensa en suicidarse y, después, decide entregarse como víctima al padre de este.

Los dos últimos sonetos de la comedia aparecen en el tercer acto en boca de Roseliano. En ambos, el galán reflexiona sobre las mudanzas de la fortuna y del amor. En el quinto, nos ofrece una visión pesimista de todas las cosas de este mundo por su condición cambiante e inestable con el objeto de expresar una injusta desconfianza hacia

---

<sup>1929</sup> *Los muertos vivos*, p. 650a.

<sup>1930</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.1.5.

<sup>1931</sup> Este soneto está analizado en el apartado 1.3.6.5.

su leal Flaminia. Por el contrario, en el sexto<sup>1932</sup>, que aparece justo antes del desenlace, un cambio de suerte propicia que su punto de vista se haya vuelto optimista, de tal manera que muestra su despreocupación ante la adversidad porque todo puede transformarse en bienaventuranza, incluso hasta que «viva un muerto», expresión que alude al título de la comedia y de la que él mismo es ejemplo. En consecuencia, este último soneto tiene la función de anticipar el final feliz de la comedia, a pesar de que supuestamente los dos protagonistas estén muertos, ya que conjetura un buen augurio y nos ayuda a comprender que sus muertes fueron fingidas como indica el oxímoron del título.

### 45.3. Sonetos de la comedia

#### TELEFRIDO

Amor, no se engañaba el que decía  
que eres monstruo engendrado de la tierra;  
que de los elementos eres guerra,  
luz de la noche, escuridad del día.

Dios por temor, y rey por tiranía;  
hijo de Marte, que la paz destierra,  
y de una errada, porque siempre yerra,  
vencida la razón de tu porfía.

No te ensalces en ver que te adoramos,  
que de gentiles a temor sujetos  
la muerte fue adorada por Dios fuerte.

Y así, como a la muerte, altar te damos,  
que algunos dicen, viendo tus efectos,  
que eres hijo del tiempo y de la muerte.

#### DORISTO

No tiene el hombre obligación forzosa  
como servir a la mujer, que ha sido  
a quien debe la vida que ha tenido,  
y mucho más cuando es mujer hermosa.

No tiene el aire, el mar, el mundo, cosa  
que para la mujer no haya nacido,  
desde el oro de las minas escondido  
hasta en los muros del jardín la rosa.

Si corre alguna fuente mujer dice;  
mujer dicen los aires, y están llenas  
las aves de su amor por esos ramos.

¡Maldiga Dios, amén, quien las maldice,  
que aun para contemplar a Dios son buenas,  
si como sus milagros las miramos!

---

<sup>1932</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.11.



#### HORTENSIA

Si al rendido enemigo fue bajeza,  
tirano amor, ejecutar castigo,  
¿qué te debe mi pecho, que conmigo  
usas de tu vitoria sin nobleza?

Rendida estoy, confieso mi flaqueza;  
a tu prisión mi libertad obligo,  
no me defiendo, pues tu guerra sigo,  
que no tiene defensa tu fiereza.

Amor, yo soy mujer; por lo que tienes  
de ser hombre, aunque Dios piedad te venza,  
que es vergüenza mayor a sangre y fuego;  
mas no acierto a pedir que el arco enfrenes,  
que mal podrá tener miedo o vergüenza  
quien ha tanto que está desnudo y ciego.

#### ROSELIANO

Amor, amor, un hábito vestí  
con que parezco yo, mas no soy yo;  
por ti mi entendimiento se perdió  
y me ha dejado la razón por ti.

Cuando contemplo lo que soy y fui,  
pienso que tu poder me transformó:  
de todo lo mejor que Dios me dio  
ya no ha quedado cosa buena en mí.

Mi ser perdiendo la memoria va,  
que como mi discurso te entregué  
del gusto la razón vencida está.

Soy labrador que el viento aré y sembré  
en tierra que mis ojos riegan ya,  
siendo la muerte el fruto de mi fe.

#### ROSELIANO

Jamás toda la luna está serena  
ni pasa el sol su curso sin nublado;  
no está siempre contento el engañado  
ni libre de la mar la atada entena.

No canta alegre siempre Filomena  
ni está vestido de verdura el prado;  
no siempre coge fruto el que ha sembrado,  
el rico está sin mal, el rey sin pena.

No corre el tiempo sin mudanza alguna;  
detiene el ave alguna vez su vuelo;  
el más alegre ha de tener tristeza;

ni siempre está de un rostro la fortuna,  
ni siempre en Libia hay sol, ni en Scitia hielo,  
calma en el mar y en el amor firmeza.

#### ROSELIANO

¿Qué importa que la mar su arena envuelva  
con las estrellas en tormenta grave?

¿Qué importa que una máquina de nave  
en una tabla sola se resuelva?

¿Y qué importa que el sol vaya y vuelva  
y falte al preso de los yerros llave,  
pellejo a la culebra, pluma al ave,  
agua a la fuente y hojas a la selva?

Sosiego el mar tendrá y el hombre puerto  
en la tabla del mar, el sol serena  
la cara, el preso y los demás vitoria.

Y aun estoy por decir que viva un muerto,  
que el tiempo que volvió la gloria en pena  
también podrá volver la pena en gloria.

#### 46. *Nadie se conoce*

Comedia palatina de asunto húngaro. El tema de la obra, sobre la mujer calumniada y perseguida injustamente por un poderoso, fue tratado por Lope en *Laura perseguida*, en *Lucinda perseguida*, e incluso, en *Los embustes de Celauro*, como hemos visto al hablar de esas comedias. Sin embargo, en esta pieza de su edad madura, lo aborda desde el punto de vista cómico y no dramático. Cotarelo elogia la forma en que está escrita: «de las comedias más bellamente escritas y versificadas de este divino ordenador

de la palabra humana»<sup>1933</sup>. Morley y Bruerton<sup>1934</sup> la clasifican dentro del apartado de «comedias auténticas sin fechar» y proponen el intervalo comprendido entre 1615 y 1621 (probablemente hacia 1618). En 1635 se imprimió en la *Parte XXII* auténtica. Como en *El mayorazgo dudoso*, Lope se esconde tras la máscara del príncipe Lisardo.

#### 46.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Páginas	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 682b	Albano (caballero)	Provocará un daño al príncipe por su pretensión de ascender socialmente. Soliloquio lírico.	Como Roberto, el rey de Hungría quiere separar a su hijo Lisardo de su dama Celia a causa del origen extranjero de esta, el caballero Albano le aconseja que provoque sus celos con ayuda del duque Arnaldo.
2	I 683a	Celia (dama protagonista)	Ponderación de su amor. Soneto de amantes con el pie forzado.	Entretanto, Lisardo quiere aumentar el valor de su amor a Celia, quien le responde que solo lo puede hacer teniendo temor. El galán piensa que lo hace desobedeciendo a su padre por no casarse con quien dice. Ambos se muestran su mutuo amor.
3	I 683a	Lisardo (príncipe protagonista)	Ponderación de su amor. Soneto de amantes con el pie forzado.	Aparece seguido.
4	III 706b	Rey	Nadie es capaz de ver el error que critica en otro. Alude al título.	Fabio, el criado de Lisardo informa a la pareja de los planes del rey. Disfrazada de labradora y con el nombre de Diana, llevan a Celia, con Feliciano como esposo, al castillo de Mirafior. En su lugar, dejan a la dama Dorista. Arnaldo corteja a la falsa Celia, que sorprendentemente lo cita para esa noche. El rey se lleva de caza a Lisardo y se encuentran con Diana. Roberto se queda tan entusiasmado con ella que decide alojarse en su mismo castillo. De vuelta al palacio, el monarca con Albano encarece las virtudes de la labradora y el duque informa de sus avances con la falsa Celia. Ofendida por el comportamiento de Dorista, la verdadera Celia se presenta en la corte. Allí tiene celos de la falsa cuando la ve

<sup>1933</sup> Cotarelo, 1930, VII, p. XXXV.

<sup>1934</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 367.

				<p>con Lisardo. En escena, aparece también Arnaldo y los enamorados se esconden. Cuando el duque comienza su galanteo, Lisardo irrumpe fingiéndose agraviado. El rey dirime la contienda, encerrando a Dorista y enviando al príncipe al castillo de Miraflor. No obstante, Albano le advierte de que a Lisardo también le pueda complacer la labradora. En el tercer acto, nace el hijo de Celia y crecen los rumores acerca del padre del niño por la creciente riqueza de su esposo. Albano informa al rey de la relación que existe entre Lisardo y Diana. Como no puede soportarlo, decide liberar a la falsa Celia, aunque es consciente de su paradójica conducta, tal y como nos lo hace saber en su soneto.</p>
5	III 708a- 708b	Lisardo (príncipe protagonista)	Promesa de amor eterno. Sonetos de amantes. Relación de imposibles.	<p>El rey intenta conquistar a Diana y ella escapa a la situación pidiéndole que sea el padrino de su hija. Después, Lisardo le manifiesta a su amada su temor por el amor que le tiene el rey y ella sus celos de que aparezca Dorista. El príncipe le asegura que ni siquiera le hablará. Ambos se confirman sus sentimientos y su firmeza amorosa.</p>
6	III 708b	Celia (dama protagonista)	Promesa de amor eterno. Sonetos de amantes. Relación de imposibles.	<p>Aparece seguido. Después del soneto, el duque acompaña a Dorista al castillo. Ambos se han enamorado. Para disimular, Lisardo la recibe ofendido y el rey le recrimina que trate así a una mujer principal con la que ha tenido cuatro hijos y debería casarse. Lisardo acepta el matrimonio con la condición de que a la vez se case el duque con otra dama cuyo honor se ha puesto en entredicho. Al oficiar la boda, el rey descubre la verdadera identidad de las dos mujeres, reconoce su error y acepta casarlos.</p>

#### 46.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Aunque esta comedia tiene bastantes elementos comunes con *Laura perseguida* y *Lucinda perseguida*, se diferencian principalmente en que Celia se retira voluntariamente

al castillo de Miraflores, en vez de sufrir prisión, el príncipe Lisardo es desterrado al mismo lugar, convirtiéndose el castigo en un premio, y el plan del rey para conseguir que su hijo vea con sus propios ojos que su casta amada le es infiel con el duque es paradójicamente llevado a cabo por una amiga compinchada con los amantes. Por todos estos cambios, la comedia pierde su condición de drama y los sonetos no se centran en el sufrimiento de los protagonistas por las calamidades y decepciones que sufren. En esta comedia, la pareja de enamorados, Lisardo y Celia, manejan todos los hilos para conseguir dar la lección moral al rey que se contiene en la frase proverbial<sup>1935</sup> del título, a la vez que, que el príncipe conoce el verdadero amor venciendo al temor.

Por consiguiente, los sonetos aparecen en boca de Albano, consejero del rey que traza el plan para intentar separar a los amantes para adular al rey y conseguir su favor a toda costa en lugar de asesorarle en lo correcto; del rey, donde reflexiona sobre lo paradójico de su conducta, pues reprende en su hijo lo que él mismo hace, comportamiento que da nombre y sentido a la obra; y de Lisardo y Celia, que se declaran su amor en el primer y en el tercer acto en sendas parejas de «sonetos de amantes» que nos permiten conocer la evolución y madurez de sus sentimientos.

En el primer soneto<sup>1936</sup>, Albano explica que su interés por medrar lo empujan a separar a Lisardo y Celia por acomodar sus consejos a los gustos de un poderoso. Sin embargo, no es un personaje plano caracterizado únicamente por su perfidia, sino que evoluciona de acuerdo con el desarrollo de los acontecimientos. De esta manera, en el tercer acto, cuando intenta cambiar sus adulaciones por un consejo sincero advirtiéndole el comportamiento contradictorio del rey, que no quiere utilizar consigo la misma vara con la que mide la conducta de su hijo, el monarca lo llama necio y él reflexiona críticamente en un aparte sobre el estado de privanza basado en el favor. Seguidamente, aparece el cuarto soneto de la comedia, puesto en boca del rey, donde reconoce su conducta paradójica, pero se excusa en el amor que ha enajenado su razón y en el hecho de que no quiere escuchar la verdad para continuar engañado abrazando una ilusión. Es este un momento fundamental de la comedia, primero porque el soneto contiene el título y nos permite entender la intención moral de la obra, y segundo, porque, en él, el rey reconoce saber ahora cuáles fueron las razones por las que su hijo lo desobedeció, y, por

---

<sup>1935</sup> Como indiqué en la nota 1106, aparece en el *Vocabulario de Correas*.

<sup>1936</sup> Este soneto está analizado en el apartado 1.2.2.1.

consiguiente, se anticipa que terminará perdonando a los enamorados y bendiciendo su unión matrimonial.

El resto de los sonetos están agrupados en dos parejas de «sonetos de amantes»<sup>1937</sup>: una situada al principio del primer acto y otra, antes del desenlace en el tercer acto. La primera vez que vemos a Lisardo y Celia, el príncipe desea engrandecer su amor por ella pese a que está seguro de que «no puede ser mayor»<sup>1938</sup> y ella le replica que no puede hacerlo porque no siente el temor que ella tiene hacia el rey. En este contexto, Celia realiza una ponderación absoluta de su amor en el segundo soneto de la comedia seguida por la respuesta de Lisardo en el tercer soneto de la pieza, donde utiliza las mismas palabras en rima que las del soneto de su amada creando un efecto simétrico.

Después de estas dos declaraciones de amor incondicional, se produce la separación de los amantes y se suceden una serie de peripecias que llevan al rey a liberar a Dorista (creyendo que es Celia) y llevarla al castillo porque quiere a Diana (la verdadera Celia) y no soporta ver a su hijo Lisardo con ella. En esta situación dramática, Lisardo se muestra con Celia temeroso de la seguridad de su relación porque es imposible ofrecer resistencia al gusto de un rey. Ante esta nueva fatalidad, en dos «sonetos de amantes», ambos se prometen amor eterno. El contexto dramático en que aparecen estas dos declaraciones amorosas es diferente al de las primeras, en la medida en que los enamorados son conscientes del temor real que deben vencer y, siguiendo el razonamiento de Celia en el primer acto, «vencer al temor [...] quien ama / verdadero amor se llama»<sup>1939</sup>. Por tanto, ambos sonetos dan cuenta de que el amor que sienten Lisardo y Celia ha evolucionado alcanzando la perfección que les permitirá superar fácilmente una última dificultad para culminar en el feliz enlace final.

---

<sup>1937</sup> Estas dos parejas de «sonetos de amantes» están analizados en el apartado 1.1.6.

<sup>1938</sup> *Nadie se conoce*, p. 682b.

<sup>1939</sup> *Nadie se conoce*, p. 682b.

### 46.3. Sonetos de la comedia

**ALBANO**

Deseos de subir adonde pueda  
tener lugar que a todos me adelante  
me incitan a inquietar un noble amante,  
aunque de serlo yo la culpa exceda.

A la fortuna le pusieron rueda,  
no solo por ser fácil y inconstante,  
mas porque un hombre en ella se levante,  
pues si no la provoca, se está queda.

Tan presto es liberal como es avara;  
ya los que estaban llenos se ven faltos,  
ya los que eran cobardes atrevidos.

Ella, en efeto, es rueda, y nunca para,  
y así, por fuerza, donde caen los altos  
vienen a levantarse los caídos.

**CELIA**

No puede haber amor que iguale al mío;  
mi sentido excedió mi sentimiento;  
cuanto sin vos es bien, cuanto es contento,  
es para mí tormento y desvarío.

Tan nuevas almas en mi pecho crío,  
que son pocas cien mil para un momento;  
háceme sombra el mismo pensamiento,  
y de ella, si os ofende, me desvío.

Amor no tiene en mí cosa imposible,  
por mí sola se pudo pintar ciego;  
el alma para vos no es invisible.

Con esta fuerza a lo imposible llevo,  
y os quiero tanto más de lo posible,  
que, si no soy amor, vengo a ser fuego.

**LISARDO**

Nace del dulce pensamiento mío  
siempre, señora, en vos mi sentimiento,  
porque pensar tener otro contento  
si no es pensando en vos, es desvarío.

Pienso en pensar que pensamientos crío  
que no falten de vos solo un momento,  
y por no tener otro pensamiento,  
de pensar en perderle me desvío.

Corrido está de verme el imposible,  
la majestad rendida, el temor ciego,  
y yo para otros gustos invisible;

pues cuando a ver vuestra hermosura llevo  
desprecio tanto amaros lo posible,  
que con solo mirar abraso al fuego.

**REY**

¡Qué fácil es reprehender el daño  
que está fuera de sí! Por mí lo siento;  
yerro en lo mismo que reñir intento,  
y viendo la verdad amo el engaño.

Ciego a mi propio error miro el extraño,  
y en vez de tener dél conocimiento,  
lo que niego a mi mismo pensamiento  
quiero que en otros tenga desengaño.

En el espejo donde puedo verme  
miro el ajeno error, que así destierra  
amor a la razón que ha de valerme.

Burlo del que cayó y estoy en tierra,  
y conozco por mí fin sin conocerme,  
que nadie se conoce cuando yerra.

## LISARDO

Primero que mi amor, Celia divina,  
olvide obligaciones tan notables,  
los polos de los cielos variables,  
vendrán al suelo con fatal ruína.

Primero el mar, adonde el sol declina,  
le verá amanecer, y sus mudables  
ondas sin movimiento favorables  
al pecho que romperlas determina.

Primero se verá roto y deshecho  
el primer movimiento en que está asida  
la ardiente esfera del supremo techo,  
y de tinieblas se verá vestida,  
que dejes tú de ser alma en mi pecho,  
luz en mis ojos y en mi aliento vida.

## CELIA

Primero, mi Lisardo, habrá firmeza  
en la mudable rueda de fortuna,  
y no se quejarán de envidia alguna  
la virtud, el ingenio y la nobleza.

No tendrá lisonjeros la grandeza,  
ni la vida mortal muerte ninguna;  
no pedirá su luz al sol la luna,  
ni será desdichada la belleza.

Primero se verá que se concluya  
mi amor inmenso, el monte más pequeño  
al Imperio arrimar la frente tuya,  
y el agravio tendrá seguro sueño,  
que deje yo de ser esclava tuya  
ni tengan estos ojos otro dueño.

### 47. *La noche toledana*

Comedia urbana ambientada en la realidad inmediata en que fue escrita, pues alude al nacimiento del futuro Felipe IV (8 de abril), al incidente de Pero López de Ayala (8 de mayo), a la gran fiesta de toros (14 de mayo) y a la justa literaria que Lope organizó en la primavera de 1605 (22 de mayo)<sup>1940</sup>. Nos dice Cotarelo que «el dicho popular de ser “una noche toledana” debía de existir ya de antiguo, y Lope no hizo más que fraguar un argumento para justificarlo»<sup>1941</sup>. Curiosamente, en su *Tesoro*, Covarrubias define una *noche toledana* como «la que se pasa de claro en claro, sin dormir»<sup>1942</sup> a causa de los insectos que abundaban en la ciudad. A ellos alude Lope cuando escapa el galán protagonista con su criado por una ventana huyendo supuestamente de la justicia<sup>1943</sup>. Como indica Sánchez Aguilar<sup>1944</sup> en la edición de esta comedia, el dramaturgo toma recursos típicos del folclore universal que contribuyen al enredo: las «confusiones en la oscuridad» (que aparece en los cuentos de Boccaccio), «la utilización de una posada» como lugar de encuentro (que nos conduce al *Quijote*) o los personajes arquetípicos del

---

<sup>1940</sup> La indisposición de Pero López de Ayala es mencionada en el v. 196, la fiesta de toros en el vv. 406, 686, 1750 o 1960 y la justa literaria en los vv. 1966-1971.

<sup>1941</sup> Cotarelo, 1930, XIII, p. XII.

<sup>1942</sup> Covarrubias, *Tesoro*, p. 564.

<sup>1943</sup> *La noche toledana*, pp. 169-170, vv. 2509-2513.

<sup>1944</sup> Sánchez Aguilar, 2002, p. 67.

*miles gloriosus* clásico y de la «mujer astuta y enredadora» de los cuentos orientales. Morley y Bruerton<sup>1945</sup> la clasifican dentro del apartado de «comedias auténticas fechables» y piensan que está escrita poco después del nacimiento del príncipe heredero. En todo caso, apareció ya impresa en la *Parte III* de Lope y otros autores en 1612.

#### 47.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Versos	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	II 1132- 1145	Lisena (dama donaire protagonista)	Su pasión por Florencio y su honor agraviado son el origen de los engaños que emprenderá. Soliloquio lírico.	Florencio y su criado Beltrán llegan a un mesón de Toledo, ciudad en la que se está celebrando el nacimiento del príncipe, el futuro Felipe IV. El galán tuvo que escapar de Granada por haber herido a un hombre en un desafío que aceptó a causa de unos celos que provocó su amada Lisena. Beltrán le aconseja que se entretenga con otras. Conocen a dos madrileñas: Gerarda, que teme que un pretendiente suyo llamado Fineo se entere de su escapada, y Lucrecia. Fingiendo que Florencio es hermano de Gerarda, las alojan en su mesón en un aposento con balcón para ver la fiesta de toros. A la misma posada ha llegado Lisena con su tío Aurelio. Disfrazada de labradora con el nombre de Inés consigue trabajo de fregona. También aparecen el capitán Acevedo con su alférez Carrillo, quienes se quedan prendados de Inés, y Lucindo y Riselo, dos caballeros toledanos que siguieron hasta allí a las damas madrileñas. En la venta, Lisena le lleva aguamanos a Florencio y se reconocen, pero, fingen no hacerlo, entablando un diálogo en que ella le reprocha indirectamente que la abandonara con la excusa de los celos y ya haya emprendido una nueva conquista. El capitán y Lucindo con sus dos acompañantes hablan de sus respectivos amores. El toledano le pide a quien hable con Inés que le diga que tercie por él con Gerarda.
2	III	Fineo	Apostrofa a la noche para que	Lisena se propone impedir los amores de Florencio con Gerarda. Cuando Acevedo

<sup>1945</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 85.



	2546-2559	(caballero madrileño enamorado de Gerarda)	propicie el encuentro con Inés / Lisena. Soliloquio lírico a la noche.	se acerca a conquistarla, ella acepta la cita para esa noche. Con Gerarda, Lisena le confiesa que ha concertado verse esta noche con su hermano para despertar sus celos. Sin embargo, Beltrán intenta convencer a la madrileña de que Lisena se refería a él porque se piensa que es hermano de Florencio. Cuando el criado se encuentra con Lisena le recrimina haber sido la causante de la huida de Florencio y de su decisión de olvidarla. Entretanto, aparece Fineo, el caballero que ha seguido a Gerarda desde Madrid por celos. Carrillo le informa de que habrá una justa literaria donde podrá participar. El alférez también aborda a Inés, quien le permite ir a visitarla por la noche. Gerarda descubre a Fineo, le dice la verdad a Lisena y esta la esconde en una cuadra desocupada. A su vez, la moza le dice falsamente a Lucindo y a Riselo que las madrileñas los esperan esa noche. Por su parte, Fineo acaba de olvidarse de Gerarda al ver a Inés. Al final del segundo acto, Lisena dice que ha concertado mil cosas y le pide a la noche que las remedie con su oscuro velo para que todos se acuerden de <i>la noche toledana</i> . Como un receptor de la chancillería ha preguntado en la plaza por Florencio, los granadinos piden un cambio de aposento y el ventero los esconde en el que están Gerarda y Lucrecia. Entonces, Lisena pide al capitán que se haga pasar por un agente de la justicia y golpee la puerta. Asustados, Florencio y Beltrán escapan por la ventana y les pican unos insectos. La gente los confunde con ladrones. En la posada, cada uno de los caballeros se dispone a rondar el aposento de su amada embozado, no sin antes conjurar a la noche para que sea cómplice de sus amores.
3	III 2560-2573	Carrillo (alférez)	Apostrofa a la noche para que propicie el encuentro con Inés / Lisena. Soliloquio lírico a la noche.	Aparece seguido. Fineo advierte la presencia de Carrillo y se retira.

4	III 2586- 2599	Acevedo (capitán)	Apostrofa a la noche para que propicie el encuentro con Inés / Lisena. Soliloquio lírico a la noche.	Sale Acevedo. Después del soneto, reconoce a Carrillo. Acude de nuevo Fineo y Acevedo se da cuenta de que Inés ha jugado con ellos.
5	III 2632- 2645	Lucindo y Riselo (caballeros toledanos)	Apostrofán a la noche para que propicie el encuentro con Gerarda y Lucrecia. Soliloquio lírico a la noche.	Salen Lucindo y Riselo, los que pretenden a Gerarda y Lucrecia. Después del soneto, los pretendientes de Inés la saludan, ella grita «fuego» y los espanta. Mientras, los granadinos regresan al mesón. Entonces, Inés disfraza a Gerarda y a Lucrecia de labradoras y las mete donde están Fineo y Lucindo haciéndoles creer que son Florencio y Beltrán. Finalmente, aparecen los alguaciles pidiendo que se abran todos los aposentos porque piensan que Florencio y Beltrán se escondieron allí. Acevedo está con Carrillo, Lucindo con Lucrecia, Fineo con Gerarda, Beltrán con Riselo y Florencio con Inés. La joven descubre su verdadera identidad y explica que actuó por amor y celos. Los alguaciles exigen a las tres parejas que se den fe de esposos para evitar la cárcel.

#### 47.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

En la medida en que el momento culminante de esta comedia es la llegada de la noche toledana en que los caballeros y damas que confluyen en un mesón podrán disfrutar de una noche de pasión gracias a la destreza de la moza de la posada, los sonetos están puestos en boca de Lisena, la habilidosa tracista, y los cuatro pretendientes que maneja a su antojo.

El primer soneto de la comedia, dicho por Lisena, aparece al principio del segundo acto, cuando la protagonista reflexiona sobre las penas que ha pasado por seguir a Florencio hasta Toledo y los males que acechan a su amor y a su honor porque ha encontrado a su amado interesado en gozar a otra mujer. A partir de este momento, decide emprender una serie de enredos que involucrarán a los que la pretenden y a los que se han encaprichado con las damas madrileñas con el fin de evitar que su amado Florencio pase la noche con Gerarda.

Así, llegamos a la ansiada noche de amor hacia la mitad del tercer acto, donde cada uno de los pretendientes, en el momento de iniciar la típica escena de ronda por los aposentos del mesón, invocan a la noche para que encubra sus deseos y apetitos con su oscuridad y les permita gozar de su amada en un soneto<sup>1946</sup>. Estos cuatro sonetos presentan similitudes conceptuales y estructurales. Todos están dirigidos a la noche, que aparece descrita con una serie de epítetos, para pedirle o exigirle que le conceda a su amada a cambio de unas ofrendas. Sin embargo, el estilo de cada uno de ellos se acomoda a la personalidad del personaje que lo dice.

En los sonetos de Fineo y de Carrillo, que están contiguos, el tono predominante es de ruego, de solicitud y de agradecimiento dentro de un estilo culto y galante. En contraste, el del capitán Acevedo, un personaje con rasgos del *miles gloriosus*, es «cómicamente hiperbólico y chulesco»<sup>1947</sup>. El personaje parece un hechicero que conjura a una noche descrita con atributos negativos a quien exige que satisfaga su demanda bajo la amenaza de un castigo. Finalmente, en el soneto recitado por Lucindo y Riselo, al modo de las esticomitias excepto en el último verso, se oponen dos estilos y concepciones diferentes. Lucindo describe una noche amable, apacible y clara, entendemos que, porque es estrellada de acuerdo con el gusto de la lírica renacentista, mientras que Riselo retoma los epítetos despectivos del capitán Acevedo para describir una noche temible de corte romántico.

En conclusión, la noche es un viejo motivo de inspiración de los poetas y especialmente cautivador para nuestro dramaturgo<sup>1948</sup>, pues lo ensayó en varias de sus obras dramáticas y líricas. Estos cuatro sonetos son ejemplo de un ejercicio excepcional del virtuosismo de Lope al modo más puramente barroco de las *Variaciones sobre un mismo tema*, donde, además, el contenido se adopta al tono, la expresión y registro de cada personaje, quedando reflejadas en ellos sus distintas personalidades.

---

<sup>1946</sup> Estos cuatro sonetos están estudiados en el apartado 1.2.3.3.

<sup>1947</sup> Ver Sánchez Jiménez, 2012, p. 365.

<sup>1948</sup> Sobre los sonetos y otras composiciones apelativas a la noche que escribió Lope, me remito a las explicaciones dadas a la hora de analizar la comedia *El mayor imposible*.

### 47.3. Sonetos de la comedia

#### LISENA

Andan mis males por volverme loca  
como si yo negase que lo he sido,  
andan mis bienes por cubrir de olvido  
lo que confiesa el alma por la boca;  
    andan mis penas por decir que es poca  
la que por tal sujeto he padecido,  
y mis agravios, como lo han sentido,  
dicen que la venganza al honor toca;  
    andan mis celos porque Amor intente  
alguna sinrazón, viendo que puedo;  
anda mi amor porque de ti me ausente,  
    anda con artificios en Toledo.  
Mas es andar y andar, que finalmente  
he de anegarme entre el amor y el miedo.

#### CARRILLO

Noche que das descanso a cuanto vive  
y al son de arroyos y de fuentes duermes,  
tú que madres solícitas aduermes  
cuando sus ojos Argos apercibe,  
    tú cuyo manto azul el cielo escribe  
de figuras y imágenes inermes,  
así jamás de tu humedad enfermes,  
ni el tiempo de tus céfiros te prive.  
    Porque goce, primero que te huyas,  
de Inés, corona de tus luces bellas,  
haz que me miren con piedad las tuyas,  
    que en ti las tuyas gozaré por ellas,  
si no es que por envidia de las tuyas  
contrarias se me vuelvan tus estrellas.

#### FINEO

Noche, pues te llamaron los poetas  
oscura y negra máscara del día,  
cúbreme a mí con la tiniebla fría  
hasta el planeta de oro que respetas.  
    A tus aras ofrezco las bayetas  
más negras que el flamenco suelo envía,  
si de la bella Inés, tu luz y mía,  
dejas que goce en horas tan secretas.  
    El mesón de Atalante y sus encantos  
están en este, donde me han traído  
para que en él sucedan otros tantos.  
    Haz, noche, como a Psiques y Cupido,  
sábanas y frazadas de tus mantos,  
y dormirán mis celos en tu olvido.

#### ACEVEDO

Negra, desaseada, descompuesta,  
desafeitada noche, deslucida  
de manto y de cabellos esparcida,  
envidiosa del sol, con sombra opuesta,  
    remisa en bienes y en traiciones presta,  
adúltera, ladrona y homicida,  
disfrazada, cobarde y atrevida,  
del ganado terror, del lobo fiesta,  
    por tus mismas traiciones te conjuro  
—miedos, engaños, laberintos, celos—  
que me dejes gozar lo que procuro.  
    Así te canten búhos y mochuelos,  
y igualen con el sol hermoso y puro  
tu negro curso los piadosos cielos.

#### LUCINDO Y RISELO

LUCINDO Noche serena, dulce, hermosa y clara...  
RISELO Noche oscura, crüel, fiera, enojosa...  
LUCINDO Encúbreme en tus alas amorosa.  
RISELO Cúbreme, noche, a sombra de tu cara.  
LUCINDO Mi pensamiento con tu mano ampara.  
RISELO Hazme Tarquino de Lucrecia hermosa.  
LUCINDO Dame a Gerarda, noche venturosa.  
RISELO Tu curso, noche, en mis venturas para.  
LUCINDO Noche, tú sola amores satisfaces.  
RISELO Noche, tú eres de amor cifra sucinta.  
LUCINDO Tú la vergüenza y el desdén deshaces.  
RISELO Danos el bien que tu silencio pinta...  
LUCINDO Y en tus aras pondremos, si lo haces...  
RISELO Carbón.  
LUCINDO Ébano.  
RISELO Mirra.  
LUCINDO Lápiz.  
RISELO Tinta.

#### 48. *La obediencia laureada y el Primer Carlos de Hungría*

Comedia palatina con trasfondo húngaro que podríamos denominar «de carácter» por la personalidad obediente, noble y heroica del protagonista Carlos, cuyo amor y respeto filiales justifica el título de la comedia. Advierte Cotarelo<sup>1949</sup> a «los que niegan a Lope la facultad de crear caracteres» que con esta comedia comprobarán que están equivocados, ya que «hay en Lope caracteres, y más variados, y más reales y más humanos que en todo el teatro francés anterior al siglo XIX». En las relaciones entre el padre y los hijos, Carlos y Alejandro, se percibe la influencia de la parábola del hijo pródigo<sup>1950</sup>, pues Aurelio se desvive por el hijo descarriado y desdeña al virtuoso, aunque, en la comedia el bueno es Carlos, el que se marcha, y, en vez de arruinar a la familia, la engrandece con sus méritos personales. De este modo, la obediencia de Carlos a su padre será gratificada con la corona de Hungría tal y como reza el título. Este sentido moral inserta la obra en la segunda etapa del dramaturgo. Morley y Bruerton<sup>1951</sup> la clasifican dentro del apartado de las «comedias auténticas sin fechar» y proponen el intervalo

---

<sup>1949</sup> Cotarelo, 1930, XIII, p. XIII.

<sup>1950</sup> *Lucas* 15, 11-32.

<sup>1951</sup> Morley y Bruerton, 1968, pp. 370-371.

comprendido entre 1597-1606 (probablemente 1604-1606). Para ello, tienen en cuenta a San Román, que demostró que la comedia existía el 22 de mayo de 1606 por un contrato firmado en Toledo en el que Alonso de Riquelme se comprometía a representar en Oropesa el día de San Juan y los dos siguientes tres comedias: *El hombre de bien*, *El secretario de sí mismo* y *La obediencia laureada*. El quinto y último soneto de la comedia también aparece en *Valor, fortuna y lealtad de los Tellos de Meneses. Reinar por obedecer*, de Matos, Diamante y Villaviciosa es una refundición de esta obra.

#### 48.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Versos	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 568- 581	Aurelio (padre de Carlos)	Justifica su amor desmedido por su hijo licencioso. Soliloquio lírico.	Filipo y Alejandro, hijo disoluto de Aurelio, acuerdan batirse en duelo por una pendencia de juego. Tebano informa al padre del desafío de su hijo. El viejo siente un amor tan loco por Alejandro que quiere casar a Marcela y estudiar cómo darle la mayor parte de su hacienda, aunque Carlos sea el mayor. Doristeo confiesa a Tebano que adora a Marcela. Cuando llega Carlos con su criado Guarín de Bolonia porque han terminado sus estudios, se enoja porque encuentra a su hermana en la ventana haciendo labor y hablando con Doristeo. En el campo, Aurelio quiere convencer a Filippo de que se bata en duelo con él en vez de con su hijo. Entonces, Alejandro regaña a su padre por deshonrarlo, lo empuja y se cae al suelo. Filippo lo recoge y desiste del duelo, por lo que Alejandro se marcha airado. Cuando Aurelio llega a su casa, Carlos lo saluda efusivamente, pero el padre le recrimina que haya dejado sus estudios y lo trata con desagrado. El criado no comprende que Carlos se calle y aguante todo lo que le digan. Por otro lado, le recrimina su actitud al viejo.
2	I 694- 707	Lucrecia (criada)	El amor es loco y antojadizo de acuerdo con su apariencia de niño.	Marcela se queja con su padre de que Carlos quiera reducirlos a su buen modo de vivir. La criada Lucrecia le entrega a la joven un papel de Doristeo, pero Carlos intenta quitárselo, forcejean y termina dándole un bofetón. Entonces,

			Soliloquio lírico al Amor.	Marcela le dice a su padre que Carlos le pegó por defender a Alejandro. La criada le reprocha su conducta maliciosa.
3	I 708-721	Guarín (criado de Carlos)	La imagen del amor como niño es contraria a su esencia mudable e interesada. Soliloquio lírico al Amor.	Sale Guarín y dice el soneto a continuación. Después del soneto, los criados protagonizan un intermedio lúdico en que se declaran cómicamente su amor.
4	I 850-863	Carlos (galán protagonista)	La honra agravia al virtuoso por las culpas ajenas. Soliloquio lírico a la honra.	Filipo le dice a Doristeo y a Tebano que Aurelio le ha prometido a Marcela, pero Doristeo le confiesa que es suya. Hablan de que Carlos la trata como si fuera un esposo celoso.
5	III 2388-2401	Rey (Rey de Bohemia)	El amor es la armonía o correspondencia de las almas. Soliloquio lírico.	En la calle, Aurelio pega con su báculo a Carlos. El hijo recoge el báculo, lo besa y se lo da para tranquilizarlo, pero el padre lo echa de su casa y le exige que se vaya de Nápoles. Entonces, Carlos decide marcharse a la guerra entre Bohemia y Hungría para ser soldado. Antes de irse, envía a Guarín a su casa para que le traiga el palo con que su padre le pegó. En Bohemia, Carlos se pone al servicio del rey Filiberto por lo que atraviesa a nado un río para llegar en secreto a Hungría. Allí, ve a la reina bañándose, sin saber que es ella, y concierta una cita para la noche a la que puede ir acompañado. Informado del éxito de su misión, el rey lo nombra capitán. En Nápoles, Alejandro se ha gastado toda la hacienda del padre. Quiere arrancarle un collar a su hermana y hacer que se case con Doristeo para conseguir más dinero. Durante la cita, el rey se hace pasar por soldado y se empareja con Rosela, mientras que Carlos le confiesa su amor a la reina. Esta desvela su identidad y le dice que tiene que ser su marido porque la ha visto desnuda. El rey también descubre su identidad y después de una serie de amenazas, la reina los despide. Alejandro mata a Doristeo porque no se quiere casar con su hermana. La familia huye. Filiberto nombra general a Carlos. Este le muestra una carta de la reina donde le pide que se cambie de bando y se case con ella. El rey le dice que se instale allí y después lo llame como criado o pariente para poder lograr la paz

				<p>con ella. Después del soneto, un soldado lleva preso a Alejandro y su familia ante el rey. Después de contarle toda su historia, el rey lo hace soldado y, al ver a Marcela, se enamora de ella. Cuando Carlos hace llamar a los criados, el rey acude con Alejandro, Marcela y Aurelio. Entonces, Carlos es servido por sus familiares y todos, incluidos los reyes de la guerra, se reconcilian.</p>
--	--	--	--	---

## 48.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Los sonetos de esta comedia se organizan en torno a la problemática que el protagonista vive en su familia y al amor. De los cuatro sonetos que se acumulan en el primer acto, dos están relacionados con la acción principal y dos forman parte de un inciso cómico protagonizado por los criados para relajar la tensión dramática.

El primer soneto de la comedia destaca el conflicto principal, que se corresponde con el de la parábola del hijo pródigo. En él, Aurelio reflexiona sobre el amor ciego y desmesurado que tiene por su hijo Alejandro, jugador, díscolo y pendenciero, frente al desdén e indiferencia que muestra por Carlos, dechado de amor y obediencia filiales. Al final de la comedia, el propio Carlos excusará a su padre diciendo: «porque como muchos padres / a quien amor desatina, / el hijo vicioso adoran / y al que los honra castigan»<sup>1952</sup>. Quizás sea el soneto más importante de toda la obra por dos razones: en primer lugar, porque el padre se ratifica en su proceder comparándose con Dios, pues igual que él se preocupa más por la oveja descarriada que por el que es bueno; y, en segundo lugar, porque este comportamiento excesivamente riguroso con su hijo virtuoso provocará que Carlos busque suerte en tierras extrañas, ascienda vertiginosamente gracias a su valor y logre restaurar el orden en su familia.

En verdad, durante todo el primer acto, nuestro dramaturgo marca el contraste que existe entre la manera de ser del protagonista y la del resto de su familia. Carlos es virtuoso y un poco fanático de la honra, Alejandro es un vividor, Marcela anda en asuntos amorosos con Doristeo y el padre solo piensa en su hijo perdido, indiferente a lo que pueda ocurrir con su honor. Ante esta situación, Carlos siente la pesada carga de que su

<sup>1952</sup> *La obediencia laureada y el Primer Carlos de Hungría*, p. 415, vv. 2942-2945.



honra pueda verse afectada por las culpas ajenas. Por consiguiente, en el cuarto soneto<sup>1953</sup> de la comedia, muestra su pesadumbre hacia la ley de la honra que nombra depositario y responsable a sujetos distintos, es decir, que afrenta al pundonoroso por las acciones del frívolo. A continuación, su padre lo humilla pegándole injustamente en público para mofa de los otros caballeros que se ríen de su sumisión. En realidad, lo mejor que le puede suceder es tomar distancia de su familia y emprender una nueva vida que dependa exclusivamente de sus excelentes cualidades.

Por otro lado, el segundo y tercer soneto están puestos en boca de Lucrecia, la criada de la familia, y de Guarín, el criado de Carlos, que mantenían una relación hasta que el lacayo se fue con su amo a estudiar a Bolonia. Antes de que se produzca el reencuentro y comprueben si sus sentimientos continúan o los ha entibiado la ausencia, cada uno, a solas, apostrofa al amor en un soneto. Lucrecia le reprocha que después de tanto tiempo y tantos desengaños siga tan antojadizo como siempre porque sigue enamorada del criado. Guarín, en cambio, parece que desconfía de la constancia de su amada porque le recrimina al amor su carácter mudable e interesado y se compadece del que acomode su apariencia angelical a su trato. En efecto, el criado le confiesa el temor y los celos que tenía de que amara por interés al criado de Doristeo. En resumen, estos dos sonetos no tienen más incidencia en la acción, sino que forman parte de un intermedio jocoso, parodia de los recelos, inseguridades y emociones que preceden al reencuentro amoroso de los galanes y damas de comedia.

Finalmente, hacia la mitad del tercer acto, el rey Filiberto reflexiona sobre lo irracional que es doblegar la voluntad de la reina de Hungría, cuando el amor se basa «la correspondencia de las almas»<sup>1954</sup>. El soneto aparece cuando el rey permite a Carlos que se una a la reina y se convierta en rey. En él, nos manifiesta que no debe estorbar los sentimientos que han nacido entre ellos, máxime cuando la reina considera que el amor iguala la desigualdad que existe con Carlos, sino que debe abandonar su pretensión de continuar la guerra y encontrar un camino para la paz. Como señala Cotarelo en su prólogo, esta comedia podría ser de caracteres, porque aparte del personaje de Carlos, destaca «el bellísimo y nada exagerado de Filiberto»<sup>1955</sup>. En verdad, ambos personajes

---

<sup>1953</sup> Este soneto está estudiado en el apartado 2.1.7.

<sup>1954</sup> *La obediencia laureada y el Primer Carlos de Hungría*, p. 397, v. 2401.

<sup>1955</sup> Cotarelo, 1930, XIII, p. XIII.

forjan una amistad que descansa en las virtudes de la bondad, obediencia y fidelidad que comparten. Por eso, Lope ha querido subrayar su carácter comprensivo y tolerante poniendo en su boca el discurso propio de que lo lógico es que las uniones sean por amor y no por concierto, asunto que aparece en el primer acto a través de Guarín cuando le critica a Carlos su concepto recalcitrante, opresivo e inadecuado de la honra y el matrimonio: «¿No se han de hacer algunos [casamientos] por amores?»<sup>1956</sup>.

### 48.3. Sonetos de la comedia

#### AURELIO

¡Que siendo la virtud digna de amarse  
hasta en los enemigos por sí propia,  
en Carlos la desame! Cosa impropia  
y que más en mi edad debe culparse.  
Pero si suele el cielo desvelarse  
por ser el hombre su retrato y copia,  
y buscarle en la Scitia y la Etiopia  
si allá de la virtud quiere alejarse,  
¿qué mucho que yo imite al mismo cielo  
en reducir al malo y dar castigo  
al bueno que ya tengo por consuelo?  
Por reducir al malo me fatigo,  
y como en no perderle me desvelo,  
huyo de Carlos y a Alejandro sigo.

#### LUCRECIA

Amor, todos se quejan que eres loco,  
pues años tienes ya para ser cuerdo.  
Todos se pierden donde yo me pierdo.  
Si eres tan viejo, ¿cómo sabes poco?  
Viéndote niño a furia me provoco,  
pues con haberlo oído no me acuerdo  
cuánto ha que llevas en el hombro izquierdo  
colgado el arco cuyas flechas toco.  
Tras tanta cantidad de desengaños  
estás como primero antojadizo,  
tan niño en el llorar y en los engaños.  
Mas eres como el cielo movedizo,  
que habiendo dado vuelta seis mil años  
está tan mozo como Dios lo hizo.

---

<sup>1956</sup> *La obediencia laureada y el Primer Carlos de Hungría*, p. 335, v. 437.

## GUARÍN

Mal haya, Amor, amén, quien no conforma  
tu pintura a tu trato semejante:

con sarna cuando das a un estudiante,  
con proceso si hieres al que informa,

cuando das a un pícaro, una corma  
y cuando a un herrador, un pujavante,

cascabeles si hieres a un danzante  
y a un zapatero el boj, trinchete y horma.

¿Por qué te pintan niño, hermoso, afable,  
si eres aquel que tantas cosas mudas?

Mejor fuera robusto y espantable.

Aunque pues ya del interés te ayudas,  
mejor fuera, villano interesable,  
pintarte con la bolsa como Judas.

## CARLOS

Honra, por nuestro daño introducida  
en las leyes del mundo siempre erradas,  
¿cómo, si son tus manos delicadas,  
aprietas tanto el cuello a nuestra vida?

Escura enigma apenas entendida,  
¿adónde están tus cifras declaradas?,  
pues de culpas ajenas no escusadas  
la propia calidad queda ofendida.

Si el hombre que en virtudes se señala  
es honrado también, ¿cuál pensamiento  
tu santa ley con las del mundo iguala?

Pero una cosa de las tuyas siento:  
que no puede ser, honra, cosa mala  
quien tiene en la virtud su fundamento.

## REY

No sé quién ama donde no es querido,  
siendo todo el amor un instrumento  
que, destemplado su divino acento,  
disuena a la razón como al oído.

¿Qué consonancia harán amor y olvido,  
la fuerza y el desdén, si el fundamento  
de amor es un igual consentimiento  
de las dos voluntades admitido?

Ya no quiero querer lo que solía,  
ni de amor las tormentas ni las calmas;  
hoy toma puerto la esperanza mía.

Quien no ha vencido no pretenda palmas,  
que consiste de amor el armonía  
en la correspondencia de las almas.

## 49. *Obras son amores*

Comedia palatina, que tiene por título la mitad de un proverbio<sup>1957</sup> archiconocido en la época y del que se sirvió para escribir un auto sacramental de contenido y personajes diferentes. Cotarelo considera que la trama debió de ser «de la invención de Lope, y la

---

<sup>1957</sup> Correas recoge dos proverbios que tienen el mismo comienzo: «Obras son amores, hermano Polo, obras son amores, que no amor solo» y «Obras son amores, que no buenas razones».

fecha de la composición no muy apartada de la de su impresión»<sup>1958</sup>. Aparece en la *Parte XI*, impresa en 1618, que el dramaturgo supervisó. Morley y Bruerton la clasifican dentro del apartado de «comedias auténticas sin fechar» y proponen el intervalo comprendido entre 1613 y 1618. Por tanto, contiene la visión madura de un hombre de vasta experiencia «tanto en materia de contrariedades al servicio de un poderoso como de celos, obras de amor y razones más o menos buenas»<sup>1959</sup>. Como en tantas obras, Lope utiliza a Belardo como *alter ego*, cuando, al final de la comedia, Felisardo dice que: «Y yo, en nombre de Belardo / os prometo seis tan bellas / como lo dirá la Pascua / si aquí estamos la Cuaresma»<sup>1960</sup>, lo que aludiría a que la comedia «se representó en los días de carnestolendas», pero todavía no sabía «si lo elegirían para hacer los autos del mismo año»<sup>1961</sup>.

#### 49.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Versos	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 265- 278	Lucindo (galán protagonista)	El amor noble se queja de las desdichas que lo mancillan. Soliloquio lírico.	Durante las fiestas de Augusta, el rey Felisardo embozado se queda prendado de una dama por su ingenio y belleza. Entonces, envía a su privado Lucindo para que le diga a la dama que habló con el rey, quien desea concertar una cita. Cuando Lucindo descubre que se trata de su dama Laura, se enfada con ella por haber enamorado al rey. Ella le aconseja que le diga al rey que se fue e ignora quién es, pero, como él teme caer en desgracia, prefiere que lo reciba mostrándose pobre para que el rey pierda el interés.
2	I 455- 468	Lucindo (galán protagonista)	Se compara con un sentenciado subiendo las escaleras del cadalso porque teme perder a su amada.	Lucindo le cuenta lo sucedido a su amigo Roberto que está con su dama Leonida. Piensan que no ha actuado correctamente porque del trato la pudiera conquistar. Lucindo se siente desolado y piensa que ya ha perdido a Laura porque no puede traicionar al rey. Cuando el galán se

<sup>1958</sup> Cotarelo, 1930, VIII, p. XIX.

<sup>1959</sup> Ver Mota, 2012, p. 619

<sup>1960</sup> *Obras son amores*, p. 754, vv. 3048-3051.

<sup>1961</sup> Ver Cotarelo, 1930, VIII, p. XX.

			Soliloquio lírico.	dirige a informar al rey de que Laura le ha dado licencia para que la visite, dice el soneto.
3	II 1236- 1249	Lucindo (galán protagonista)	En el amor todo son engaños porque es una guerra entre dos voluntades enfrentadas. Soliloquio lírico.	Laura recibe al rey con sus mejores galas. Cuando se marcha, los criados se quejan de que el rey no les ha dado nada. Julia advierte a la dama de que Lucindo se moría de celos durante la visita del rey. El galán acude después para verla. Él se muestra celoso, pero ella defiende su honradez. Aunque ama a Lucindo, se siente halagada por el cortejo del rey y quiere ganarse su favor. Roberto le refiere los sucesos de las fiestas a Octavio, hermano de Leonida, haciendo hincapié en que, desde entonces, el rey sirve a Laura. Curiosamente, Octavio le ha traído a la dama una carta de su primo. Después, Lucindo confiesa a Leonida que sufre muchísimo por Laura. Ella le aconseja que le dé celos, por lo que el galán le pide que lo ayude fingiendo que lo ama. Acepta si su amado Roberto está enterado del concierto.
4	III 2827- 2841	Felisardo (rey)	Libra una lucha interna para hallar remedio a su amor. Autodiálogo con el amor.	En otro encuentro con el rey, Laura aprovecha para pedirle un cargo para su primo e insistirle en que sea Lucindo quien trate sus asuntos, lo que provoca las sospechas del rey. Llega Leonida para fingir que Lucindo la sirve desde hace días. Laura simula que no la cree, pero después se abrasa de celos. Unos pajes se presentan con las prendas que Lucindo tenía de su dama. Los enamorados terminan enemistados y ella se marcha al campo. Allí, se encuentra a Octavio con Roberto, por lo que aprovecha para decirle a este último que Leonida anda en amores con Lucindo. Roberto se va a buscar al galán. Cuando los caballeros se disponen a enfrentarse, Octavio media entre ellos. Los criados de Laura envían presentes al rey, pero no reciben nada a cambio. Leonida acude a casa de Laura para sincerarse con ella. En un nuevo encuentro con el rey, por fin Laura le reprocha que no debe amar, pues no da nunca nada. Entonces, cuando Lucindo escucha que el rey se compromete a hacer obras, piensa que quiere darse a sí mismo, por lo que le pide que lo envíe a defender las fronteras del reino. Laura le

				reprocha a su amado su actitud por el compromiso que tiene con ella. Consciente de lo que sucede, Felisardo toma la decisión de librarse del amor de Laura y ayudar a los enamorados. Después del soneto, el rey reparte títulos y riquezas para todos, acepta ser padrino de las bodas de Leonida y Roberto, y manda a Lucindo que se case con Laura.
--	--	--	--	--

#### 49.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

El asunto más interesante de esta comedia reside en el dilema que se le plantea a Lucindo entre el amor que siente por Laura y la fidelidad que debe a su rey Felisardo. El monarca ignora que la dama que ha cautivado su atención pertenece a su privado. Por su parte, Lucindo no es capaz de confesarle al rey que es su amada, es más, como teme caer en desgracia, le obedece cuando le dice que se encargue de sus asuntos con Laura. Prefiere morir de celos y sufrir por la desazón de perder a su dama que contrariar la voluntad de su señor. Asimismo, el rey no se sirve de su poder absoluto para hacer valer su pretensión amorosa, sino que, cuando intuye que está creando un conflicto entre quienes se profesan amor verdadero, se retira y favorece a los amantes. En realidad, la actitud ennoblecedora y comprensiva de Felisardo lo iguala en virtud a la de su privado, que llegó a renunciar a su dama por querer no traicionarlo.

En este sentido, los tres primeros sonetos de Lucindo, repartidos entre el primer y segundo acto, nos muestran los sufrimientos, celos incontenibles y esfuerzos sobrehumanos que le está costando al protagonista ser leal a su rey; mientras que, en el último soneto, situado antes del desenlace en el tercer acto, Felisardo también responderá a la devoción del privado con su afán de olvidar a Laura para restaurar el orden natural que perturbó con su injerencia. Por otro lado, es digno de resaltar que Lucindo formaría parte de ese grupo de protagonistas<sup>1962</sup> cuyo campo de acción queda neutralizado por los acontecimientos y, por tanto, Lope nos muestra la evolución de su estado psicológico o su reacción al devenir de los sucesos en tres sonetos.

---

<sup>1962</sup> Algunos ejemplos de este tipo de protagonistas que dicen tres sonetos son: Floriano en *El dómine Lucas*, Lucinda en *La fe rompida*, Serafina en *El leal criado*, Otón en *El mejor maestro, el tiempo*, Roseliano en *los muertos vivos* o Carlos en *Servir a buenos*.

En el primer soneto<sup>1963</sup>, Lucindo queda reflexionando sobre las palabras que le dijo su amada cuando le comunicó que el rey quería visitarla. Laura considera que los celos degradan la calidad del amor; por el contrario, el galán piensa que los celos son síntomas del amor sincero que deben ser manifestados para que puedan ser remediados. Con este soneto, Lope nos confirma el carácter celoso del personaje y nos anticipa los ciegos celos que lo irán consumiendo a lo largo de toda la comedia.

En el segundo soneto, cuando Lucindo se dirige a informar al rey de que tiene licencia para ir a visitar a Laura, el protagonista se identifica con un sentenciado a muerte camino del cadalso que desea regresar sobre sus pasos o dilatarlos en vano porque el amor lo socorre como el verdugo que lo ayuda esperando matarlo. Esta imagen del sentenciado que sube la escalera aparece en *Lo cierto por lo dudoso*<sup>1964</sup>, y «cual reo, en tanto que el juez escribe / la sentencia»<sup>1965</sup> en *La fuerza lastimosa*. En definitiva, el motivo contribuye a intensificar el padecimiento del personaje y anticipa el calvario que le espera.

En su tercer soneto<sup>1966</sup>, nos encontramos con un personaje ya quebrado por los celos que se ha visto abocado a tramar un engaño para intentar recuperar a su amada. Es un tópico de la literatura amorosa el motivo de probar la constancia de los sentimientos de quien se ama a través de los celos y de las separaciones. En estos momentos, Lucindo se encuentra en una situación desesperada. Ahora, siente el amor como una guerra entre dos voluntades en que cualquier estratagema es válida para que el soldado-amante se venga del sufrimiento que le causa su enemiga inventando artificios que le merezcan la victoria.

Este ardid provocará una disputa entre Leonida y Laura que llegará a oídos de Felisardo, quien, preguntando a otro caballero por los detalles, se enterará de que Lucindo servía a Laura desde hace dos años, aunque se dejó morir por contentarlo. Entonces, el rey muda de parecer, a pesar de que, al principio, se enoja porque ambos enamorados no le dijeran la verdad. No será hasta el último soneto de la comedia<sup>1967</sup> que conozcamos las

---

<sup>1963</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.3.

<sup>1964</sup> Doña Juana dilata el relato en el que confiesa al rey que su hermano, el conde Enrique, le dio un beso: «bajando por la escalera... / —No sé yo qué sentenciado / la sube con más cuidado» (1946, p. 472a).

<sup>1965</sup> *La fuerza lastimosa*, p. 147, v. 1490.

<sup>1966</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.1.2.

<sup>1967</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.1.10.

verdaderas intenciones del personaje, después de constatar que Lucindo está enamorado de Laura porque solicita ser destinado a la frontera. En él, Felisardo se desdobra para pedirle un remedio al Amor, que no es otro que la firme convicción de olvidar y dejar de querer. Efectivamente, su amor encuentra curación, así que recompensa a los enamorados enriqueciéndoles y concertando sus bodas.

### 49.3. Sonetos de la comedia

**LUCINDO**

Dijo Laura que celos son heridas,  
y que mayores son manifestadas;  
mas manifiestas para ser curadas,  
mejor es que tenellas escondidas.

Cortan en voluntades ofendidas  
los celos, Laura, más que las espadas;  
que las heridas en el alma dadas  
suelen con más rigor quitar las vidas.

Calle la voluntad cuando es traidora;  
quéjese la verdad del desengaño  
que la nobleza del amor desdora.

Celos, dad voces y decid su engaño;  
porque más pena dan celos de un hora  
que gusto puede dar amor de un año.

**LUCINDO**

Todo es trazas amor, todo es engaños.  
Bien dijo Ovidio que el amor es guerra:  
milita el que ama, y en su campo encierra  
varios ardides contra varios daños.

Aborrece el amor los desengaños,  
puesto que sabe que en dejarlos yerra;  
a los consejos los oídos cierra  
y pasa en breves horas largos años.

Están dos voluntades frente a frente,  
siempre en batalla, y siempre tan profunda,  
que queda la vitoria indiferente.

De esta porfía la inquietud redundo,  
porque es amor una verdad que miente  
y una mentira que en verdad se funda.

**LUCINDO**

Cual sube el sentenciado la escalera,  
mudando el pie de plomo, y la torcida  
cuerda lleva delante el homicida  
que, aunque le ayuda, al final matarle espera,  
y a cada paso mira la postrera  
señal que no podrá pasar la vida,  
y dilatando en vano la subida,  
al paso que dejó volver quisiera,  
así voy yo, que dilatar no pude  
estos pasos que doy, ni remediarme  
por más despacio que las plantas mude.

Cuando el temor comienza a desmayarme,  
¿qué importa que a subir amor me ayude,  
pues me ayuda a subir para matarme?

**FELISARDO**

Amor, ¿con qué te curas? Con olvido.  
¿Y dónde está el olvido? En resolverse.  
¿Quién se ha de resolver? Quien quiere verse  
libre de la prisión en que ha vivido.

Yo quiero no querer. Principio ha sido.  
¿En qué está ejecutarlo? En atreverse.  
¿Cómo será? Queriendo disponerse.  
Dispuesto estoy. Pues quedará vencido.

Puesto que amor la voluntad incline  
a la parte del gusto donde quiere,  
no puede ser, por más que desatine,  
que quien quiso querer y amando muere,  
como el entendimiento determine,  
no pueda no querer cuando quisiere.



## 50. *La pastoral de Jacinto*

Comedia pastoril y segunda comedia por su antigüedad de las que conocemos de Lope, después de *El verdadero amante*, aunque Montalbán, en su *Fama póstuma*, indique que es la primera escrita en tres actos<sup>1968</sup>. Nos cuenta Marcelino Menéndez Pelayo que, con el título «*Los Jacintos y Celoso de sí mismo*, fue impresa por primera vez en un tomo muy raro que lleva por título *Cuatro comedias famosas de D. Luis de Góngora y Lope de Vega Carpio, recopiladas por Antonio Sánchez*»<sup>1969</sup>. También indica que percibe cierta similitud entre esta obra y *La Arcadia*, hasta el punto de afirmar que «algunos de los personajes, aunque con nombres diversos parecen ser los mismos»<sup>1970</sup>. Ya en esta comedia aparece el autor bajo el seudónimo pastoril de Belardo. Desde el punto de vista de Ambrosi<sup>1971</sup>, Lope habría tenido en mente el *Anfitrión* de Plauto. Morley y Bruerton<sup>1972</sup> la clasifican dentro del apartado de «comedias de intervalo impreciso» y proponen las fechas comprendidas entre 1595 y 1600. Piensan que el *término a quo* debe situarse cerca del final de su estancia en la casa de Alba y consideran muy poco probable «que una comedia sin romances sea posterior a 1598». Sin embargo, también recogen la teoría de Montesinos para fecharla en el 1600 en relación con el soneto con que comienza la comedia que aparece posteriormente en las *Rimas* (n.º VII). Por un lado, dice que «revela un versificador moderno y experimentado» y, por otro, que Lope se pudiera referir a sus amores con Lucinda, ya que, en el soneto de la comedia, menciona que esta es *la segunda primavera* que ha pasado desde que conoció a su amada, mientras que, en el texto lírico, dice que es *la cuarta y verde primavera*.

### 50.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Versos	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 1-14	Jacinto	La naturaleza que le rodea fue	Comienza la comedia con el soneto de Jacinto. Jacinto vuelve al Tajo de la sierra

<sup>1968</sup> Ver Menéndez Pelayo, 1949, II, p. 129.

<sup>1969</sup> Menéndez Pelayo, 1949, II, p. 129.

<sup>1970</sup> Menéndez Pelayo, 1949, II, p. 132.

<sup>1971</sup> Ambrosi, 1997, p. 32.

<sup>1972</sup> Morley y Bruerton, 1968, pp. 226-228.

		(pastor protagonista)	testigo del origen de un amor que cree que ha cambiado. Soliloquio lírico.	de Béjar después de dos años de ausencia pensando recuperar el amor que sentía por Albania. La joven pastora tampoco lo ha olvidado.
2	I 365-378	Doriano y Frondelio (pastores)	Fingen que Apolo ha resucitado a Jacinto por amor y celos de Albania. Soneto dialogado.	Cuando se encuentran, él le pregunta a quién quiere y ella le responde deletreando el nombre de Jacinto, pero, como él es muy celoso, piensa que se trata de un pastor homónimo. Atormentado por la duda, les pregunta a Doriano y Frondelio por la existencia de un pastor llamado Jacinto. Fomentando el malentendido, Doriano le confirma que existe uno muy famoso sin decirle que se trata de él mismo. Cuando marcha Jacinto, Frondelio propone a Doriano un plan para enredar al pastor celoso simulando que él es una deidad resucitada llamada Jacinto y anda por esos campos en busca de su adorada Albania. Aparece la pastora con su amiga Flórida y Frondelio le pide a Doriano que se ponga de rodillas para poner en marcha el engaño. Las muchachas le preguntan ante quién se postra y los pastores bromistas comienzan su representación.
3	I 684-697	Albania (pastora protagonista)	La guerra del amor es cruel y desigual porque reparte sus flechas de amor y odio azarosamente. Soliloquio lírico.	Flórida se lo cree todo, pero Albania piensa que son engaños y se marcha. De nuevo con Jacinto, le pide que no tenga celos porque desea ser su esposa. Se intercambian dos bandas como prendas de amor. Flórida va a ayudar a Albania llamando al pastor Belardo que conoce encantamientos para hacer que su amor sea duradero.
4	II 1827-1840	Albania (pastora protagonista)	Reflexión sobre los celos en sospecha y los celos declarados. Soliloquio lírico.	Frondelio / Jacinto le reclama su amor a Albania, le quita la banda verde de su amado y ella huye. Jacinto ha presenciado la escena muerta de celos y Frondelio le engaña diciéndole que la pastora lo adora. Belardo le entrega a Albania un libro con los secretos del amor. La pastora intenta hablar con su amado, pero él está fuera de sí por el asunto de la banda. Después, él les pregunta a unos pastores si es Jacinto, y estos le responden que es imposible porque Doriano se lo acaba de presentar. El pastor enloquece. Flórida muda su

				<p>querer de Doriano a Floriano porque aquel quiere a Albania. Jacinto lo ve y piensa que el falso Jacinto traiciona a Albania. La confusión aumenta cuando Belardo le dice a Albania que vio juntos a Flórida con Jacinto (el falso). La pastora le reclama su banda al falso Jacinto, quien le pide un abrazo a cambio. Jacinto lo ve y acusa a Albania de traidora, mientras que ella le recrimina que ande con Flórida. Después, ambos se declaran su amor a la vez que se reprochan sus veleidades. Jacinto escucha que Flórida dice que Jacinto la ama y le regala. Él enloquece y desea matarse. Frondelio le entrega a Flórida la banda que llevaba a Albania. Después del soneto, Flórida le enseña la banda a su amiga y le dice que se han prometido. Después de otros tantos malentendidos y debates lingüísticos, triunfa el amor de Albania y Jacinto cuando Frondelio descubre el ardid del falso Jacinto y Flórida declara que, en realidad, se prometió con el falso Jacinto.</p>
--	--	--	--	--

## 50.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Los cuatro sonetos de esta comedia, que están puestos en boca de la pareja principal y de los pastores que originan el conflicto inventando un doble del protagonista, abordan los motivos fundamentales de la obra: el amor, los celos y el cambio.

Comienza la obra con un soneto-exordio<sup>1973</sup> de Jacinto donde nos introduce en un mundo bucólico en que están presentes los elementos de la naturaleza que fueron testigos de la primera vez que vio a su amada Albania hace dos años y que forman parte de la ambientación clásica pastoril (*sauces, fuente, montes, ribera, arboles*). Sin embargo, esa naturaleza inmutable que asistió al nacimiento del amor entre los pastores ha cambiado por el paso del tiempo en los tercetos, lo que conduce al protagonista a pensar que con mayor razón su pastora lo habrá olvidado.

---

<sup>1973</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.1.9., donde se estudian las tres versiones que se conservan.

En resumen, en el breve espacio de catorce versos, Lope dibuja la personalidad cambiante y celosa de Jacinto, por el contraste entre el tono exaltado de los cuartetos y la desconfianza que muestra en los tercetos, sitúa la acción dramática en el espacio bucólico-pastoril y confiere a la obra el aire refinado y cortesano característico del subgénero. Por otro lado, se anuncia desde el principio el motivo de la mudanza e inestabilidad que Ambrosi relaciona con el sentido didáctico que pudo motivar el cambio de título<sup>1974</sup>. *Pastoral* no solo significa drama bucólico, sino que en la «prassi religiosa anche quello di “escrito o discurso que un prelado dirige a sus diocesanos para corregir errores y desviaciones”»<sup>1975</sup>. Por tanto, también el dramaturgo nos anticipa que asistiremos a un viaje interno de maduración personal o *pastoral* del protagonista que llega a estar *celoso de sí mismo*.

En el segundo soneto<sup>1976</sup>, Dorianio y Frondelio aportan otros de los rasgos del mundo pastoril: la magia, los encantamientos, la mitología, la ambigüedad del signo, el amor y los celos. Habiendo comprobado los astutos pastores que el pensamiento celoso de Jacinto ha creado a un pastor homónimo, deciden darle vida, pues en el mundo arcádico todo puede suceder... Cuando advierten la presencia de Flórida y Albania, comienzan su engañosa representación de la resurrección del divino Jacinto por celos y amor a una pastora, que adopta la forma de soneto dialogado. Este breve teatro dentro de la comedia es el origen de todos los problemas, incomprensiones, malentendidos, acusaciones y debates lingüísticos que terminan provocando la locura del protagonista debido a la pérdida progresiva de su identidad. Asimismo, destaca otro de los motivos recurrentes de la obra: el amor y los celos.

Los dos últimos sonetos nos muestran la reacción interior de la pastora Albania a los celos, desconfianzas y desequilibrio emocional de Jacinto. El tercer soneto<sup>1977</sup> aparece después de que la pastora haya intercambiado con su querido pastor unas bandas como confirmación de su amor a fin de que no sea tan celoso y tenga la intención de ponerse en manos de un nigromante para que su amor sea duradero. En él, nos confiesa su temor de que Jacinto la olvide, reflejado en la cruel guerra que emprende el amor ciego, pues lanza

---

<sup>1974</sup> De *La comedia de los Jacintos y celoso de sí mismo a La pastoral de Jacinto*.

<sup>1975</sup> Ambrosi, 1997, p. 42.

<sup>1976</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.2.1.4.A.

<sup>1977</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.1.2.

aleatoriamente sus flechas de amor y olvido. En todo momento, Albania intenta calmar a su amado, aclarar los malentendidos que existen entre ellos y confirmarle su amor, pero él se muestra incapaz de entrar en razón, circunstancia que desespera a la pobre pastora.

Así, en el cuarto soneto<sup>1978</sup>, Albania también es alcanzada por la ambigüedad del signo y la sombra de los celos, ya que Belardo le ha revelado que vio a Jacinto con Flórida juntos y enamorados, aunque se trataba de Frondelio. En el soneto, vuelve sobre el binomio amor-celos, en concreto, reflexiona sobre la diferencia que existe entre los *celos en sospecha* y los celos declarados. En realidad, Albania está comenzando a confirmar sus sospechas de que Jacinto la ha agraviado, pues, a continuación, aparece Flórida con su prenda de amor y asegurando que se ha comprometido con el pastor. Desgraciadamente, ninguna de las dos es consciente de que hablan de pastores distintos. Presa de la inestabilidad lingüística, Albania siente que sus esperanzas amorosas se desvanecen.

### 50.3. Sonetos de la comedia

#### JACINTO

Estos sauces son, y esta la fuente,  
los montes estos, y esta la ribera,  
donde de Albania vi la vez primera  
los bellos ojos, la serena frente.

Este es el río y esta la corriente,  
y aquesta la segunda primavera,  
que esmalta el verde soto, y reverbera  
en el dorado Toro el sol ardiente.

Árboles, ya mudó su fe constante;  
mas ¡oh gran desvarío! que este llano,  
entonces monte le dejé sin duda;

luego no será justo que me espante  
que mude parecer el pecho humano,  
pasando el tiempo que los montes muda.

---

<sup>1978</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.3.



la producción de Lope<sup>1980</sup>. Tiene por título el principio de un refrán o frase proverbial<sup>1981</sup> que nos orienta hacia el universo festivo de la comedia y describe el comportamiento de la protagonista, que ni ama a su secretario Teodoro ni deja que este ame a su criada Marcela. El motivo de la mujer noble que se enamora de su secretario parece sacado de la novelística italiana. Mata Induráin<sup>1982</sup> menciona que tradicionalmente se ha señalado como fuente principal la *novella* I, 45 de Bandello, aunque también se encuentran similitudes con otras dos del mismo autor: la II, 6 y la II, 7. Sin embargo, siguiendo a McGrady, confirma que la «la fuente más directa es Boccaccio, *Decamerón*, V, 7», pues comparten hasta el nombre del protagonista. Sobre la relación de esta comedia con *El vergonzoso en palacio* de Tirso, de la que se ignora su fecha, y, por tanto, no es posible saber si el fraile imitó a Lope o fue el maestro al discípulo, Laskaris<sup>1983</sup> alude al trabajo de Víctor Dixon en que demuestra «lo frágil y aleatorio de las supuestas afinidades» entre ambas piezas. Morley y Bruerton<sup>1984</sup> la clasifican dentro de las «comedias auténticas sin fechar» y proponen el intervalo comprendido entre 1613 y 1615. En realidad, la mayoría de los estudiosos de la comedia están de acuerdo con esta datación, pues algunos sugieren la fecha de 1613 porque consideran que hay alusiones paródicas al lenguaje culto que pudieran referirse a las *Soledades* de Góngora, y otros como McGrady ven alguna referencia satírica a Jerónima de Burgos, con quien Lope rompió su relación en 1615, o una burla de la comedia gongorina *Las firmezas de Isabela*, publicada a mediados de 1613<sup>1985</sup>. En los manuscritos de Melbury House y British Library, la obra se titula *Amar por ver amar*, igual que el comienzo del segundo soneto de la comedia donde Diana, la condesa de Belflor, se declara indirectamente a su secretario Teodoro.

---

<sup>1980</sup> Weber de Kurlat, 1975, p. 342.

<sup>1981</sup> Correas recoge varias versiones del refrán: «El perro del hortelano, ni quiere las manzanas para sí ni para el amo; ó las berzas. El perro del hortelano, ni hambriento ni harto, no deja de ladrar. El perro del hortelano, que ni come las berzas ni las deja comer al extraño. El perro del hortelano, que no come las berzas ni quiere que otro coma de ellas».

<sup>1982</sup> Mata Induráin, 2010, pp. 67-68.

<sup>1983</sup> Laskaris se refiere al trabajo de Víctor Dixon titulado: «*El vergonzoso en palacio y El perro del hortelano: ¿comedias gemelas?*» de 1995 (2012, p. 58).

<sup>1984</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 375.

<sup>1985</sup> Ver Mata Induráin, 2010, p. 66.

### 51.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Versos	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 325- 338	Diana (condesa de Belflor)	Confiesa que siente inclinación por Teodoro, pero el honor la retiene. Soliloquio lírico.	Diana, la condesa de Belflor, ha visto a dos hombres embozados huyendo de su casa por la noche. Hace llamar a todas sus criadas para interrogarlas. Anarda confiesa que el secretario Teodoro ama a Marcela. Cuando Diana habla con esta criada se muestra complaciente asegurándole que los casará.
2	I 551- 564	Diana (condesa de Belflor). Lo lee Teodoro.	Declaración velada de su amor a Teodoro, argumentando que nació de los celos. Soneto de amantes. Soneto-carta.	Teodoro y su criado Tristán temen la reacción de la condesa. El criado le aconseja dejar de amar a Marcela para conservar su puesto y le recomienda remedios de amor. Irrumpe Diana con una carta escrita por una supuesta amiga enamorada de un hombre que le es desigual para que Teodoro la <i>escriba mejor</i> . Lee el soneto-carta.
3	I 757- 770	Teodoro (secretario de Diana). Lo lee Diana.	Refuta la tesis de Diana argumentando que los celos nacen del amor. Soneto de amantes. Soneto-carta.	Teodoro rebate que el amor surja de los celos cuando son causa de aquel. Diana explica que la dama lo deseó cuando lo vio empleado en otro amor y le ordena escribir un papel sobre el tema. Entretanto, la condesa sonsaca a Tristán sobre los amores de su secretario y aparece el marqués Ricardo, un pretendiente suyo. Regresa Teodoro con su soneto-carta.
4	I 1173- 1186	Teodoro (secretario de Diana)	Se pregunta si puede creer que Diana lo ama porque se ruborizó al darle la mano. Soliloquio lírico.	Diana comenta que el secretario supo guardar el decoro y lo invita indirectamente a servirla. Teodoro no puede creer que su señora se le haya declarado, así que considera que será una burla. Marcela le anuncia que la condesa los casa y se abrazan. Diana los ve y encierra a la criada hasta el matrimonio. A solas con su secretario, ella vuelve a sacar el tema de su amiga. Teodoro sugiere que se valga de un ardid para gozarlo, mientras que Diana dice que quizá sería mejor matarlo. Al irse, se deja caer simbólicamente para pedirle la mano desnuda a Teodoro.
5	II 1794- 1807	Marcela (criada de Diana)	Para olvidar a Teodoro debe esperar en vez de entregarse a un amor nuevo.	El conde Federico y el marqués Ricardo marchan con Diana a su casa. Teodoro rompe un papel que Tristán le entrega de parte de Marcela sin leerlo. Cuando se encuentra con ella, se muestra esquiva



			Soliloquio lírico.	excusándose en que no quiere ofender a la condesa. Entonces, la criada se ofrece a Fabio. Diana confiesa a Anarda que quiere a un hombre humilde, pero debe aborrecerlo. Después, llama a Teodoro para consultarle con quién debería casarse. El secretario queda desconcertado. Arrepentido, decide regresar a Marcela.
6	II 2120- 2133	Diana (condesa de Belflor)	Diana teme que su honor no resista los embates del amor y los celos. Soliloquio lírico al amor.	Teodoro confiesa fingidamente a Marcela que antes la puso a prueba. Ella se siente dolida y se resiste a perdonarlo porque piensa que se ha enamorado de Diana. Tristán consigue que hagan las paces y Marcela consigue que Teodoro insulte a la condesa, cuando justamente Diana irrumpe en escena y Marcela se va. Enfurecida, obliga al secretario que se arrode para escribir una carta que diga que, cuando una mujer principal se declara a un hombre humilde, es de necios que provoque sus celos. El destinatario es él mismo. Después, Teodoro le dice falsamente a Marcela que la condesa quiere casarla con Fabio. Diana vuelve a llamar a Teodoro.
7	II 2246- 2259	Teodoro (secretario de Diana)	Interpreta como amor el sentimiento que subyace tras el comportamiento violento de Diana. Soliloquio lírico.	Teodoro le confiesa a Diana que la quiere, pero ella lo rechaza. Entonces, le recrimina que actúe como <i>perro del hortelano</i> : que lo quiera o le deje querer a Marcela. Fuera de sí, Diana lo abofetea y le hace sangre. Ricardo presencia la escena y pone orden, aunque Federico sospecha que tras estos disgustos hay gustos secretos.
8	III 2562- 2575	Teodoro (secretario de Diana)	Ante la imposibilidad de amar a la condesa, quiere marcharse. Soliloquio lírico.	La condesa regresa y le pide a su secretario el lienzo ensangrentado por dos mil escudos. Federico y Ricardo contratan a Tristán, desconociendo que es el criado de Teodoro, para que mate al secretario. Tristán acude a avisar a Teodoro, que quiere marcharse para no sufrir más, aunque el criado le sugiere que lo hará hijo del conde Ludovico antes de mañana.
9	III 2716- 2729	Marcela (criada de Diana)	Su amor por Teodoro ha fracasado porque es imposible vencer el poder de la condesa. Soliloquio lírico.	Teodoro le pide licencia a Diana para marchar a España. Marcela aprovecha para pedirle a la condesa que la case con él a fin de poder irse juntos, pero le informa de que la casará con Fabio. Después del soneto, Tristán convence al conde Ludovico de que Teodoro es un

				hijo que perdió hace veinte años. Teodoro informa a Diana del engaño, pero a ella no le importa. Reconocida su nobleza, Teodoro se casa con la condesa esa misma noche.
--	--	--	--	---

## 51.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

*El perro del hortelano* es la comedia que se conserva de Lope con mayor número de sonetos: nueve. Están puestos en boca de los personajes que protagonizan el triángulo amoroso: Diana, Teodoro y Marcela, cuyo objetivo fundamental es darnos a conocer sus verdaderos sentimientos e intenciones futuras, en una comedia en que, la acción principal está planteada como un juego cíclico de atracción y rechazo entre estas tres almas «al compás de los sentimientos de la protagonista»<sup>1986</sup>, por lo que es esencial saber que está bullendo en el interior de los personajes para entender sus reacciones.

No están distribuidos proporcionalmente en la pieza, sino que, van disminuyendo gradualmente en número en cada acto. En el primer acto aparecen cuatro sonetos porque es donde se plantea la situación. Weber de Kurlat dice que «enmarcan magistralmente la estructura del primer acto», y «la calidad poética de algunos»<sup>1987</sup> es prueba de la elaborada construcción métrica del autor. En el primero, Diana expone la problemática de la obra, que radica en la oposición de las leyes del honor a un amor desigual entre una aristócrata con un plebeyo. Aparece después de que la condesa haya tenido conocimiento de los amores entre su secretario con una criada, lo que provoca sus celos porque ella *mil veces* había advertido la *belleza, gracia y entendimiento de Teodoro*. Aunque se muestra arrogante en su defensa del honor, en los últimos versos, exhibe su flaqueza formulando el deseo de que ambos pudieran ser iguales para amarse. En resumen, este soneto inaugural contiene todas las claves de la acción de la comedia: las fuerzas del amor y el honor que luchan en su interior, la personalidad compleja y contradictoria de la protagonista que motivará su «oscilación psicológica»<sup>1988</sup> y la búsqueda de una manera para darse a entender a su secretario, pues, como venimos observando comedia tras

<sup>1986</sup> Ver Weber de Kurlat, 1975, p. 355.

<sup>1987</sup> Weber de Kurlat, 1975, p. 358.

<sup>1988</sup> Ver Weber de Kurlat, 1975, p. 356.

comedia, la intensidad con que un personaje afirma que irá en contra de sus sentimientos naturales es indirectamente proporcional a lo que en realidad hará.

De este modo, Diana toma la iniciativa en el amor y se declara indirectamente a Teodoro en un soneto-carta<sup>1989</sup> de una supuesta amiga suya que le pide consejo sobre una cuestión de amor con un hombre humilde. Insiste varias veces a Teodoro para que lo lea. En el soneto, Diana dice que su amor nació de los celos de ver que Marcela es amada siendo menos hermosa, y declara que no se defenderá si el interesado entiende que la puede servir. En su soneto-carta<sup>1990</sup>, el secretario refuta la tesis de que el amor nazca de los celos porque estos son consecuencia natural de aquel. En los últimos versos, responde con mucha precaución a la sugerencia de la condesa. Deja entrever que lo ha entendido, pero no lo manifiesta abiertamente porque, desde su condición, no lo merece. Así que, de esta forma disimulada le pide licencia para hacerlo. En definitiva, estos dos sonetos artificiosamente conceptuosos permiten crear un «juego traslaticio y simbólico»<sup>1991</sup> para que los personajes puedan declararse sus sentimientos con la habilidad de hablar callando a fin de poder retirarse en cualquier momento sin menoscabo de su decoro. En la actitud de Diana y el contenido de su soneto se advierten tres inversiones: comienza el galanteo amoroso adoptando una postura varonil, quiere ocupar el lugar de su criada en el corazón de Teodoro y confiesa que su amor nació de los celos<sup>1992</sup> y no al revés.

El primer acto se cierra con el cuarto soneto, en boca de Teodoro. Después del juego lírico de los sonetos-carta, Diana le responde a su solicitud con claridad meridiana: «no ofende un desigual / amando»<sup>1993</sup> y finge una caída para pedirle la mano desnuda. Teodoro se queda perplejo ante el comportamiento que ha tenido su señora de «arrojarse tan presto / a dar su amor a entender»<sup>1994</sup>. En su soneto, analiza cada detalle de la escena: la caída, la exigencia de que le dé la mano sin el guante, el rubor de sus mejillas al sentir el contacto de su piel, el temblor de la mano de ella, e interpreta que Diana lo ama, aunque,

---

<sup>1989</sup> Este soneto-carta está analizado en el apartado 1.1.5. como «soneto de amantes» junto con el de la respuesta de Teodoro, y en el apartado 2.1.11. porque alude al título de la comedia que consta en algunos manuscritos tardíos.

<sup>1990</sup> Este soneto está analizado en el apartado 1.1.5. como «soneto de amantes».

<sup>1991</sup> Ver Weber de Kurlat, 1975, p. 357.

<sup>1992</sup> Bienvenido Morrós (2001a, p. 57) advierte de que esta idea de que los celos originan el amor aparece en el soneto XXXI de Garcilaso de la Vega: «¡Oh crudo nieto, que das vida al padre / y matas al agüelo».

<sup>1993</sup> *El perro del hortelano*, 2012, p. 135, v. 816.

<sup>1994</sup> *El perro del hortelano*, 2012, p. 137, vv. 843-844.

duda de si habrá sido una burla. De todos modos, él toma la decisión de abandonar a Marcela, y sabedor de que es injusto, se justifica achacándole a Marcela la proverbial inconstancia de las mujeres. Entonces, como dice Roig Miranda<sup>1995</sup>, los sonetos de esta comedia no solo tienen la funcionalidad de mostrarnos la evolución psicológica de los personajes protagonistas, sino que también sirven para anticiparnos sus futuras acciones.

En el segundo acto, Teodoro deja a Marcela, tal y como nos anunció en su soneto, y comienza esa «especie de danza compleja, pero nada edificante», en palabras de McGrady<sup>1996</sup>, o ese «movimiento pendular del actuar de los protagonistas», según Weber de Kurlat<sup>1997</sup>, es decir, hay una mayor acción, a causa de la progresiva exteriorización de los sentimientos de los personajes, que reduce el número de sonetos a tres. En el quinto, Marcela expresa su desengaño. Justo antes ha intentado conquistar fingidamente a Fabio para vengar su despecho, pero se ha dado cuenta de que a veces curar un amor con otro no es un buen remedio porque se aviva el amor verdadero. De nuevo, el soneto sirve para la introspección: no será fácil olvidar a Teodoro, pero también para la toma de decisión de no seguir engañando a Fabio. Como señala González-Cruz, los sonetos de Marcela «aparecen en lugares sin realce en la trama»<sup>1998</sup>, en contraste con el momento climático en que aparece el sexto soneto, último que dice Diana en la comedia.

Los desvaríos de la condesa de Belflor cada vez son más frecuentes: si su secretario la quiere, lo desdeña; si regresa a su antiguo amor, le reclama su compromiso con ella. Marcela la compara con un «arcaduz, que cuando baja le llena / del agua de su favor / y cuando sube le mengua»<sup>1999</sup>. Diana obliga a Teodoro a arrodillarse para que escriba una carta donde ponga que es necio dar celos a una mujer principal que se le ha declarado. Esta vez en prosa vulgar, sin la forma ni estilo galante del soneto. La condesa no es capaz de controlar su temperamento, y lo que antes quedaba para sí en la intimidad o juego ingenioso de los sonetos, ahora sale a las claras. Por esta razón, en el sexto soneto<sup>2000</sup>, Lope nos revela que ella es consciente de que su sentido del honor se desvanece, su esquividad se está desdibujando y el amor y los celos que siente la atacan con

---

<sup>1995</sup> Roig Miranda, 2006, p. 897.

<sup>1996</sup> McGrady, 1999, p. 152.

<sup>1997</sup> Weber de Kurlat, 1975, p. 349.

<sup>1998</sup> González-Cruz, 1981, p. 543.

<sup>1999</sup> *El perro del hortelano*, 2012, p. 193, vv. 2061-2065.

<sup>2000</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.1.4.

virulencia. La imagen del arco en tensión cuya cuerda está a punto de romperse es reflejo del desgaste interior que han provocado la tirantez de las fuerzas opuestas del amor y el honor. En el primer soneto, Diana expuso que este sería el problema con el que tendría que lidiar, y en su último soneto, confiesa que se siente abrumada. La condesa ha claudicado y se ha enamorado de Teodoro de verdad.

Con este ánimo, Teodoro se presenta ante ella y le confiesa que la quiere. Ella lo vuelve a rechazar, pero, en la medida en que él le recrimina que es como *el perro del hortelano*, la condesa lo abofetea hasta hacerle sangre a la vista de sus pretendientes. En el séptimo soneto, al igual que en el cuarto, Teodoro examina los pormenores de las acciones de Diana para llegar a la conclusión de que se muere por tocarlo y por castigarlo del amor y celos que la abrasan. La postura del secretario es pasiva por su condición social inferior, por eso, en sus sonetos, analiza cuidadosamente los hechos, descifra detalles, intuye los sentimientos de su señora para saber cuál sea el alcance de su radio de acción en cada momento. Asimismo, en su forma de expresarse (deseó besar la mano que lo castigó) comprobamos que los sentimientos del secretario también han evolucionado y se está enamorando de ella.

Finalmente, en el tercer acto hay dos sonetos y ninguno es dicho por la protagonista, posiblemente porque la vacilación amorosa no puede prolongarse indefinidamente y porque ha exhibido públicamente un comportamiento tan inadecuado (el bofetón) que su amor por el secretario ha quedado patente. Loco y desesperanzado por la imposibilidad de su amor con la condesa, en el octavo soneto<sup>2001</sup>, Teodoro toma la decisión de llevar a efecto el remedio ovidiano de amor de poner *tierra en medio*. Sin embargo, si Teodoro está expresando este dolor tan profundo por tener que ausentarse, indirectamente está afirmando que finalmente se ha enamorado verdaderamente de la condesa y no por el deseo de medrar.

A continuación, el secretario le pide licencia a Diana para ausentarse, y, como ella se siente torturada por su lucha interna, lo deja marchar. En un último intento desesperado, Marcela le solicita permiso para irse con él, pero, Diana, valiéndose de su poder absoluto, se lo niega alegando que la necesita. En el último soneto, al modo de un «planto final»<sup>2002</sup>, Marcela lamenta el fracaso de su amor de un año con Teodoro porque no es posible vencer

---

<sup>2001</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.1.10.

<sup>2002</sup> Ver González-Cruz, 1981, p. 545.

a su señora. Con este soneto, se pone fin a la acción fluctuante y a los amores de Diana, Teodoro y Marcela. Como indica Roig Miranda<sup>2003</sup>, este soneto termina «el movimiento de la acción y es el final intrínseco del drama; no hay ninguna posibilidad de otra acción por parte de los tres personajes principales», este es el desenlace lógico de sus sentimientos amorosos: la relación de Teodoro y Marcela se ha desmoronado porque él se ha enamorado de Diana y esta nueva pareja es imposible porque las reglas del honor y del decoro lo impiden. El final feliz es fruto del ardid de Tristán, que encuentra una falsa anagnórisis para Teodoro, y los enamorados deciden vivir bajo esa apariencia o ilusión para que triunfe el amor.

En conclusión, los sonetos de esta comedia tienen un valor estructural y destacan los «puntos culminantes en el desarrollo de la trama»<sup>2004</sup> porque nos revelan metódicamente las motivaciones psicológicas de los tres personajes que integran el triángulo amoroso que funcionan como desencadenantes de la acción.

### 51.3. Sonetos de la comedia

#### DIANA

Mil veces he advertido en la belleza,  
gracia y entendimiento de Teodoro  
que a no ser desigual a mi decoro  
estimara su ingenio y gentileza.

Es el amor común naturaleza,  
mas yo tengo mi honor por más tesoro,  
que los respetos de quien soy adoro  
y aun el pensarlo tengo por bajeza.

La envidia bien sé yo que ha quedarme,  
que si la suelen dar bienes ajenos,  
bien tengo de que pueda lamentarme,  
porque quisiera yo que por lo menos  
Teodoro fuera más para igualarme,  
o yo para igualarle fuera menos.

---

<sup>2003</sup> Roig Miranda, 2006, p. 901.

<sup>2004</sup> Ver González-Cruz, 1981, p. 545.

**DIANA (*Lee Teodoro*)**

Amar por ver amar envidia ha sido  
y primero que amar estar celosa  
es invención de amor maravillosa  
y que por imposible se ha tenido.

De los celos mi amor ha procedido,  
por pesarme que, siendo más hermosa,  
no fuese en ser amada tan dichosa  
que hubiese lo que envidio merecido.

Estoy sin ocasión, desconfiada,  
celosa sin amor, aunque sintiendo;  
debo de amar, pues quiero ser amada.

Ni me dejo forzar ni me defiendo,  
darme quiero a entender sin decir nada,  
entiéndame quien puede, yo me entiendo.

**TEODORO (*Lee Diana*)**

Querer por ver querer envidia fuera  
si quien lo vio sin ver amar no amara,  
porque, si antes de amar no amar pensara,  
después no amara, puesto que amar viera.

Amor, que lo que agrada considera  
en ajeno poder, su amor declara,  
que como la color sale a la cara,  
sale a la lengua lo que al alma altera.

No digo más, porque lo más ofendo  
desde lo menos, si es que desmerezco  
porque del ser dichoso me defiendo.

Esto que entiendo solamente ofrezco  
que lo que no merezco no lo entiendo,  
por no dar a entender que lo merezco.

**TEODORO**

¿Puedo creer que aquesto es verdad? Puedo,  
si miro que es mujer Diana hermosa.  
Pidió mi mano, y la color de rosa,  
al dársela, robó del rostro el miedo.

Tembló, yo lo sentí, dudoso quedo.  
¿Qué haré? Seguir mi suerte venturosa;  
si bien por ser la empresa tan dudosa  
niego al temor lo que al valor concedo.

Mas dejar a Marcela es caso injusto,  
que las mujeres no es razón que esperen  
de nuestra obligación tanto disgusto.

Pero si ellas nos dejan cuando quieren  
por cualquiera interés o nuevo gusto,  
mueran también como los hombres mueren.

**MARCELA**

¡Qué mal que finge amor quien no le tiene!  
¡Qué mal puede olvidarse amor de un año!  
Pues mientras más el pensamiento engaño,  
más atrevido a la memoria viene.

Pero si es fuerza y al honor conviene,  
remedio suele ser del desengaño  
curar el propio amor amor extraño,  
que no es poco remedio el que entretiene.

Mas ¡ay!, que imaginar que puede amarse  
en medio de otro amor es atreverse  
a dar mayor venganza por vengarse.

Mejor es esperar que no perderse,  
que suele alguna vez, pensando helarse,  
amor con los remedios encenderse.

DIANA

¿Qué me quieres, amor? ¿Ya no tenía  
olvidado a Teodoro? ¿Qué me quieres?  
Pero responderás que tú no eres  
sino tu sombra que detrás venía.  
¡Oh celos! ¿Qué no hará vuestra porfía?  
Malos letrados sois con las mujeres,  
pues jamás os pidieron pareceres  
que pudiese el honor guardarse un día.  
Yo quiero a un hombre bien, mas se me acuerda  
que yo soy mar y que es humilde barco  
y que es contra razón que el mar se pierda.  
En gran peligro, amor, el alma embarco,  
mas, si tanto el honor tira la cuerda,  
¡por Dios, que temo que se rompa el arco!

TEODORO

Bien al contrario pienso yo dar medio  
a tanto mal, pues el amor bien sabe  
que no tiene enemigo que le acabe  
con más facilidad que tierra en medio.  
Tierra quiero poner, pues que remedio  
con ausentarme, amor, rigor tan grave;  
pues no hay rayo tan fuerte que se alabe  
que entró en la tierra de tu ardor remedio.  
Todos los que llegaron a este punto,  
poniendo tierra en medio te olvidaron,  
que en tierra al fin le resolvieron junto.  
Y la razón que de olvidar hallaron  
es que amor se confiesa por difunto,  
pues que con tierra en medio le enterraron.

TEODORO

Si aquesto no es amor, ¿qué nombre quieres,  
amor, que tengan desatinos tales?  
Si así quieren mujeres principales,  
furias las llamo yo, que no mujeres.  
Si la grandeza excusa los placeres,  
que iguales pueden ser en desiguales,  
¿por qué, enemiga, de crueldad te vales,  
y por matar a quien adoras, mueres?  
¡Oh mano poderosa de matarme,  
quien te besara entonces, mano hermosa,  
agradecido al dulce castigarme!  
No te esperaba yo tan rigurosa,  
pero si me castigas por tocarme,  
tú sola hallaste gusto en ser celosa.

MARCELA

¿Qué intentan imposibles mis sentidos  
contra tanto poder determinados?  
¿Qué celos poderosos declarados  
harán un desatino resistidos?  
Volved, volved atrás, pasos perdidos,  
que corréis a mi fin precipitados:  
árboles son amores desdichados  
a quien el hielo marchitó floridos.  
Alegraron el alma las colores  
que el tirano poder cubrió de luto,  
que hiela ajeno amor muchos amores.  
Y cuando de esperar deba tributo  
¿qué importa la hermosura de las flores  
si se perdieron esperando el fruto?

## 52. *El piadoso veneciano*

Comedia novelesca de contenido más cercano al drama porque el asunto principal es la honra conyugal amenazada y su venganza, cuya fuente principal es la *novella* V de la Década de la primera parte de los *Hecatommithi* de Giambattista Giraldis Cinthio. Por tanto, considera Andrès<sup>2005</sup> que Lope pudo escribir su comedia después de haber leído el cuento italiano cerca de la fecha de su publicación en 1608. La referencia histórica a la

---

<sup>2005</sup> Andrès, 2017, p. 375.



ratificación de la Liga Santa contra el turco por el Gran Duque de Venecia, que es situada en tiempos de Carlos I, cuando fue firmada por Felipe II en 1571, emparenta la pieza con los dramas de hechos particulares. Morley y Bruerton<sup>2006</sup> la clasifican dentro del apartado de «comedias auténticas fechables», aunque afirman que el texto conservado no es auténtico, y proponen el intervalo comprendido entre 1599 y 1608, teniendo en cuenta que aparecen los personajes de Belardo y Lucinda como seudónimos del autor y Micaela. En la ficha de la comedia de la base de datos de *Artelope*, se plantea la posibilidad de que la comedia titulada *El gallardo veneciano*, cuya representación tuvo lugar el 13 de septiembre de 1605 según el *Diario de un estudiante de Salamanca*, sea la de Lope. *El honroso atrevimiento* de Tirso es una obra semejante a la de Lope.

### 52.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Páginas	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 394a	Lucinda (dama protagonista)	Prefiere morir antes que rendir su honestidad. Soliloquio lírico.	Fulgencio, un patricio veneciano desea a Lucinda, que está felizmente casada con Sidonio. Para gozarla, planea con su amigo Leoncio que le diga a la dama que ha contratado a unos turcos (sus criados disfrazados) para que maten a su marido si no se le entrega. Lucinda se lo cree todo, incluso no acude a la justicia por miedo. Cuando se queda sola, reflexiona sobre el conflicto en que se encuentra.
2	I 396b	Sidonio (esposo de Lucinda)	Decide seguir a su esposa para desengañarse de su actitud sospechosa. Soliloquio lírico.	Sidonio está tan preocupado por la extrema tristeza de Lucinda que piensa que ya no lo quiere. Ella le confirma su inmortal firmeza y simula que es por unas sospechas de infidelidad. Así, le pide que no salga en dos días para que ella pueda investigar acompañada de dos criados. Sidonio acepta, pero, cuando se queda solo, desconfía.
3	II 421a- 421b- 422a	Sidonio y Silvia (esposo de Lucinda y villana)	Sidonio se dirige a Lucinda para confirmarle su fidelidad amorosa, mientras que Silvia	Leoncio informa a Fulgencio de que Lucinda creyó el engaño. Un criado de Fulgencio lo avisa de la llegada de su amada en una góndola. Al informar el criado Gerardo a Sidonio de que

<sup>2006</sup> Morley y Bruerton, 1968, pp. 60 y 87.

			<p>confiesa que se ha enamorado de él. Soliloquio dialogado en apartes.</p>	<p>Lucinda se fue solo con su criada, rompe su promesa y sale a buscarla. Lucinda amenaza a Fulgencio con denunciarlo ante el Senado, pero él insiste en que matará a su marido y la hará su esposa. Sidonio la ve y saca la daga porque cree que lo engaña. Cuando ella le cuenta la verdad, Sidonio va tras Fulgencio para pedirle explicaciones. Discuten, lo mata y huye, dejando solas a Lucinda con sus dos hijos. Al día siguiente, llega una carta de Sidonio para que Lucinda se reúna con él en Ferrara, pero ella necesita pedir ayuda a su amigo Aurelio porque el Senado ha tomado toda su hacienda. Además, el duque de Venecia recompensará a quien le entregue a Sidonio vivo o muerto. Cuando se disponen a salir, toda la familia es encarcelada. Gerardo parte a Ferrara a avisar a su amo de todo. Allí, los hijos de Evandro capturan a Sidonio para ofrecerlo al Senado y obtener el perdón para su padre. Sin embargo, Evandro lo libera y el noble huye al monte. Silvia, una pastora, discute con Fileno porque él ya no la quiere. Gerardo encuentra a Sidonio, lo informa de todo y lo disfraz de pastor. Cuando el criado se marcha, Silvia, que los ha estado observando, le ofrece a Sidonio su casa. Termina el segundo acto con el soneto.</p>
4	III 425a	Elisa (hija de Lucinda)	<p>Se ha enamorado de Octavio y se queja de tener que pagar por los desdenes que Lucinda hizo a Fulgencio. Soliloquio lírico a Octavio.</p>	<p>Han pasado seis años. Leoncio anima a Octavio, hijo de Fulgencio, a vengar a su padre, así que acude a la nueva casa de Lucinda para matarla. La dama grita, los criados del joven lo detienen y sale su hija Elisa. La joven le reprocha que, por culpa de su padre, le han sobrevenido todas las desgracias, pero, ambos terminan enamorados.</p>
5	III 426b	Silvia (villana)	<p>Se dirige a Fileno para decide que pasó su oportunidad de amarse. Soliloquio lírico a Fileno.</p>	<p>De ver que Lucindo / Sidonio requebraba a Silvia, Fileno le confiesa a la pastora que se siente muy celoso y ha renacido su amor. Como ella le pide que se vaya porque su declaración llega tarde, él la maldice. Después del soneto, Lucinda consigue que Sidonio regrese advirtiéndole del</p>

				<p>futuro de su hija. Silvia queda sola, pero acepta casarse con Fileno. Octavio acude a cortejar a Elisa, pero dos pretendientes lo atacan y Sidonio lo salva. El esposo se entrega para cobrar la recompensa. El Gran Duque absuelve al piadoso veneciano porque Octavio lo perdona a cambio de casarse con Elisa. Asimismo, el noble pide indulgencia para Evandro porque le salvó la vida.</p>
--	--	--	--	--

## 52.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Todos los sonetos de esta comedia están intrínsecamente relacionados con las circunstancias de la comedia, pues reflejan la reacción del personaje a los hechos y / o la toma de decisiones futuras. Están puestos en boca de los felices esposos, Lucinda y Sidonio, de su hija Elisa y de la pastora Silvia, con la que el noble veneciano alivia sus penas durante su destierro en los montes de Ferrara. Se podría decir que la distribución de los sonetos es equilibrada porque aparecen dos en el primer acto, uno en el segundo, pero dicho entre dos personajes, y dos en el último.

En el primer acto, los sonetos de los dos esposos nos permiten conocer sus diferentes personalidades y anticipan sus futuras acciones. Como dice el propio Fulgencio, ella es «tan casta y tan recatada»<sup>2007</sup> que jamás traicionaría a su esposo ni a sí misma por entregarse a alguien que no ame. El patricio veneciano con su engaño pone a la mujer honrada ante una terrible disyuntiva: dejar que maten a su marido o engañarlo. En el primer soneto<sup>2008</sup>, Lucinda reflexiona sobre la encrucijada en la que se encuentra y evalúa las posibles consecuencias de su decisión. Si se entrega a Fulgencio, protege a su marido, pero mancilla su dignidad; luego, prefiere correr el riesgo y conservar su honor que cometer la bajeza de rendirse a un hombre vil. De este modo, Lucinda queda caracterizada como ejemplo de virtudes y se propone poner a salvo a su esposo rogándole que se quede en casa durante dos días con una fingida excusa. Sin embargo, su plan se tuerce por el carácter desconfiado y celoso de su esposo.

<sup>2007</sup> *El piadoso veneciano*, p. 390a.

<sup>2008</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.2.2.

Después de prometerle a Lucinda que no saldrá de casa, en el segundo soneto se queda haciendo balance de lo sucedido para concluir tomando una decisión. Sidonio comienza a recelar de las intenciones de su esposa, aunque se reprende por ello, ya que, si ella albergó sospechas sin que le diera causa, él también puede tenerlas. El razonamiento es impecable, con la enorme diferencia de que Lucinda no dudó de su integridad, sino que lo hizo todo por protegerlo. Así que, desafortunadamente, decide seguirla, arrojando a su familia a la desgracia por desconfiar de su esposa.

En el segundo acto, solo hay un soneto<sup>2009</sup>. En Venecia, Lucinda con sus hijos vive una situación crítica, sola, sin hacienda y sin ayuda. No puede reunirse con su esposo, que está desterrado en Ferrara. Gerardo, el criado de confianza, le informa de la situación y del precio que han puesto a su persona. Por consiguiente, permanece oculto en el monte disfrazado de pastor y acogido por una pastora llamada Silvia que acaba de conocer. Al final del acto, de camino a la casa, dicen un soneto entrambos, al modo de la esticomitia, pues cada uno dice un verso sin que lo escuche el otro, aunque comparten alternativamente las cinco palabras que componen el verso final.

El soneto muestra los sentimientos contrastantes de los dos personajes. Sidonio está pensando en Lucinda para excusarse de que no puede ir a verla porque debe quedarse en este monte y mostrarle su profundo amor y fidelidad identificándose con la tórtola. Sin embargo, su personalidad desconfiada vuelve a mostrarse cuando confiesa su temor de que, en su ausencia, la lealtad de su esposa sea fingida. Estas últimas palabras resultan chocantes y no hacen al personaje muy grato al público, sobre todo, si tenemos en cuenta, que será él quien entretenga sus años con el amor de la pastora, mientras se deteriora la situación que vive su esposa Lucinda y sus hijos.

Por el contrario, Silvia suspira por el hombre que acaba de conocer, posiblemente por despecho de la negativa amorosa que acababa de sufrir de su querido pastor Fileno. El personaje de Silvia es la antítesis de Lucinda. La pastora muda de sentimientos con facilidad. Cuando Fileno le confiesa que está celoso de ver que quiere a otro, ella le explica que «trocose amor» porque «todas las cosas se mudan» y «tarde vuelve a cogerla / quien desprecia la ocasión»<sup>2010</sup>. En el último soneto de la comedia, Silvia repite estos asuntos para justificar su mudanza en el tópico de la inconstancia de la mujer, que como

---

<sup>2009</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.2.1.4.A.

<sup>2010</sup> *El piadoso veneciano*, p. 425b.

es cobarde «de cuanto promete, se arrepiente»<sup>2011</sup>. En realidad, sus palabras contribuyen a su caracterización y, por tanto, nos anticipan que regresará a su primer amor si así fuera conveniente, como de hecho sucede cuando Sidonio se marcha.

Quizás, Lope haya concebido la personalidad frívola e interesada de Silvia para amortiguar la pena que supondría ser abandonada súbitamente por el hombre con quien ha compartido los últimos seis años de su vida. De este modo, en cuanto Silvia se despide de Sidonio con un abrazo, Fileno le propone matrimonio y ella acepta de inmediato. Su manera de pensar es superficial y materialista, y por si no nos habíamos dado cuenta todavía, termina la escena con esta desvergonzada advertencia en un aparte: «aprended, mujeres, / cuando al honor os conviene, / a reparar lo perdido; / no lloréis por el que es ido, / sino engañad al que viene»<sup>2012</sup>.

Finalmente, en el tercer acto, también aparece un soneto en boca de Elisa, la hija de Lucinda y Sidonio. Octavio, hijo de Fulgencio, acude a la casa de Lucinda para vengar la muerte de su padre, pero, en cambio, se enamora repentinamente de Elisa. Cuando él se marcha, en su soneto, la joven confiesa que también le corresponde. Su reflexión es esperanzadora, en el sentido de que reflexiona sobre el hecho de que son dos personas distintas que no deben pagar por los errores que cometieran sus padres, sino que, por el contrario, pueden enmendarlos y hacer posible ese amor irresoluto que ha vuelto a nacer. Por consiguiente, el soneto contiene un mensaje idílico y anticipatorio del feliz desenlace porque el amor mutuo que sienten los dos jóvenes reconciliará definitivamente a estas dos familias.

---

<sup>2011</sup> *El piadoso veneciano*, p. 426b.

<sup>2012</sup> *El piadoso veneciano*, p. 429b.

### 52.3. Sonetos de la comedia

LUCINDA

Dudoso estado a lamentar me obliga  
la mísera fortuna en que me veo:  
veo el peligro, y puesto que le creo,  
no sé si dél me guarde o si le siga.

¿Será mejor rendirme a la enemiga  
fuerza, y guardar la vida que deseo,  
o que muera la gloria que poseo  
donde la fama mis hazañas diga?

¿Rendiré de mi amor la fortaleza  
a un hombre que dos vidas pone en calma?  
Mas ¿cómo ofenderé tanta nobleza?

Morir quiero y ganar eterna palma;  
que no hay mayor desdicha ni bajeza  
que dar el cuerpo, no queriendo el alma.

SIDONIO

Incrédulo es amor, y amor es cosa  
que cuanto dicen cree. Pues ¿qué es esto,  
si cree siempre amor, y amor me ha puesto  
la confianza en opinión dudosa?

Si yo me quedo, ¿adónde va mi esposa?  
Y estando triste, ¿se alegró tan presto!  
Mas ¿cómo dudo yo de un pecho honesto,  
pues engañada puede estar celosa?

Seguirla fuera justo; mas ¿qué piensa  
mi loco amor, cuando sospecha arguya  
de lo que estar desengañado puedo?

Que si ella tiene celos sin mi ofensa,  
bien puedo yo tenerlos sin la suya;  
que celos no es el daño, sino el miedo.

#### SIDONIO Y SILVIA

SIDONIO (*Ap.*) Lucinda, aquí me quedo, pues no hay verte.

SILVIA (*Ap.*) Amor, a mí me pierdo si le miro.

SIDONIO (*Ap.*) En estas soledades me retiro.

SILVIA (*Ap.*) En tal desigualdad no hay pecho fuerte.

SIDONIO (*Ap.*) Por ser tu vida excusará mi muerte.

SILVIA (*Ap.*) ¡A qué notable pensamiento aspiro!

SIDONIO (*Ap.*) Por ti como la tórtola suspiro.

SILVIA (*Ap.*) ¡Ay, Dios, si en este encuentro está mi suerte!

SIDONIO (*Ap.*) Dame nuevas de ti, prenda querida.

SILVIA (*Ap.*) ¡Qué gloria tiene en verle mi sentido!

SIDONIO (*Ap.*) Engaño temo de lealtad fingida.

SILVIA (*Ap.*) Amor o cielos, dadme el bien que os pido...

SIDONIO (*Ap.*) Ya que me tienen entre muerte y vida...

SILVIA (*Ap.*) Temor...

SIDONIO (*Ap.*) Amor...

SILVIA (*Ap.*) Engaño...

SIDONIO (*Ap.*) Ausencia.

SILVIA (*Ap.*) Olvido.

ELISA

¿Adónde huyes, si a vengarte vienes,  
alma de aquel amor jamás vencido?  
O ¿por qué me castigas, si no he sido  
de quien la queja de tu agravio tienes?

Pague Lucinda sola sus desdenes,  
roba sus bienes, busca su marido;  
que, si los bienes saca el ofendido,  
¿por qué sacas las almas y los bienes?

¡Oh fénix del amor del padre tuyo,  
que en sus cenizas renaciste luego,  
para que pague por mi madre el suyo!

Si para su venganza vuelas ciego,  
que ha de ser nuestro amor eterno arguyo;  
que, si eres fénix tú, yo soy tu fuego.

SILVIA

Vete seguro que te rasgue el sayo,  
Fileno, por asirte y detenerte;  
que ya ni me desmayo para verte,  
ni menos de no verte me desmayo.

Pasó tu verde primavera en mayo,  
y vino el sol que pudo deshacerte;  
cuando es cometa amor no es amor fuerte,  
que amor, para ser fuerte, ha de ser rayo.

Rayo es ahora el que me abrasa y arde,  
ni merece el favor quien no le siente:  
perdiste la ocasión, llorasla tarde;  
que el bien que la mujer rinde presente,  
no se ha de dilatar, porque es cobarde,  
y de cuanto promete se arrepiente.

### 53. *Pobreza no es vileza*

Drama de hechos particulares, cuya traza principal es la deshonor familiar sufrida con el consiguiente proyecto de venganza que será neutralizado, ambientado en tiempos de Felipe II. Estamos de nuevo ante una comedia cuyo título forma parte de una frase proverbial: «La pobreza no es vileza, mas deslustra la nobleza»<sup>2013</sup>. Menéndez Pelayo<sup>2014</sup> considera que esta comedia como una fusión entre el drama histórico y la comedia novelesca. Del primero formaría parte la campaña de 1595, a cargo de don Pedro Enríquez de Acevedo, conde de Fuentes, que conquista las plazas de Châtelet y Doullens para apoderarse de Cambray después de dos meses de sitio. De la segunda, es muy interesante la aparición del protagonista en traje pobre, que, recién llegado a Flandes para ganar honor mostrando su valor en la guerra, salva caballeramente a Rosela del ataque de unos soldados que intentaban robarle las joyas por necesidad. Aunque, también cabe destacar el momento en que el héroe se debate entre vengar su deshonor o ganar honor en la inminente batalla. Esta duda también la vive otro personaje de Lope, Rodamonte, cuando agraviado por Mandricardo porque robó a su futura esposa Doralice, Agramante le pide que se quede en el campo a luchar y después vaya a cumplir con su obligación en la comedia *Angélica en el Catay*. En general, en esta comedia el dramaturgo quiso ensalzar

---

<sup>2013</sup> Recogido por Correas.

<sup>2014</sup> Menéndez Pelayo, 1949, VI, p. 154.

las grandes hazañas de su patria y a sus héroes nacionales. Morley y Bruerton<sup>2015</sup> la clasifican dentro de las «comedias auténticas sin fechar» y proponen el intervalo comprendido entre 1613-1622 (probablemente 1620-1622). La obra fue publicada en la *Parte XX* (1625) y tuvo tres reimpresiones. Está dedicada al joven duque de Maqueda, al que llama el Africano.

### 53.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Páginas	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 238a	Fabio (conde flamenco)	A los hermosos ojos de Laura, que como rayos han traspasado su alma. Soliloquio lírico a los ojos.	En la quinta de Rosela, dama flamenca, aparecen unos soldados españoles hambrientos que pretenden arrebatarle sus joyas. Don Juan de Mendoza, noble español en hábito pobre, la salva. Ella le quiere entregar las joyas, pero él se niega. Llega su hermana Laura, que es doña Ana, con su criado Panduro. Huyeron de Toledo porque Mendoza mató a un pretendiente suyo. Rosela le ofrece hospedaje. Laura se queda bajo la vigilancia de Panduro, pero Mendoza debe continuar hasta Bruselas para hablar con el conde Fuentes. Aparece Fabio, el hermano de Rosela, y se enamora perdidamente de Laura. Interroga a Panduro sobre su condición, quien le revela que se trata de una dama de Toledo, hermana de don Juan de Mendoza. Fabio quiere que sea suya.
2	II 244c	Panduro (soldado y criado de Mendoza)	En una competencia entre dioses por el amor de Venus, gana Apolo porque le ofrece joyas de oro. Soliloquio lírico.	Mendoza le entrega al conde de Fuentes una carta donde le explica por qué oculta su identidad, que no quiere revelar hasta conseguir algún triunfo militar. Panduro quiere enrolarse en el ejército, pero su amo lo manda a vigilar el honor de Laura. Mendoza regresa a la quinta de Rosela, solicita hospedaje para su hermana y criado y le promete ser suyo si vuelve de la guerra. El conde Fuentes le da dinero a Mendoza para que se compre unos buenos hábitos, pero después de

<sup>2015</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 376.



				encargárselos a un mercader, le da el dinero a Durán para que salve del garrote a su hermano. En la quinta, Panduro advierte a Laura de que tenga cuidado con Fabio, aunque él estará vigilando en la puerta toda la noche.
3	III 247a	Laura (hermana de Mendoza llamada doña Ana)	El amor forzado no es amor sino desamor, deshonor, confusión, pena y disgusto. Soliloquio lírico.	Fabio soborna a la criada de la casa donde está Laura, entra y la fuerza. Panduro no puede hacer nada porque lo acompañan seis hombres con alguna pistola. Se marcha a avisar a Mendoza. A punto de comenzar la batalla en Chatelete, Mendoza duda entre irse a vengar su deshonor o ganar más honor luchando en el asalto. Finalmente, decide luchar. Fabio quiere que Laura la ame de verdad, por lo que planea decirle que su hermano ha muerto.
4	III 248c- 249a	Mendoza (noble español de nombre Juan)	El hábito no hace al hombre honrado, sino su alma. Soliloquio lírico. Alude al título.	Primero, Laura reacciona queriendo regresar a España, pero Fabio la convence de que lo perdería todo. El conde Fuentes nombra a Mendoza capitán, quien le cuenta lo ocurrido y le pide licencia para marchar a reparar la situación. Panduro y su amo se van a la quinta. Después del soneto, Mendoza le pide a Fabio que se batan en duelo. Para ello, el conde debe saber si es noble. El español relata la historia de sus desdichas. Entonces, Fabio le propone un doble casamiento: cada uno con la hermana del otro. Cuando Mendoza se presenta en hábito de Santiago en la quinta y ve que es Rosela, se niega porque la dama no cumplió la promesa de guardar a Laura. Se marcha a matar a su hermana. Rosela intenta impedirlo vestida de hombre. Al herirla, descubre su identidad e intenta salvarla. El conde Fuentes pregunta quién se saltó su bando sobre los desafíos y termina casando a las dos parejas.

### 53.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Los cuatro sonetos de esta comedia están repartidos de la siguiente manera: un soneto en cada una de las dos primeras jornadas y dos en la tercera. Lope parece haber reservado el uso del soneto a los personajes que forman parte de la traza principal, de manera que van pautando la acción de la deshonra de Laura y el derecho a su reparación de Mendoza.

En el primer soneto de la comedia, el conde Fabio nos revela cómo los ojos de Laura han sido rayos que han abrasado su corazón, pues ni los generales que pudiera enviar Felipe II ni los soldados que Pedro Enríquez pudiera hacer marchar compiten con el incendio que la dama, configurada como sol, ha originado en Flandes. En realidad, en cuanto el noble flamenco ve a Laura, se queda tan prendado de ella que desea que sea suya, no por «liviandad», sino por «influencia del cielo, / causada de las estrellas»<sup>2016</sup>. Es decir, Lope recoge aquí el motivo que le era tan grato de que el amor es engendrado por la influencia de los astros<sup>2017</sup>. Entonces, Fabio actuaría movido por una especie de fatalidad de la que es incapaz de sustraerse y que, de alguna manera, justificaría la deshonra de la dama creando el conflicto de la comedia.

Como don Juan de Mendoza se queda a luchar junto al conde de Fuentes, ordena a Panduro que se lleve a Laura a la quinta para que proteja su honor que es el suyo propio, y, aunque el criado se queja de su misión porque quiere enrolarse en el ejército, el noble español insiste en que lo trajo para ser ayo de su honor y lo persuade de que hallará más guerra guardando a una mujer. Así, Panduro queda convencido de su alta empresa. En efecto, Fabio intenta corromper al criado con oro, pero él se resiste. Viendo el peligro que corre su ama, marcha a hablar con ella. En toda la escena que precede al soneto, Panduro muestra su carácter razonador, advirtiéndole a Laura de que: «si anda aquí / este metal sonoro, / no será dificultoso / lo que pretende de ti»<sup>2018</sup> y empujándola a defender su honor igual que lo hace su hermano: «Tu honor, Laura, tu virtud / no dirán que no te aviso. / Mendoza está peleando: / pelea tú aquí también»<sup>2019</sup>. La dama se recoge y Panduro

---

<sup>2016</sup> *Pobreza no es vileza*, p. 238a.

<sup>2017</sup> Véase la nota 1065.

<sup>2018</sup> *Pobreza no es vileza*, p. 244b.

<sup>2019</sup> *Pobreza no es vileza*, p. 244b.

queda en su puerta cual Argos. No obstante, en un monólogo de redondillas, inquieta al espectador describiendo el silencio de la noche que pudiera ocultar la deshonra de su amo.

Solo, ante el posible acecho del conde, en situación de espera, acuerda decir un soneto<sup>2020</sup>. Cuenta que Apolo, que compite con Júpiter, Mercurio, Marte y Apolo con sus atributos, gana un pleito de amor por Venus deslumbrándola con unas joyas doradas. En realidad, se trata de una visión desencantada de la integridad de la mujer, con Venus como ejemplo de todas ellas, porque rinde siempre su voluntad al metal precioso. Esta reflexión misógina del criado, sin embargo, está estrechamente relacionada con la acción, pues él se ha opuesto al poder de «este amarillo señor»<sup>2021</sup>, pero la criada claudicará a su mayor debilidad. Por consiguiente, este soneto anticipa la deshonra familiar por el poder del oro, asunto que en todo momento preocupaba a Panduro y que finalmente no pudo evitar.

Al principio del tercer acto, Fabio ya ha gozado por la fuerza de la dama española, sin embargo, no quiere «un alma sin voluntad», sino conseguir que lo que ahora es fuerza se convierta en amor. Para ello, trama con su criado engañar a Laura fingiendo que Mendoza ha muerto. Antes de decírselo, aparece la joven diciendo el tercer soneto de la comedia, donde se queja del deshonor y de la pena que le ha provocado el conde mancillando su afecto, en vez de intentar conquistarla por el trato. Repitiendo la concepción del amor de Fabio, la dama piensa también que «es igualdad de voluntades, / que en el cielo conciertan las estrellas»<sup>2022</sup>. Así que, cuando el enamorado pone en marcha su ardid, Laura lo rechaza enojada declarando que «violentamente nadie amó querido, / ni se obligó la voluntad forzada»<sup>2023</sup>.

Entretanto, el conde Fuentes le concede licencia a Mendoza para que se marche a recobrar su honor porque siempre vio nobleza debajo de esos paños menesterosos que el noble español lleva durante toda la obra. Puesto en camino con Panduro, Mendoza dice el último soneto<sup>2024</sup> de la comedia, que alude y explica el título. En él, justifica su derecho a la venganza defendiendo la idea de que, aunque su atuendo sea humilde, no quiere decir que sea indigno y vil, sino que se puede ser un caballero pobre con un pecho noble, valeroso y honrado. Es más, su bajeza ha venido del conde Fabio, el único personaje que

---

<sup>2020</sup> Este soneto está analizado en el apartado 1.3.3.3.

<sup>2021</sup> *Pobreza no es vileza*, p. 244b.

<sup>2022</sup> *Pobreza no es vileza*, p. 247a.

<sup>2023</sup> *Pobreza no es vileza*, p. 247c.

<sup>2024</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.11.

lo menospreció por su aspecto y que bajo sus ricos hábitos se ha atrevido a deshonrarlo como si no tuviera honor.

En definitiva, el contenido del soneto es fundamental para el desenlace del conflicto, pues viene a encarecer la nobleza necesaria de Mendoza para poder exigirle la reparación de su honor a su ofensor. De hecho, cuando el español lo reta a batirse con las espadas, para lo que le pide que deje la escopeta con la que lo está amenazando, Fabio declina escudándose en la desigualdad que existe entre ellos, lo que obliga a don Juan de Mendoza a dar cuentas de su linajudo origen y a hacer entender al noble flamenco que *pobreza no es vileza*. Entonces, Fabio evita el enfrentamiento, no sabemos si por cobardía o por audacia, proponiéndole un doble matrimonio. Llegados a este punto, volvemos al inicio para analizar los acontecimientos y entender que Fabio se enamora enloquecidamente de la dama española, a quien hace suya atropellando lo que fuera necesario; Panduro es incapaz de proteger a su señora porque el oro encuentra cómo abrirse camino; y Laura no corresponde al amor forzado del conde, pese a que la quieren embaucar con un engaño, a fin de que Mendoza pueda mostrar su nobleza. Dicho con otras palabras, todas estas desdichas tuvieron que suceder para que Lope nos invitara a reflexionar sobre la sentencia que contiene la frase proverbial de que *pobreza no es vileza*, tal y como tituló su obra.

### 53.3. Sonetos de la comedia

#### FABIO

Hermosos ojos, rayos habéis sido  
en la presteza con que habéis llegado,  
y el alma con el fuego penetrado,  
dejando sano el exterior vestido.

Si las almas se hubieran conocido  
por opinión gentil, fuera un traslado  
de Hero y Leandro el amoroso estado,  
dulce prisión donde me habéis traído.

No elijas general, Felipe, ni andes,  
Marte, abrasando con tu guerra el suelo,  
ni soldados marchar, Enríquez, mandes:

tu empresa justa favorece el cielo,  
pues viene un sol de España a ser en Flandes  
incendio vivo de su eterno cielo.

#### PANDURO

Dieron por competencia los planetas  
en conquistar a Venus amorosa:  
Júpiter, gran señor, con poderosa  
mano engendraba rayos y cometas;

Mercurio, en oradores y poetas  
versos crueles, temeraria prosa;  
valiente Marte, la cuchilla airosa  
brillaba al son de cajas y trompetas.

Pero el discreto Sol de su tesoro  
labró unas joyas, con que Venus bella  
puso a Vulcano sobre el signo Toro.

En fin, el claro Sol se vio con ella,  
y como estaba imaginando el oro,  
nació el amor en su dorada estrella.

#### LAURA

Amor que no es amor, forzado el gusto,  
tener de desamor nombre merece,  
donde la posesión forzada ofrece  
deshonor, confusión, pena y disgusto.

Donde hoy amor, cualquier engaño es justo,  
si con igual correspondencia crece;  
pero si no provoca y enloquece,  
será traición y atrevimiento injusto.

No siempre han de obligar las cosas bellas;  
de inclinaciones puede y igualdades  
nacer amor, si el trato está con ellas.

Amor es igualdad de voluntades,  
que en el cielo conciertan las estrellas  
antes que la ocasión, las amistades.

#### MENDOZA

Quien dice que *pobreza no es vileza*,  
nunca pensó dejar de ser honrado;  
que a un hombre en bajos paños disfrazado  
se atreve fácilmente la riqueza.

De mi parte no estuvo la bajeza,  
sino de mi desdicha, que ha llegado  
a perderme el respeto en el estado  
que menos me defiende mi nobleza.

Mas culpar mi nobleza son engaños  
mientras mis pensamientos son mayores  
que mis desdichas por ajenos daños.

Las almas no las visten exteriores;  
que muchos pechos hay en pobres paños  
que pudieran ser almas de señores.

### 54. *Los Ponces de Barcelona*

Drama de hechos particulares con componente novelesco, como el episodio de cautividad del protagonista en Constantinopla, los disfraces de los personajes o la escena de la academia en el jardín de Serafina para tratar una cuestión de amor, que pudo dar nombre en principio a la comedia, pues al final de la obra se menciona que acaba «la historia / llamada jardín de amor»<sup>2025</sup>. Para Trambaioli<sup>2026</sup>, estaríamos ante una «comedia seria con su fabulosa ambientación y argumento bizantino» junto a una «comedia cómica urbana, histórica y geográficamente reconocible». Oleza<sup>2027</sup> habla de pieza genealógica, pero, aunque la obra tiene elementos típicos de la práctica teatral nobiliaria (el largo episodio pastoril, la abundancia de metros italianos, las referencias mitológicas y la identificación de la historia de los protagonistas con Penélope y Ulises, la academia del jardín, el reparto de la comicidad entre varios personajes y no un único agente especializado, el elogio al emperador español...). Desgraciadamente, se desconoce la relación de Lope con esta familia barcelonesa y las representaciones que tuviera la pieza. En el acto tercero se menciona la toma de Túnez por Barbarroja (1533) y su recuperación por Carlos V con la conquista de La Goleta (1535). Se alude a la gordura legendaria del

---

<sup>2025</sup> *Los Ponces de Barcelona*, p. 1138, v. 2779.

<sup>2026</sup> Trambaioli, 2008, p. 492.

<sup>2027</sup> Ver el prólogo de Trambaioli a la comedia, 2007, pp. 1055-1056.

otomano, quien libera a Pedro padre por conseguir que adelgazara. Morley y Bruerton<sup>2028</sup> la clasifican dentro de las «comedias auténticas sin fechar» y proponen el intervalo comprendido entre 1610-1615 (probablemente 1610-1612), por tanto, se trata de una obra de madurez. Fradejas<sup>2029</sup> escribió un artículo en el que expone que, en la escritura de esta comedia, Lope reelaboró el cuento de la tradición oral *Los tres consejos*, que posiblemente lo pudo conocer a través del ejemplo XXXVI de *El conde Lucanor*, editado por Argote de Molina en 1580.

#### 54.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Versos	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 531- 544	Danteo (pastor fino)	A las cintas verdes de su amada en las que está prisionero de su amor. Soliloquio lírico a las cintas verdes.	Pedro Ponce, hijo de un noble rico y tacaño llamado Dionís, y Lucrecia, mujer noble, pero pobre, se casan en Lérida sin el consentimiento del padre del galán. La muerte de los padres de la joven los sume en la pobreza y se ven obligados a pedir amparo a Dionís, que vive en Barcelona. Sin embargo, el padre se enfada con ellos y los echa de su casa. Pedro decide que se vayan a vivir a la quinta de su padre hasta que se tranquilice. Allí, la pastora Silvia cuenta a Danteo que salió corriendo dejando las cintas de su pelo porque escuchó a un jabalí. El pastor las recogió. Le propone cambiárselas por un abrazo, pero, ella no acepta.
2	I 545- 558	Martón (villano rústico)	Apostrofa al amor para quejarse de que se entretenga con las almas de los rudos. Soliloquio lírico al Amor.	Aparece seguido. Los dos pastores aman a Silvia. Después del soneto, Danteo le dice a Martón que consiguió las cintas de la pastora gracias a un jabalí. Así que el pastor bobo se disfraza de jabalí, pero, forma tal revuelo que termina perseguido a pedradas por los demás pastores. Lucrecia acaba de dar a luz. Danteo informa a Dionís del nacimiento, y, en vez de alegrarse, el noble marcha furioso a la finca con la intención de matar a la familia. Sin embargo, el pastor consigue avisar a Pedro, quien

<sup>2028</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 377.

<sup>2029</sup> Fradejas, 2011, pp. 7-13.

				huye por mar y pide a todos que protejan a su esposa y a su hijo.
3	II 1030- 1043	Pedro (hijo de Lucrecia)	A las aguas de la fuente del jardín como testigos de su pena amorosa. Soliloquio lírico a sí mismo de pequeño.	Al comienzo del segundo acto, han pasado veintidós años. Dionís ha muerto sin reconocer a su nieto y declarando a la madre adúltera. Lucrecia, de criada, y su hijo Pedro, de jardinero, viven de incógnito en casa de Leonardo, un amigo de su esposo. Julio de Aragón, un capitán, aparece en el jardín de Leonardo porque está enamorado de Serafina, su hermana. Lucrecia se apiada de él haciéndole llegar a la joven un papel de su parte. En cambio, Pedro lo echa del jardín porque su señor no quiere forasteros rondando su casa. Por el soneto, sabemos que Pedro sufre por Serafina porque su amor es supuestamente desigual.
4	II 1483- 1496	Lucrecia (dama protagonista)	Síntesis de hechos de <i>La Odisea</i> para destacar el ejemplo de castidad de Penélope y de firmeza de Ulises. Soliloquio lírico. Referencias a <i>La Odisea</i> .	Pedro se ha quedado dormido. Allí lo encuentran Serafina y su dama Inés. Los dos jóvenes se declaran su amor. Inés también lo ama. Gonzalo, otro jardinero, que está enamorado inútilmente de Lucrecia, ayuda a Julio, que se disfraza de jardinero para conquistar a Serafina. Pedro descubre el papel que tenía Lucrecia de Julio y, como ignora quién es su padre, la acusa de adúltera. Lucrecia le explica que el papel es de Serafina y le cuenta la verdadera historia de sus orígenes. Cuando queda sola, compara sus vivencias con las de Penélope y Ulises.
5	III 2244- 2257	Pedro (hijo de Lucrecia)	Confiar en una mujer es comparable a una serie de actos irracionales y temerarios. Soliloquio lírico.	Marín, el padre de Inés, le propone a Lucrecia que se casen ellos dos y sus hijos. Ella lo echa, pero Marín le dice a su hija que aceptó, aunque ella lo duda. En el jardín, Pedro le cuenta la historia de su origen noble a Serafina, se declaran su amor y se abrazan. Julio los sorprende fingiendo ser Domingo, el nuevo jardinero, sobrino de Gonzalo. Pedro no cree que sea labrador. En Constantinopla, Pedro padre ha curado a Barbarroja de su gordura y, en recompensa lo liberará después de luchar contra Carlos V. Lucrecia aconseja a Serafina que se olvide de su hijo porque es villano. En el jardín se organiza una especie de academia en que se enfrentan Julio, Pedro y Gonzalo

				jugando a decir lo que cada uno ha visto por una cinta de Serafina. La joven le entrega la cinta a Gonzalo para apaciguar los ánimos entre los dos pretendientes. Se escucha el ruido marcial de las compañías que se embarcan para Túnez. Lucrecia reprende a su hijo porque puede ofender a Leonardo y le dice que la joven quiere a Julio. Después del soneto, Pedro decide alistarse y Serafina enferma. Aparecen Pedro padre y su criado disfrazados de mendigos moros. El esposo pone a prueba la lealtad de Lucrecia sin dejarse reconocer. Sin embargo, cuando Pedro hijo acude a despedirse de su madre en hábito de soldado, el padre se siente deshonorado, aporrea la puerta donde ambos duermen, todos se despiertan y los cónyuges revelan su identidad.
--	--	--	--	--

#### 54.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Los cinco sonetos de esta pieza están repartidos proporcionalmente de la siguiente manera: dos en el primer acto, dos en el segundo y uno en el tercero. Los dos primeros sonetos están desligados de las dos intrigas principales y al servicio de un largo episodio pastoril sobre los amores infructuosos de los pastores Danteo y Martón con Silvia que se inserta en la segunda mitad del primer acto. El resto de los sonetos están puestos en boca de Lucrecia, en relación con su fidelidad amorosa a pesar de la larga ausencia de su marido, y de su hijo Pedro, como enamorado que sufre por un amor imposible y como despechado por la inconstancia de la mujer.

Mediado el primer acto, la acción se traslada a la quinta de Dionís Ponce, donde Pedro y Lucrecia se cobijan porque ella está a punto de dar a luz. Antes de que los protagonistas lleguen a la finca, Lope nos introduce en el mundo arcádico presentándonos los típicos conflictos amorosos entre pastores que incluyen hasta la recitación de sonetos amorosos, cuya expresión delicada o rústica nos permiten caracterizarlos. En primer lugar, aparecen Silvia y Danteo, quien le ofrece las cintas verdes que perdió a cambio de un abrazo. Como ella no acepta el trato, el pastor queda recitando un bello soneto<sup>2030</sup> a

<sup>2030</sup> Este soneto está analizado en el apartado 1.3.6.2.



las cintas de su amada. Es un poema fino y elegante, al modo de los lamentos delicados de los pastores idealizados que no son correspondidos de las églogas garcilasianas, y de influencia lírica trovadoresca, al identificar a los cabellos de la pastora con las cadenas que tienen prisionera su alma.

A continuación, aparece Martón recitando el segundo soneto<sup>2031</sup>, donde le reprocha al amor que se divierta viviendo en las almas rudas e incluye imágenes relacionadas con el carácter, costumbres, vestimenta, vivienda y gastronomía de los villanos rústicos. La expresión tosca de este soneto contrasta con la lírica del anterior. Danteo queda caracterizado como pastor fino ligado a la tradición bucólica, mientras que Martón sería el pastor bobo o villano rústico apegado al terruño. En definitiva, este pasaje bucólico-pastoril es uno de los intermedios típicos de la práctica teatral nobiliaria.

En el segundo acto, Pedro hijo es un hombre de veintidós años que ignora quién es su padre y vive con su madre Lucrecia en la casa de su señor Leonardo para quien trabajan de jardinero y criada respectivamente. Pedro está enamorado de Serafina, la hermana de su señor. La primera vez que aparece en escena se queja de que siempre anden forasteros en el jardín, pues acuden atraídos por la belleza de su amada. Después de echar a un nuevo pretendiente, dirige su pena amorosa a las fuentes claras en el tercer soneto de la comedia porque, desde pequeño, sus aguas lo han visto derramar lágrimas que las convirtieron en mares cuando su amada no está presente. Cabe destacar cómo el personaje se refiere a sí mismo y a su destino como «mi barquilla»<sup>2032</sup> expuesta a los peligros de la Fortuna, pues es uno de los motivos que Lope utilizó recurrentemente como alegoría de los vaivenes de su vida, presente ya en los poetas clásicos y petrarquistas. En estos momentos, Pedro piensa que su amor por Serafina es imposible por la desigualdad social que existe entre ellos. Por eso, se dirige a las aguas que le recuerdan su llanto cíclico e interminable y reflexiona sobre su destino infausto.

Sin embargo, cuando aparece el cuarto soneto<sup>2033</sup>, Pedro se alegra porque acaba de conocer su misterioso origen después de acusar a su madre de adúltera. Durante toda la obra son abundantes las referencias a la *Odisea*, de manera que Lucrecia, Pedro y su hijo queden identificados con los protagonistas homéricos: Penélope, Ulises y Telémaco.

---

<sup>2031</sup> Este soneto está analizado en el apartado 1.3.6.2.

<sup>2032</sup> Pongamos como ejemplo las cuatro *barquillas* que incluyó en el acto III de *La Dorotea*.

<sup>2033</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.2.2.

Lucrecia dice de sí misma que durante estos veintidós años «otra Penélope he sido»<sup>2034</sup>, pues veinte esperó la heroína de Homero, y otros personajes como Gonzalo también dicen que pretende «imitar la casta griega»<sup>2035</sup>. Asimismo, su nombre nos remite a otra mujer que es ejemplo legendario de honestidad a la que la protagonista desea superar, pues como manifiesta al final de la comedia: «Yo soy / Lucrecia, que a la de Roma / no pienso darle ventaja»<sup>2036</sup>.

En definitiva, Lucrecia aparece caracterizada como mujer virtuosa, cuyo referente principal es el de la casta Penélope. Después de que la madre relate a su hijo toda la verdad, gracias al soneto, Lope crea un paralelismo metatextual explícito entre la historia de Lucrecia y la de la mítica reina de Ítaca. Ambos esposos se vieron obligados a dejar a sus queridas mujeres, estuvieron ausentes largos años superando pruebas hasta volver a casa, sus respectivos hijos no llegaron a conocer a sus padres, ellas permanecieron fieles a pesar de tener varios pretendientes y superaron la prueba de lealtad del esposo. Por tanto, si los esposos míticos se convirtieron en *ejemplo de castidad para las mujeres* y de *firmeza para los hombres*, el soneto nos anticipa que Lucrecia no va a ceder ante ninguna pretensión amorosa y espera que Pedro regrese algún día a su lado.

En realidad, en la comedia hay dos parejas protagonistas que, en cierta manera, son reflejo la una de la otra. El amor de Pedro y Lucrecia tuvo que vencer la oposición de Dionís a la dama porque le resultaba desigual para su hijo por su pobreza. De la misma manera, Lucrecia obstaculiza la relación entre Pedro y Serafina. Primero, ocultándole su origen noble a su hijo, y segundo, intentando convencerlo de que Serafina ama a Julio porque es mejor pretendiente que él, les ha llevado papeles amorosos y sabe otras cosas que no le va a decir. En este sentido, en su primer soneto, Pedro se lamentaba de la imposibilidad de su amor por serle desigual a Serafina. Una vez que esta dificultad es superada por la anagnórisis de su nobleza, aparece en él el miedo a que la joven lo haya engañado espoleado por «una mala madre de comedia»<sup>2037</sup> que le advierte fingidamente de que: «todo / es burla cuanto te ha dicho / y que [Serafina] quiere al de Aragón»<sup>2038</sup>.

---

<sup>2034</sup> *Los Ponces de Barcelona*, p. 1100, v. 1340.

<sup>2035</sup> *Los Ponces de Barcelona*, p. 1098, v. 1251.

<sup>2036</sup> *Los Ponces de Barcelona*, p. 1138, vv. 2739-2741.

<sup>2037</sup> En palabras de Trambaioli (2008, p. 491), cuyo comportamiento le resulta un caso singular de madre de comedia.

<sup>2038</sup> *Los Ponces de Barcelona*, p. 1123, vv. 2238-2239.

Amargamente desengañado, Pedro recita este último soneto<sup>2039</sup> de la comedia lleno de despecho por la condición mudable de las mujeres. Tan grande es su decepción y su desconfianza que le reprocha su interés y falsedad a Serafina y decide alistarse para morir en Túnez. Sin embargo, esta separación funcionará como la prueba definitiva que los enamorados tendrán que superar hasta su feliz unión final.

### 54.3. Sonetos de la comedia

#### DANTEO

¡Oh, cintas verdes, por mi bien halladas,  
si esperanza me dais del bien que os pido!  
Mas, ¿cómo la tendrá quien ha perdido  
aquel cabello donde os vio colgadas?

¿Por qué ayudáis a la prisión atadas  
de cuyo laberinto de oro he sido  
preso dos años, dulcemente asido  
en cadenas de amor de sus lazadas?

¿Qué me sirve teneros tan distintas  
de los cabellos donde estáis, si en ellos  
queda el alma en las hebras más sucintas?

Ausente lloraré sus lazos bellos,  
pues para la ocasión así las cintas,  
y dicen que ha de ser por los cabellos.

#### MARTÓN

Amor, si entre las almas de los rudos  
te huelgas de vivir y te autorizas,  
y en zamarros ceñidos con tomizas  
de pechos zafios y de labios mudos,  
si frentes de villanos testarudos  
de tus ricos trofeos entapizas,  
y en portales de casas tan pajizas  
que cuelgan animales por escudos,  
si te huelgas, amor desatinado,  
de la rústica cena de la olla,  
del duro pan y el vino trasnochado,  
diré que eres señor que, de la polla  
tierna de leche y la perdiz cansado,  
apetece la vaca y la cebolla.

#### PEDRO

Niño pequeño, que alcanzaba apenas  
a verme en vuestras basas, claras fuentes,  
me vieron estas líquidas corrientes,  
y agora lleno de años y de penas.

En vuestras aguas nunca vi sirenas,  
que no sois mares, aunque estando ausentes  
mis ojos de su luz, de mil ardientes  
lágrimas vierten más copiosas venas.

Pero ya la tenéis, que mis enojos  
de tal manera en sus peñascos tratan  
que será mi barquilla sus despojos.

Fuentes, mi culpa fue si me maltratan,  
que como os hice mares con mis ojos,  
críais sirenas que cantando matan.

---

<sup>2039</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.2.1.

## LUCRECIA

Dejó su dulce y regalada esposa,  
su querido Telémaco y su nido  
aquel astuto que volvió perdido  
de la venganza de la griega hermosa.  
No quedó monstruo de la mar furiosa,  
adonde no viviese detenido;  
ya le valió la lengua, ya el oído,  
ya la dulce retórica famosa.  
Volvió en efeto y en el sacro templo  
colgó la ropa. Amor que solo bastas  
a que tan grande fe y lealtad confirmes  
dejándonos los dos tan alto ejemplo,  
a las mujeres para ser muy castas  
y a los maridos para ser muy firmes.

## PEDRO

Víboras trae y áspides consigo  
la Libia peregrina desde España;  
el pecho fía en báculo de caña  
y fía su mujer de falso amigo;  
al que es villano enseña sin castigo,  
soberbio quiere ser en tierra estraña;  
señor ingrato sirve y acompaña  
y encomienda su honor a su enemigo;  
los bajíos del mar prueba sin sondas,  
amor y ausencia pone en dos balanzas  
y fía de un traidor castillo y rondas  
el que pone en mujer sus esperanzas,  
porque no tiene el mar tan varias ondas  
como ellas pareceres y mudanzas.

### 55. *El premio del bien hablar*

Comedia urbana que fue representada en San Lorenzo de El Escorial el 18 de noviembre de 1625 por Tomás Fernández Cabredo. Estamos ante una magnífica obra de los últimos años del autor que Cotarelo<sup>2040</sup> encarece no solo por la perfección dramática de la comedia, sino también por las alusiones que contiene. Al comienzo de la pieza, Lope pone en boca de la protagonista el título y principio de la famosa letrilla de Góngora: «dineros son calidad / dijo el cordobés Lucano»<sup>2041</sup>. Unas páginas más adelante, en un monólogo del criado Martín, honra a Cervantes: «Cicerón, Cervantes / ni Juan de Mena ni otros después ni antes / no fueron discretos y entendidos» y a Góngora: «soneto de don Luis, Séneca nuevo».<sup>2042</sup> Teniendo en cuenta que el elogio al escritor alcalaíno es póstumo, el *terminus a quo*, sería 1616. También es curiosa la mención al baile del *Ay-ay-ay*, que aún se cantaba en el 1612, pero del que se dice: «el ¡ay-ay-ay! / ha mucho que ya pasó»<sup>2043</sup>. Morley y Bruerton<sup>2044</sup> la clasifican dentro de las «comedias auténticas fechables» y proponen que se escribió entre 1624 y 1625, cuyo *terminus ad quem* sería el

---

<sup>2040</sup> Cotarelo, 1930, XIII, p. XXIII.

<sup>2041</sup> *El premio del bien hablar*, p. 373a.

<sup>2042</sup> *El premio del bien hablar*, p. 379b.

<sup>2043</sup> *El premio del bien hablar*, p. 398b.

<sup>2044</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 98.

de su representación, en la medida en que están de acuerdo con la hipótesis de que *Los donaires del Parnaso* es la obra de Castillo de Solórzano y el *Orfeo* es el de Jáuregui, al que denomina «el nuevo Garcilaso»<sup>2045</sup>. En esta comedia, también aparece el motivo alegórico de la *pobre barquilla*<sup>2046</sup> cuando el galán protagonista cree que su dama lo ha engañado.

### 55.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Páginas	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	II 386a	Leonarda (dama protagonista)	Al igual que dos competidores destruyen el nido que construían dos ruiseñores, los celos que siente auguran un mal a su amor. Soliloquio lírico. Motivo del ruiseñor.	Leonarda es hija de un rico indiano de ascendencia española. Comenta con Rufina quiénes estaban a la salida de misa: Pedro, su gran pretendiente, su maledicente hermano Diego y un forastero. La conversación es interrumpida por Juan de Castro y su criado Martín que les piden refugio para librarse de sus perseguidores. Juan es un caballero madrileño de ascendencia gallega que ha llegado a Sevilla para embarcarse a las Indias porque dejó malherido en Madrid a un hombre que insultaba a las mujeres. Hoy ha presenciado el mismo comportamiento en Diego, por lo que discutió con él y también lo hirió gravemente. Por defenderla, Leonarda lo esconde en el aposento de Rufina y a Martín en el pajar. Pedro y Feliciano, hermano de Leonarda, informan a la dama de que buscan al forastero porque ha dejado a Diego expirando. Acuden a la posada en que se aloja, donde se encuentran con su hermana Ángela. Feliciano queda cautivado. A su vuelta, informa a su hermana de todo y ella le dice que la traiga a casa. Han pasado dos días. Juan le cuenta a Martín que gozó a Leonarda, mientras que el criado besó a un perro que lo persiguió por toda la casa. Leonarda piensa que Ángela es

<sup>2045</sup> Las referencias a estas obras aparecen en la p. 379a de la comedia.

<sup>2046</sup> Dice Juan: «¡Qué notables tempestades / corre esta pobre barquilla / en dos tan breves instantes!» (p. 389a).

				la amada de Juan. Intenta sonsacar al criado, quien insiste en que es su hermana.
2	II 389b	Juan (galán protagonista)	Le pide a la Fortuna que le dé únicamente lo que pueda disfrutar sin vivir con el miedo a perderlo. Soliloquio lírico a la Fortuna.	Leonarda le propone a Ángela que ayudará a su hermano si ella favorece al suyo. Juan escucha a Pedro tratar su matrimonio con Antonio, padre de Leonarda, y su hija. Después, Juan la amenaza con embarcarse por haberle engañado, luego, ella se presta a firmar en un papel que será su esposa para que confíe en su amor.
3	II 390b- 391a	Feliciano (hermano de Leonarda)	Encontrar a Juan es la ocasión que espera su amor por Ángela. Soliloquio lírico.	Feliciano se encuentra con Juan, que finge haberse escapado del monasterio donde está escondido para poder visitar a su hermana. Feliciano no le deja regresar, sino que lo esconde en su aposento y le advierte de que debe permanecer en silencio porque hay una puerta que da a la habitación de su hermana.
4	III 398a	Ángela (hermana de Juan)	Los problemas amorosos de Juan y Leonarda matan su esperanza de conseguir a Feliciano. Soliloquio lírico. Alegoría de la navegación amorosa.	Feliciano le confiesa a Leonarda que no quiere que se case con un hombre que odie a su mujer, por lo que le sugiere que Juan pudiera ser su marido. Ella acepta. Feliciano intenta convencer a su padre de que no case a Leonarda con Pedro porque se merece un marido mejor, pero Antonio quiere celebrar la boda esa misma noche. En el aposento de Leonarda están los dos hermanos y Martín. Hablan de cómo los hermanos trocados se casarán. Como aparece el padre, todos se esconden. Antonio le pregunta si no quiere emplearse en alguien que está dentro de casa. Entonces, ella responde que quiere casarse con quien vive en su casa. Sin embargo, Juan malinterpreta la respuesta de su amada e informa a Ángela de que se embarcan. Después del soneto, Antonio se encuentra con Ángela y descubre las intenciones de su hijo, así que la encierra en su aposento. Juan cree que Feliciano ha raptado a su hermana. Mientras Antonio espera a Pedro y sus deudos para celebrar la boda, le dice a su hija: «cásate con quien hallares / dentro de aquel aposento». Cuando el padre entra con Pedro en la habitación de Leonarda, la

				ven con Juan cogidos de la mano. También descubre en su aposento a Feliciano con Ángela. Antonio y Pedro aceptan la situación.
--	--	--	--	--

## 55.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Los sonetos de esta comedia están puestos en boca de cada uno de los integrantes de las dos parejas protagonistas formadas por los hermanos trocados: Leonarda, Juan, Feliciano y Ángela. No están equilibradamente repartidos en la comedia, sino que se acumulan tres de ellos en el segundo acto y uno en el tercero, en la medida en que, a partir del segundo acto concurren los cuatro personajes en la casa de Leonarda y el contenido de los sonetos supone una reacción amorosa al devenir de los acontecimientos.

El soneto<sup>2047</sup> de Leonarda aparece después de la noche de amor que ha pasado con Juan. Leonarda ha visto la belleza del cuerpo de Ángela y sus celos le han hecho pensar que, en realidad, la joven es la dama del caballero madrileño. Ofuscada su razón por esta idea, aborda al criado para que le diga la verdad. A pesar de que este insiste en que Ángela es hermana de Juan, Leonarda sigue pensando que el galán la engañó para que lo protegiera tal y como nos lo confiesa en el cuento de hondo lirismo que relata en el primer soneto de la comedia para aplicarlo a su situación personal. Al amanecer dos ruiseñores hacían su nido en un álamo, pero cuando se amaron, dos competidores lo destruyeron. Lo mismo le sucedió a ella: amó a Juan pensando en construir su nido de amor, pero los celos comenzaron a destruirlo. Sin embargo, a continuación, Juan envía a Ángela para convencer a Leonarda de que son hermanos y de que no debe desconfiar de la nobleza de ambos.

El soneto<sup>2048</sup> de Juan también es producto de la desconfianza. Después del encuentro amoroso con Leonarda, el galán se siente exultante, pero, cuando escucha cómo un caballero llamado Pedro trata con el padre de su amada su compromiso matrimonial, se enfurece con ella y amenaza con embarcarse a las Indias. Ella le confirma sus sentimientos y, para que sus palabras no se las lleve el viento, decide firmar un papel donde diga que será su esposa. Mientras la dama lo escribe, Juan dirige su soneto a la

---

<sup>2047</sup> Este soneto está analizado en el apartado 1.2.

<sup>2048</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.8.

fortuna, que ha estado de su lado al traerlo a Sevilla y permitirle conquistar a Leonarda, pero ha olvidado darle la posesión del bien gozado. Luego, le pide que solo le dé dichas si son seguras para poder vivir sin el miedo de perderlas. Con esta conclusión, el soneto nos corrobora que sus intenciones con Leonarda son honestas y sinceras.

A continuación, Feliciano conoce a Juan y ve en él la solución a todos sus problemas. El caballero desea casarse con Ángela, pero no quiere tener como cuñado a Pedro porque Juan agravió a su hermano Diego. Cuando conoce al galán madrileño, piensa que podría casarlo con su hermana para que favorezca su matrimonio con Ángela. Así que, en el tercer soneto<sup>2049</sup> de la comedia, Feliciano nos comparte su desasosiego pasado y sus esperanzas renovadas de dar buen fin a su amor con Ángela.

No obstante, la relación amorosa de Feliciano y Ángela queda supeditada al éxito de la de Leonarda con Juan. Por eso, cuando Antonio apremia a su hija a casarse esa misma noche, Juan anuncia a su hermana que se van a embarcar. La joven queda enamorada y triste recitando el último soneto<sup>2050</sup> de la comedia. Cuenta la anécdota de cómo el mercader que ansía a prosperar se embarca hacia lugares desconocidos donde encuentra riquezas. Durante el camino de regreso, no siente temor porque surca las olas alentado por llegar triunfante, pero a punto de dar buen término a su alta empresa, una tormenta del puerto vecino le arrebató la vida cuando menos lo pensaba. Esta misma suerte han corrido sus amores con Feliciano: cuando su amor había superado todos los obstáculos del mar de incertidumbre que se interponía entre ellos, la decisión de su hermano de marcharse mata su esperanza de conseguir a su amado en el mismo puerto.

Esta queja amorosa es escuchada por el padre de Leonarda, quien se da cuenta de todo lo que está pasando en su casa. Para evitar cualquier contratiempo en la boda de su hija, encierra a Ángela en su aposento provocando indirectamente la imposibilidad de que se marche Juan y el desenlace de los acontecimientos. De este modo, los amantes se valdrán de su ingenio para conseguir que las palabras del padre les permitan quedar unidos en matrimonio como auguraba la protagonista: «los hermanos trocados / quedarán en paz casados»<sup>2051</sup>.

---

<sup>2049</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.1.8.

<sup>2050</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.1.8.

<sup>2051</sup> *El premio del bien hablar*, 1930, p. 395b.



### 55.3. Sonetos de la comedia

LEONARDA

A las perlas del alba descogían  
pintadas hojas las abiertas flores  
cuando en alegre paz dos ruiseñores  
su nido sobre un álamo tejían.

Pero en el tiempo que coger querían  
el fruto de sus cándidos amores,  
llegaron otros dos competidores  
que cuanto fabricaban, deshacían.

Las pajas de que ya vestido estaba  
bañaron en cristal los arroyuelos  
de una fuente que el álamo bañaba.

Así fueron mis ansias y desvelos  
cuando pensé que nido fabricaba.  
Tal fin promete amor: principio en celos.

JUAN

Fortuna, que a Sevilla me trujiste  
huyendo del rigor en que me hallaste,  
¿en qué mar a las Indias me embarcaste  
que con tal brevedad me enriqueciste?

Mas no es el fin del bien que le conquiste,  
si de la posesión te descuidaste,  
pues para más tristeza me alegraste;  
que no hay alegre bien si el fin es triste.

No me des dichas para no gozallas;  
no me des glorias para no tenellas,  
ni el breve bien que en esperanzas hallas;  
que no pudiendo asegurarse dellas,  
parece que es más dicha no alcanzallas  
que vivir con el miedo de perdellas.

FELICIANO

¿Qué pudo imaginar mi pensamiento  
que del alma viniese a la medida  
como hallar a don Juan, en cuya vida  
estriba de mi amor el fundamento?

Cuando temí para mayor tormento  
mi muerte en el rigor de su partida,  
de los cabellos la ocasión asida  
dispone a dulce fin mi atrevimiento.

Ya estaba el alma sin tener sosiego,  
vestida de mortal desconfianza;  
pero valiome la esperanza luego.

Ella es el bien, mientras el bien se alcanza;  
que como el árbol es materia al fuego,  
así vive el amor con la esperanza.

ÁNGELA

Pasa la mar el mercader que aspira  
a enriquecer, y por la extraña tierra,  
de su querida patria se destierra;  
ni el frío teme, ni el calor admira.

Del bien gozoso que su gloria mira,  
en alta nave la riqueza encierra,  
y sin temer del elemento guerra,  
las ondas rompe, por llegar suspira.

Mas, cuando ya la patria se la daba,  
corre tormenta en el vecino puerto,  
y halló la muerte cuando no pensaba.

Así por este mar del mundo incierto,  
contenta mi esperanza navegaba;  
perdonola la mar, matola el puerto.

### 56. *El Primero Benavides*

Drama de hechos particulares o genealógico que recoge probablemente una crónica familiar. Menéndez Pelayo<sup>2052</sup> dice que lo único que hay de histórico es «el nombre del niño rey de León, Alfonso V, y el de su tutor Melendo González». Piensa que,

---

<sup>2052</sup> Menéndez Pelayo, 1949, III, p. 330.

en líneas generales, la leyenda está tomada de las mocedades del Cid. Coincide el agravio de Payo a Mendo con el del conde Gormaz a Diego Laínez y la prueba a la que Mendo somete a Sancho para probar su valor a fin de encomendarle la recuperación de su honor recuerdan a las que el padre de Rodrigo hace con sus hijos. Por otro lado, advierte similitudes en escenas que mejoró en la comedia *Los Prados de León*. Iriso Ariz<sup>2053</sup>, en el prólogo de su edición, nos dice que en el siglo XIV el señor de Benavides murió sin herederos, por lo que su título pasó a Men Rodríguez de Biedma, quien unió ambos escudos: el león fajado de los Benavides y el bastón sobre fondo de oro de la casa de Biedma. Este dato es importante porque el símbolo que Sancho conserva durante toda la obra hasta que el rey Alfonso V lo incorpora al escudo de su casa es su bastón de labrador. Curiosamente, Lope también utiliza un bordón que el protagonista modifica conforme asciende socialmente hasta convertirlo en su cetro en *La obediencia laureada y el Primer Carlos de Hungría*. Morley y Bruerton la clasifican dentro de las «comedias auténticas fechables»<sup>2054</sup> y la analizan dentro de las «comedias de intervalo impreciso» fechándola entre 1598 y 1602<sup>2055</sup>. Conforme al manuscrito Gálvez, dataría del 15 de junio de 1600. Dos de los sonetos de esta comedia (el segundo y el quinto) aparecen con algunas variaciones en las *Rimas*, sorprendentemente separados por un número (CI y CIII). Jörder<sup>2056</sup> considera que los sonetos de la comedia son anteriores a los de su poemario, aunque fecha la comedia *vor* 1602. En el autógrafo, junto al listado de los personajes, aparecen dos columnas con nombres de actores, de lo que se deduce que se hicieron dos representaciones diferentes por la compañía de Baltasar de Pinedo, quien hizo de Sancho, mientras que su mujer Juana interpretó a Sol<sup>2057</sup>.

### 56.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Versos	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I	Mendo	Preocupación por verse agraviado y	En la corte de León, Payo de Vivar le propina un bofetón al viejo Mendo,

<sup>2053</sup> Iriso Ariz, 1998, p. 846.

<sup>2054</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 48.

<sup>2055</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 230.

<sup>2056</sup> Jörder, 1936, pp. 275-279.

<sup>2057</sup> Ver Iriso Ariz, 1998, pp. 987-988.

	492-505	(señor de Benavides)	sin posibilidad de recuperar su honra por su edad. Soliloquio lírico a la honra.	noble rural, por impedirle que se lleve como ayo al rey Alfonso V, que cuenta con seis años. Cuando se marcha el anciano, Payo desiste de su pretensión en favor del conde gallego Melén González. En la aldea de Benavides, la criada Sol pide a Clara, hija de Mendo, permiso para casarse con el criado Sancho. Clara se compromete a escribir una carta a su padre que le llevará Sancho. Sin embargo, aparece Mendo. Mientras Ramiro anuncia su llegada a su hija, dice el soneto.
2	I 1028-1041	Sol (criada e hija natural de Clara y el rey Bermudo sin saberlo)	Interpelación al Amor para que cumpla lo que debe. Soliloquio lírico al Amor.	<p>Cuando ve a su Clara, el viejo se deshace en lágrimas. Mendo le cuenta lo sucedido y le recrimina que no se haya casado para darle un sucesor que lo vengara. Entonces, ella le confiesa que Sancho y Sol son sus hijos y del difunto rey Bermudo. Durante el acto de jura de los nobles al niño rey, irrumpe Sancho buscando a Mendo para entregarle la carta. Payo se burla de su condición villana, pero Sancho le replica defendiendo su honra.</p> <p>Cuando le pregunta si sabe que le dio un bofetón a su señor, Sancho levanta su bastón, le profiere todo tipo de insultos y lo reta. Payo se excusa en su rango social, así que, Sancho se batirá con un criado el miércoles a las dos.</p> <p>En la aldea, Mendo necesita probar el valor de Sancho. Clara lo compara con un nuevo Bernardo. Sol escucha que sus amos hablan de ella y Sancho. Como le sonrían, interpreta que están de su parte.</p>
3	II 1372-1385	Sancho (criado e hijo natural de Clara y el rey Bermudo sin saberlo)	Detiene el atrevido pensamiento de ser hijo de Mendo por miedo a sufrir el castigo por <i>hybris</i> . Soliloquio lírico al pensamiento.	<p>Sancho llega y se muestra desabrido con Sol (no le habla ni la abraza) por su preocupación por el honor. Mendo pone a prueba a Sancho haciendo que unos villanos vengan a apresararlo por el supuesto robo. El joven defiende su inocencia atacando a los villanos.</p> <p>Mendo queda satisfecho de su valor. Después, le dice que fue todo fingido para probar su gallardía. Lo preparan para el desafío armándolo debajo del sayo. Llevará una daga encubierta y su bastón. Cuando ve a Clara llorando,</p>

				Sancho sospecha que es hijo de Mendo, pero ella lo desmiente.
4	II 1829- 1842	Mendo (señor de Benavides)	Comparte con su hija su dolor por estar deshonrado justificándose en que todo ser vivo sintió su afrenta, incluso Cristo. Soliloquio interpelativo.	Sol le entrega la daga y el bastón a Sancho. Se despide de él llorando, aunque lo anima a vengar la honra del que ha sido el único padre que han conocido. En la corte, Payo se enzarza con Íñigo porque no quiere que el gallego se lleve al rey a su tierra, sino que viva en León. El rey los reprende por desnudar las espadas en palacio y el conde destierra al hidalgo a sus tierras durante dos años. Los nobles informan al conde de la afrenta que hizo a Mendo y lo hace llamar para poner remedio a su deshonra. Entretanto, aparece Sancho buscando a Payo. Laín finge que es él y no el que vio el otro día, así que Sancho lo mata. El conde ordena que lo prendan, pero se escapa. Íñigo informa a Mendo de que Payo ha sido desterrado y el conde lo llama a la corte, pero el viejo se niega porque sin la muerte del agresor crece su deshonra.
5	II 2056- 2069	Sancho (hijo natural de Clara y el rey Bermudo)	Caída del amante en el desengaño amoroso y preferencia del engaño que sostiene la esperanza. Soliloquio lírico al desengaño.	Regresa Sancho anunciado que ha matado a Payo y pidiendo que cumpla la promesa de casarlo con Sol. Entonces, Mendo le revela sus orígenes. El joven le pide que venga su madre mientras dice el soneto. Después del soneto, Sancho le confiesa a Sol que son hermanos y le anuncia su marcha para templar su amor. Cerca de Vivar los moros atacan las tierras de Payo. Sancho se ha enamorado de Elena, hermana de su enemigo, por quien conoce que sigue vivo. En la corte, instan a Payo a presentarse en diez duelos para el desafío. En nombre de Mendo luchará Íñigo que se ha enamorado de Clara y es correspondido. En el castillo de Payo, Sancho se ofrece a servirlo y aquel lo envía de espía al campo moro. El infanzón recibe la carta del desafío y marcha a la corte con su hermana. De camino a Galicia, el conde y el rey se paran a descansar. Los moros los atacan y Sancho salva al rey matándolos con su bastón. Preparados Payo e Íñigo para el

				<p>desafío, Mendo lo mata a traición. Elena pide venganza y el viejo le ofrece un marido de gran nobleza. Aparecen el conde y Sancho anunciando la muerte del rey. Mendo descubre la identidad del joven para que herede la corona, pero antes, Sancho pide a Elena como esposa. Ella acepta y Sancho saca en brazos al rey vivo, quien añade un bastón al escudo de los Benavides y le da diez villas.</p>
--	--	--	--	---

## 56.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Los sonetos de esta comedia se concentran en los dos primeros actos porque giran en torno a dos ejes temáticos que se resuelven con la anagnórisis de Sancho al final del segundo: el dolor de Mendo por no poder vengarse de la afrenta recibida a causa de su avanzada edad y la solicitud de permiso para casarse de Sancho y Sol. De este modo, aparecen dos sonetos en el primer acto y tres en el segundo.

La obra da comienzo exponiéndonos un caso de deshonra en que el ofendido es lo suficientemente mayor para batirse en desafío y no tiene hijo varón que lo vengue. Después de recibir un bofetón de manos de un infanzón, Mendo regresa a su casa profundamente apenado por la imposibilidad de defenderse. Mientras su escudero anuncia su llegada, él reflexiona en el primer soneto<sup>2058</sup> de la comedia sobre qué es la honra, quiénes son sus depositarios y cuáles son las consecuencias de perderla. Quien pierde la honra, pierde su condición noble e incluso su vida hasta que no quede vengada la ofensa. Entretanto, siente el dolor de la afrenta en su cara abofeteada como si fuera un reloj que cuenta el tiempo que dura su deshonra.

Y su rencor y deseos de venganza aumentan considerablemente cuando el caballero Íñigo le informa de que Payo ha sido desterrado, pues su deshonra crece en tanto que su agravio se dilate o quede sin satisfacción. Justo antes de que Sancho llegue con la noticia errónea de que ha matado a Payo, en el cuarto soneto<sup>2059</sup> de la comedia, Mendo reclama con vehemencia su derecho a ser vengado acumulando ejemplos de seres vivos

<sup>2058</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.7.

<sup>2059</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.7.

que sienten la afrenta y desafían a quienes los han agraviado, llegando a rozar incluso la blasfemia cuando compara su ofensa que no ha recibido reparación con la bofetada que un romano dio a Jesús y quedó sin vengar. Este soneto se parece al de doña Lambra en *El bastardo Mudarra*, no solo por el resentimiento y furor que exhiben ambos personajes sino también por la acumulación de animales que reaccionan cuando son atacados para justificar su legítima venganza.

En definitiva, el asunto principal de la comedia es la honra, no solo analizada desde el punto de vista social, sino también personal. Como respeto y consideración social, a través del ejemplo de Payo y Mendo, la pieza nos demuestra que, desgraciadamente cualquier individuo vil e infame se la puede arrebatar a un hombre honrado. Como valía personal, guía todas las acciones de Sancho bajo su sayo villano, sus abarcas y su bastón que lo conducirán a ser reconocido como rey de León. En esta como en tantas comedias, vence la nobleza de espíritu, pues es un tema posiblemente siempre presente en la mente de nuestro dramaturgo.

En cuanto a los amores de Sancho y Sol, sus posibilidades decrecen conforme avanzan los hechos hasta que se desmoronan con el descubrimiento de la filiación del protagonista al final del segundo acto. Al principio, la madre de ambos les deja que alberguen la ilusión de que podrán unirse en matrimonio enviando a Sancho a la corte con una carta para solicitar el permiso de Mendo. En el segundo soneto de la comedia, Sol parece mostrar sus esperanzas interpelando al amor, caracterizado como porfiado deudor, para que pague seis años de relación con Sancho. Sin embargo, al final, nos deja entrever sus dudas cuando dice que el amor ha hecho *pleito de acreedores* y no tiene hacienda. Este soneto también aparece con algunas variantes en las *Rimas* (n.º CIII). Jörder piensa que Lope lo escribió primero para la comedia y después lo retocó para incluirlo en su poemario.

Sin embargo, el comportamiento de Sancho comienza a cambiar cuando se dispone a marchar a la corte para matar a Payo y ve que Clara lo despide entre lágrimas. De repente, piensa que le ha sido confiado el honor de la familia porque es hijo del propio Mendo. Durante el camino, reflexiona sobre ese «confuso y atrevido pensamiento» en el tercer soneto de la comedia. El problema es que no ha conocido ni a su padre ni a su madre y, por tanto, a diferencia del resto de animales con los que se compara, ignora cómo debe comportarse. Por el momento, solo sabe que las armas que porta son alas que lo

elevantán hasta su destino cual Ícaro. Sin embargo, el aciago fin de este personaje mitológico le recuerda que debe contener su soberbia para que no se le opongan las estrellas. En realidad, este soneto caracteriza la medida del héroe, engrandece sus virtudes y nos anticipa su glorioso ascenso.

Cuando regresa a la aldea, creyendo haber recuperado el honor de su señor, Sancho le reclama a Mendo que cumpla su promesa de permitir su enlace matrimonial con Sol. Sin embargo, el viejo le revela que es su abuelo, que Clara y el rey Bermudo son sus padres y que su amada Sol es su hermana. Sancho, que, en su anterior soneto, temía su caída social porque sentía que alzaba el vuelo, cae estrepitosamente en sus aspiraciones sentimentales. La escena es de un gran efecto dramático. Sancho rabia de dolor y amor: «¡Ah dulce Sol de mis ojos, / quemabas mucho; está claro / que ha sido para llover / las lágrimas que derramo!»<sup>2060</sup>, dirá. Tal es la perturbación de su ánimo que pide un instante a solas para desahogar su amargo desengaño amoroso en el apoteósico y último soneto<sup>2061</sup> de la comedia. Sancho, como amante osado, ambicionaba elevarse al sol de su amada construyendo en su mente una inmensa torre de altos pensamientos que fueron derribados arrojándolo al «siempre aborrecido desengaño». Como en otras obras<sup>2062</sup>, en los últimos versos, el personaje hubiera preferido continuar en el engaño que da ilusión y esperanza a caer en el desengaño que las mata.

Con estas palabras, se pone fin a los amores de Sancho y Sol, pero también a su identidad como villano. Por eso, estos versos pudieran tener una doble lectura, en el sentido de que la revelación de su origen supone un cambio radical en su vida. ¿Sancho se queja hiperbólicamente en su soneto porque quisiera seguir amando a Sol o también porque quisiera seguir engañado por Clara y Mendo? Lo que está claro es que la anagnórisis supone una ruptura con su historia pasada y una búsqueda de un nuevo destino que supone la marcha Sancho. A partir de este momento, no habrá más sonetos porque el héroe está forjado. Sin embargo, no es capaz de desasirse de su esencia de labrador honrado, por lo que inicia y culmina su ascenso con el mismo atuendo, de manera que su valía personal, su nobleza de alma, simbolizada en su bastón, quede finalmente grabada en el escudo de armas de los Benavides.

---

<sup>2060</sup> *El Primero Benavides*, p. 933, vv. 2048-2051.

<sup>2061</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.5. Aparece en las *Rimas*, I, CI, casi idéntico.

<sup>2062</sup> Véase nota 940.

### 56.3. Sonetos de la comedia

**MENDO**

Honra, quien sabe lo que sois bien sabe  
que no vive, aunque viva, quien no os tiene.  
Afrenta, quien os tiene bien le viene  
que en la satisfacción la vida acabe.

Aunque es hermoso el sol, ya vemos ave  
que, huyendo de él, de noche se mantiene;  
la vida es dulce, pero no conviene  
al pecho noble donde afrenta cabe.

Honra, pues ya perdí prenda tan cara,  
ya no soy noble hidalgo, soy villano;  
con los que nobles son no me consientas.

Reloj han hecho ya mi triste cara,  
que, como en ella me pusieron mano,  
por horas me señala mis afrentas.

**SOL**

Amor, seis años ha que me has jurado  
pagarme aquella deuda en plazos breves;  
mira que nunca pagas lo que debes,  
que eso solo no tienes de hombre honrado.

Muchas veces en pajas me has pagado,  
que de mal pagador tanto te atreves,  
que todo es viento y esperanzas leves  
cuando me rinde en fruto mi cuidado.

Amor, hoy llega el plazo al punto estrecho;  
si en palabras me traes y en engaños,  
que te echaré en la cárcel temo y dudo.

Mas ¿qué podré cobrar, Amor, si has hecho  
pleito de acreedores por mil años  
y en buscando tu hacienda estás desnudo?

**SANCHO**

Confuso y atrevido pensamiento,  
¿a dónde vas a que mi bajeza cuadre?  
Si no vi padre ni conozco madre,  
¿dónde te lleva el lisonjero viento?

Sabe todo animal su nacimiento,  
y, así, es razón, pues que conoce padre,  
que el caballo relinche, el perro ladre  
y breme el toro con soberbio aliento.

Alfonso es sol y su palacio es cielo  
acá en la tierra; aquestas armas, alas;  
Ícaro yo, que voy fiado en ellas.

Detente, pensamiento, enfrena el vuelo,  
porque si el cielo con la frente igualas,  
corridas te amenazan las estrellas.

**MENDO**

¿Cuál hombre, oh Clara, no sintió su afrenta?  
Si un perro ladra a quien herirle quiere,  
la honra hace al león que, visto, espere,  
cantando el ruseñor su agravio cuenta,  
mata a quien ofender su honor intenta  
el blanco cisne, que cantando muere,  
da un silbo el toro más que a quien le hiere  
brama y empina la cerviz exenta.

La persona más bárbara y desnuda,  
siente la afrenta, y de esto viven llenas  
graves historias que el honor ampara,  
y Dios humano tengo por fin duda  
que sintió con extremo entre tus penas  
ver ofendida su divina cara.



## SANCHO

Cayó la torre que en el viento hacían  
mis altos pensamientos castigados,  
que yacen por el suelo derribados  
cuando con sus extremos competían.

Por lo menos al sol llegar querían  
y morir en sus rayos abrasados,  
de cuya luz contentos y engañados,  
como la ciega mariposa ardían.

¡Oh siempre aborrecido desengaño,  
amado al procurarte, odioso al verte,  
que en lugar de sanar abres la herida!

Pluguiera a Dios duraras, dulce engaño,  
que si ha de dar un desengaño muerte,  
mejor es un engaño que da vida.

### ***57. El príncipe perfecto, segunda parte***

Drama de hechos famosos europeos, cuya acción transcurre durante el reinado de don Juan II de Portugal, apodado el Príncipe perfecto, en época de los Reyes Católicos. Parece que nuestro dramaturgo quiso escribir una trilogía sobre este rey, puesto que al final de la comedia dice: «Y aquí, senado discreto, / cesa *El príncipe perfecto* / hasta la tercera parte»<sup>2063</sup>, aunque solo llegó a componer dos partes. Menéndez Pelayo señala el interés histórico y político de la comedia, pues en su dedicatoria a don Álvaro Enríquez de Almanza, marqués de Alcañices y montero mayor de Felipe IV, Lope le ofrece la comedia para que el ejemplo del rey de Portugal le sirva de espejo de perfección en su instrucción, como si se tratara de un «drama pedagógico sobre las obligaciones de la realeza»<sup>2064</sup>. En esta parte, el autor se centra en la madurez del hijo de Juan II, Alfonso de Castilla, quien se muestra preocupado por estar a la altura del ingenio de la princesa de Castilla, con quien ha sido concertado su matrimonio. A través del amor que nace por doña Leonor, el padre comprueba que su hijo es capaz de albergar sentimientos delicados. De este modo, la obra termina con la unión de la princesa Isabel de Castilla, hija de los Reyes Católicos, con el príncipe Alfonso, que tuvo lugar en Estremoz el 3 de noviembre

---

<sup>2063</sup> *El príncipe perfecto segunda parte*, p. 137c.

<sup>2064</sup> Menéndez Pelayo, 1949, V, p. 148.

de 1490. Como curiosidad, un músico canta la canción popular «*En la fuente está Leonor*»<sup>2065</sup>, que es glosada por el protagonista, don Lope de Sosa, quien afirma que la escribió un buen trovador, su padre don Juan de Sosa. Posteriormente, la dama Leonor y el criado Tristán nos van diciendo la canción entre ambos<sup>2066</sup>. Morley y Bruerton<sup>2067</sup> la clasifican dentro de las «comedias auténticas sin fechar» y proponen el intervalo comprendido entre 1612 y 1618, aunque se arriesgan a decir que probablemente sea de 1616.

### 57.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Páginas	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	120c-121a	Doña Leonor lee (dama protagonista)	Declaración amorosa donde Lope pide correspondencia a través de un juego conceptuoso con el nombre de Leonor. Soneto-poema-carta.	El príncipe Alfonso, hijo de don Juan II de Portugal, es amenizado con música y versos mientras se viste. Su servidor Lope de Sosa le glosa una canción sobre Leonor que aplica a su dama, hija del embajador de Castilla. Cuando aparece el rey, Lope imparte unas lecciones sobre astronomía y filosofía. Entretanto, Tristán, el paje del príncipe, le entrega a Leonor un papel amoroso de Lope. Lee el soneto. Después, le dice que el galán acuda a verla por la noche.
2	130a	Príncipe	Interpelación al Amor para anunciarle que su virtud lo defenderá de él. Soliloquio lírico al Amor.	El caballero don Gutierre y el conde don Fernando se quejan del favor que el rey rinde a Lope y al Prior. Estos le recriminan aquellos su mal comportamiento como vasallos porque ponen en tela de juicio la decisión real de investigar la gestión del conde, acusado de abuso y tiranía con los pobres. Informado del proceso por un letrado, el rey castiga al conde a pagar la cantidad que injustamente recaudó y repartirla entre los necesitados. El príncipe pide a Lope que le enseñe cómo tratar a su prometida. Lope le confiesa que ama a Leonor y lo invita a acompañarlo a verla esa noche. Cuando Lope, Tristán y el príncipe disfrazado llegan a la casa de la dama, los deja

<sup>2065</sup> *El príncipe perfecto, segunda parte*, pp. 118b-119a.

<sup>2066</sup> *El príncipe perfecto, segunda parte*, p. 121a.

<sup>2067</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 384.

				<p>entrar. El príncipe revela a su madre que su tristeza es debida al amor que siente por Leonor. La reina hace llamar a Leonor. Con Tristán, el príncipe habla de su conflicto entre sus sentimientos y la lealtad que debe a su amigo Lope. El criado le aconseja que haga uso de su poder, pero el príncipe lo consulta con su padre como si fuera un caso de un caballero castellano. Antes de darle un consejo, habla con Lope para saber lo que ha sucedido. Lo reprende por haber llevado a su hijo de ronda nocturna, pero le agradece que le haya ayudado a comprobar que su hijo es discreto. Después, el rey le dice a su hijo que por un capricho no debe cometer traición utilizando como ejemplo el caso de los armiños, que son cazados por no manchar su blancura con el lodo que ponen alrededor de sus cuevas.</p>
3	130c	Doña Leonor y Tristán (dama protagonista y criado)	<p>Leonor toma la decisión de olvidar a Lope mientras Tristán se muestra irónico ante tales alharacas. Soneto dialogado. Contrapunto realista del criado.</p>	<p>Para igualar en nobleza al príncipe, Lope renuncia a Leonor. La dama se queda desconcertada. Enfurecida, jura procurar su venganza, pero Tristán cree que no podrá.</p>
4	132b	Lope (galán protagonista)	<p>Sobrepaja a tormentos legendarios de la Historia antigua el sufrimiento de resistirse al amor. Soliloquio lírico. Estructura comparativo-competitiva.</p>	<p>Durante una cacería, el rey es acogido en casa de unos villanos a los que recibió en audiencia para facilitarle un encuentro con Octavio, un caballero italiano que ha sido contratado por los nobles a los que el rey agravió para que lo mate. El rey le lee una carta que lo inculpa. Octavio le dice que no lo mató porque le impresionó su magnificencia. Le ofrece su fidelidad y su vida, pero el rey lo destierra dándole lo suficiente para el sustento. Lope, el príncipe y Leonor aparecen sucesivamente diciendo sus penas de amor.</p>
5	132b	Príncipe	<p>Confrontación entre el amor ciego y el virtuoso. Soliloquio lírico.</p>	<p>Aparece seguido.</p>
6	132b	Doña Leonor	<p>Descripción de los efectos</p>	<p>Aparece seguido. Después del soneto, Leonor le asegura a Lope que le provocará celos. Así, cuando el príncipe</p>

		(dama protagonista)	contradictorios del amor. Soliloquio lírico.	le quita un mondadientes del pelo, ella coquetea con él. El galán se enfada y se marcha. El rey habla con el príncipe sobre el asunto que trataron y este le asegura que está solucionado. El Prior anuncia que la princesa castellana está en camino. El rey visita la cárcel y demuestra su bondad y prudencia. Leonor le da la enhorabuena al príncipe y este le promete que le dará a Lope en matrimonio. Llega la princesa y anuncia a Leonor que tiene previsto su matrimonio, pero el príncipe le dice que ella es para Lope de Sosa, a quien nombra camarero mayor y marqués de Marialva.
--	--	---------------------	---	---

### 57.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

En esta comedia, el número de sonetos que aparece en cada acto va *in crescendo*, de manera, que en el primer acto hay un soneto, en el segundo, dos, y en el tercero, tres. Todos los sonetos están puestos en boca de los tres personajes que protagonizan el triángulo amoroso: Lope, Leonor y el príncipe, si bien uno de ellos aparece compartido con el criado Tristán como contrapunto realista de la dama. Aunque el objetivo de esta comedia es encomiar las virtudes del rey Juan II de Portugal como ejemplo de perfección a seguir, los sonetos se centran en la intriga amorosa, pero, a través del conflicto que vive el príncipe entre amor y virtud, el monarca le transmite a su hijo el comportamiento que es más apropiado a su real naturaleza, de tal modo que ambos asuntos quedan interrelacionados en los sonetos.

En el primer acto, solo aparece un soneto<sup>2068</sup>, que es un poema que Lope envía a su adorada Leonor. Cuando por primera vez aparece el galán, exhibe sus dotes poéticas glosando una canción con el nombre de su dama para el príncipe y desvela que aprendió el arte de la poesía de su padre don Juan de Sosa, del que se dice que fue *un valiente trovador*. No es de extrañar entonces, que, para conquistar a su dama, enternecer su corazón y pedirle correspondencia, le escriba un papel que contenga un poema en forma de soneto. Es más, en él despliega su ingenio lírico imaginando que el nombre de su dama

<sup>2068</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.2.1.1.A.

es un acrónimo formado por dos palabras: león y amor. Ingenioso juego conceptuoso que le permite hiperbólicamente debatirse entre la muerte y la vida, en tanto en cuanto, ella se muestre fiera y cruel con él o agradecida a su amor. Por un lado, el soneto pone en marcha la acción porque, cuando Leonor lee tales sutilezas, concierta una cita nocturna con Lope, donde el príncipe se enamorará también de ella, pero, por otro, el hecho de que sea un poema tan habilidoso enfatiza la atmósfera refinada, cortesana y virtuosa que se respira en toda la pieza.

En el segundo acto, los asuntos amorosos se mezclan con la instrucción del inexperto príncipe. Consumido por el amor que siente por Leonor, está inmerso en un grave dilema: renunciar a la amada por fidelidad y respeto a su amigo Lope o utilizar su poder absoluto para traicionarlo y arrebatarse a su dama. El alma vil de Tristán le aconseja que se valga de su condición. Sin embargo, el pecho noble del rey le responde con el ejemplo del armiño, que se queda inmóvil y es cazado por no manchar su níveo manto del lodo que los cazadores ponen a la entrada de sus cuevas. Así, en el segundo soneto<sup>2069</sup> de la comedia, el joven reconoce haber aprendido la lección y haber resuelto su conflicto interior, de manera que, de ahora en adelante, piensa llevar siempre la virtud consigo para que lo ayude a actuar con rectitud. Por eso, a continuación, le asegura a su instructor que no interferirá nunca más en sus asuntos. En cambio, lo hace indirectamente, porque Lope toma la decisión de abandonar a Leonor para corresponderle con la misma grandeza de espíritu.

Esta actitud modélica de los dos enamorados de Leonor tiene graves consecuencias para la dama, que, despechada por el hombre al que entregó su amor, realiza un juramento eterno de procurar su venganza, al que Tristán replica irónicamente por tales extremos. El choque de concepciones entre dama y criado continúa en el soneto<sup>2070</sup> dialogado, tercer soneto de la comedia, que pone punto y final al segundo acto. Se trata de un soneto artificioso y poco habitual en que cada personaje recita medio, uno o dos versos alternativamente para contrastar el estado emocional de Leonor, que se muestra enfurecida, vengativa e irracional por el desengaño amoroso sufrido, y el pensamiento racional, equilibrado y sensato de Tristán, que dice lo que en efecto sucederá, devolviéndole la imagen de la realidad fruto de la experiencia, en un intento de

---

<sup>2069</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.1.4.

<sup>2070</sup> Este soneto está analizado en el apartado 1.3.1.7.

hacerle ver que sus palabras son fruto del arrebato del momento y no de los verdaderos sentimientos que habitan su corazón.

Y así, en el tercer acto, la próxima vez que vemos a estos tres personajes se presentan uno detrás de otro recitando un soneto en que nos revelan el estado psicológico y sentimental en que se encuentran después de las difíciles decisiones que han tenido que tomar en el acto anterior. El primero es Lope. En el cuarto soneto<sup>2071</sup> de la comedia, el galán nos confiesa que no hay mayor tormento conocido que resistirse al amor que siente por Leonor. El siguiente es el príncipe. En el quinto soneto<sup>2072</sup> de la obra, recuerda su conflicto interior, en que el amor ciego venció al virtuoso, y describe cómo lo superó: le prendió fuego y extendió sus cenizas en el aire. Y finalmente, Leonor. En el último soneto<sup>2073</sup> de la comedia, expresa su sufrimiento amoroso a través de la enumeración de sentimientos contradictorios y se asombra de que en tal vaivén emocional siga amando a Lope.

Lope insiste en la grandeza de espíritu del príncipe, capaz de sofocar su pasión amorosa en favor de su dignidad moral tal y como corresponde a su noble naturaleza. Por tanto, contribuye a ensalzar las bondades del príncipe y del propio rey, cuyas enseñanzas han comenzado a dar su fruto y le otorgarán al futuro rey las cualidades necesarias para convertirse en un *optimus princeps*. En este momento de la acción, su maduración personal se ha completado a través de su incursión en los asuntos amorosos. En cambio, Lope y Leonor siguen suspirando por el amor que les abrasa por dentro. La decisión del galán de renunciar a su amada por intentar igualar en nobleza al príncipe los ha condenado a ambos a un sufrimiento sin fin. Por tanto, el príncipe, quien causó la desdicha de ambos, será quien reparará la situación al final de la comedia haciendo gala de nuevo de su bondad, justicia y rectitud.

Por otro lado, este trío sonetil, que compara Profeti con «el trío de la ópera lírica»<sup>2074</sup>, envuelve el espacio en una atmósfera de profundo lirismo y de gran efecto dramático, que, junto a los otros sonetos, también peculiares, sorprendentes y artificiosos, vendrían a «enriquecer la trama de escaso movimiento escénico y repetidas situaciones

---

<sup>2071</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.1.3.

<sup>2072</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.1.4.

<sup>2073</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.1.3.

<sup>2074</sup> En Romanos, 2007a, p. 415.

de adoctrinamiento»<sup>2075</sup> sumergiéndonos en el interior de los personajes y en el apasionante dinamismo de sus impulsos amorosos.

### 57.3. Sonetos de la comedia

#### DOÑA LEONOR

«El principio del nombre de mi dama le dio un *león*: no puede ser más fiero. El fin le dio mi *amor*; que al fin espero lo que merece quien padece y ama.

Entre un león y amor vive mi llama, donde mi muerte y vida considero: cuanto al león, de vida desespero; cuanto al amor, a su piedad me llama.

Mas ¡ay! que si el león tiene más parte pues cuatro letras son, no espero vida, que amor le dio las dos por no cansarte.

Mas juntas en *Leon-or*, aunque ofendida, dejando la crueldad del *león* aparte, serás por el *amor* agradecida».

#### PRÍNCIPE

Amor, de amar me reprehendo y riño, amé por accidente, excusa tengo, arrepentido al desengaño vengo, sus blancas aras de laureles ciño.

Mi pecho quiere ser cándido armiño, mirando el lodo vil, los pies detengo, para defensa la razón prevengo. Gigante quiero ser, si tú eres niño.

Suele un cobarde andar con un valiente, y temerle por eso su enemigo, que solo le matara fácilmente.

Amor, cobarde soy, mas yo te digo, que para mi defensa eternamente pienso llevar a la virtud conmigo.

#### DOÑA LEONOR Y TRISTÁN

DOÑA LEONOR

TRISTÁN

DOÑA LEONOR

TRISTÁN

DOÑA LEONOR

TRISTÁN

DOÑA LEONOR

TRISTÁN

DOÑA LEONOR

TRISTÁN

DOÑA LEONOR

TRISTÁN

DOÑA LEONOR

TRISTÁN

Amor pagado mal, ¡cuán presto olvida!

Antes suele crecer con el desprecio.

Cualquiera que ama aborrecido, es necio.

No hay discreción con que el amor se mida.

Pues yo sé aborrecer aborrecida.

Veros quejar de amor, no tiene precio.

Yo soy Lucrecia.

Y yo seré Lucrecio,

Cuando vuestra merced pierda la vida.

Si amé sin discreción, tendré cordura.

Viera entonces amor, que ahora es ciego que amando, nadie cumple lo que jura.

Yo te juro olvidar o morir luego.

¡Juramento en mujer!

¡Pues qué! ¿no dura?

Es ola de mar y dicha al juego.

<sup>2075</sup> Romanos, 2007a, p. 415.

## LOPE

Fálaris, el tirano de Agrigento,  
tuvo en tormentos tan extraño estilo,  
como bramando lo mostró Perilo,  
autor del toro y de su fin violento.

Puso Dionisio (¡extraño pensamiento!)  
sobre la frente, de la espada el filo  
al que dio de comer, y el Rey del Nilo  
el áspid de Cleopatra vio sangriento.

Mas ni Perilo, que en el toro grave  
por el alma de su cuerpo gime y brama,  
ni el áspid, de Cleopatra fin suave,  
merecen del mayor tormento fama;  
porque el mayor tormento que se sabe,  
es resistirse del amor quien ama.

## PRÍNCIPE

Topáronse el amor desnudo y ciego  
y el que de la virtud se engendra y cría,  
en una selva deleitosa un día,  
y comenzaron su contienda luego.

Venció el divino, y al humilde ruego  
no se dejó vencer de su porfía,  
que atado a un sauce que en el valle había,  
le puso con sus mismas flechas fuego.

Tal yo, que de nobleza al fin presumo,  
y atando a amor mi noble pensamiento,  
puesto que como fénix me consumo,  
para que no renazca mi tormento,  
púsele fuego, y convertido en humo,  
di al mar la llama, y la ceniza al viento.

## DOÑA LEONOR

Yo muero y vivo, yo me hielo y ardo,  
y de lo que alegre me entristezco;  
a un mismo tiempo adoro y aborrezco,  
y despreciando el bien, del mal me guardo.

Temo el remedio y el remedio aguardo,  
con dicha pierdo, y con temor merezco;  
huyo el peligro, y al mayor me ofrezco,  
y donde más me animo, me acobardo.

Ya mi amor se levanta, ya se humilla,  
ya se mira los pies, y ya la rueda,  
ya tiene el gusto, y ya el desdén la silla.

Pero viendo que ya resuelto queda,  
al mismo amor espanta y maravilla  
que entre tantos contrarios vivir pueda.

### **58. La prueba de los ingenios**

Comedia palatina que comparte motivos con otras dos comedias cercanas en el tiempo: *La doncella Teodor* (1610-1612) por la heroína docta que usa su inteligencia e ingenio para resolver sus problemas, así como por la organización de un debate escolástico final donde triunfa su sabiduría, y el *Laberinto de Creta* (1610) por el motivo del laberinto. Lope aprovecha el debate en el que la protagonista Florela se enfrenta con cada uno de los aspirantes a la mano de la coprotagonista Laura para «presentar los



argumentos misóginos propios de la época, así como su refutación»<sup>2076</sup>, comenzando por la teoría aristotélica sobre la imperfección de la mujer. Declarada vencedora, el criado Camacho recurre al motivo tópico de la literatura feminista de realizar un inventario de las mujeres ilustres que han existido con el fin de defender la capacidad intelectual femenina: «Solo digo en su defensa / que, con las armas que traigo, / a quien las llame imperfectas / le reto de sol a sol»<sup>2077</sup>. En cuanto a la prueba del laberinto supone un reto a la agudeza y perspicacia de los pretendientes en que Florela también vence a todos los hombres, pues solo es capaz de encontrar la salida el príncipe de Urbino porque ha sobornado al constructor. Estos dos elementos sirven para poner de manifiesto la valía en estas lides de una mujer, por lo que en el título del manuscrito se contienen ambos: *Prueba de los ingenios y laberinto de amor*, que aparece al final del tercer acto invertido. Morley y Bruerton<sup>2078</sup> la clasifican dentro del apartado de «comedias auténticas sin fechar» y proponen el intervalo de 1610-1615, aunque por su largura, su versificación y la posible alusión a los matrimonios reales, piensan que fue escrita probablemente entre 1612 y 1613. Menéndez Pelayo incluye esta pieza entre las novelescas, puesto que la trama y su localización en una ciudad italiana son características de las comedias inspiradas en *novelle*.

### 58.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Versos	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 116- 129	Florela (dama protagonista)	Cuenta cómo sucedió su deshonor para advertir al resto de mujeres. Soliloquio lírico.	Alejandro, un noble mantuano, ha abandonado a Florela, dama a la que llaman la Sibila de Mantua por su ingenio, para conquistar a Laura por ambición, pues el duque de Ferrara concede como dote el ducado. Florela le comunica a su criado Ricardo que fingirá un viaje a Loreto para marchar tras su amado a fin de recuperar su honor perdido.
2	I	Laura	Sobrepuja la elección de marido	Alejandro acoge como criado a Camacho, un estudiante de Bolonia,

<sup>2076</sup> Mochón Castro, 2012, p. 93.

<sup>2077</sup> *La prueba de los ingenios*, p. 128, vv. 2693-2695. El largo parlamento donde cita a tantas mujeres ilustres aparece en las pp. 127-128, vv. 2645-2706.

<sup>2078</sup> Morley y Bruerton, 1968, pp. 384-386.

	770-783	(dama coprotagonista)	a las grandes hazañas de los héroes mitológicos. Soliloquio lírico.	para que lo ayude a conseguir a Laura. Entretanto, en Ferrara, Laura se queja de tener que elegir marido entre unos pretendientes que solo tienen interés en ser duques. Aparece Florela, haciéndose llamar Diana, para ponerse a su servicio como consejera. Los pretendientes son: Paris, el príncipe de Urbino; Juan, infante de Aragón; y Alejandro. Cansado de la indecisión de su hija, el duque le da el plazo de tres días para que escoja a su esposo.
3	II 1524-1537	Laura (dama coprotagonista)	Laura se siente confusa y duda de si Florela es hombre o mujer, aunque confiesa que la quiere. Soliloquio lírico.	Temerosa de la decisión de Laura, Diana le confiesa que es un hombre llamado Félix que se disfrazó de mujer para esconderse entre sus seis hermanas por un crimen cometido y que vino a Ferrara para conquistarla. Laura se alegra por la atracción mutua que sienten y Diana le dice que dilatará su boda con una serie de pruebas: resolver un enigma, realizar una argumentación y salir de un laberinto. Los pretendientes comentan la dificultad de las pruebas. Camacho se hace pasar por don Lucas, el marqués de Malafaba para conquistar a Diana y sonsacarle las soluciones. Laura y Diana hablan de amor, pero aquella le da celos diciéndole que se verá esta noche con Alejandro. Diana se finge molesta y se marcha.
4	II 1598-1611	Finea (criada de Laura)	Se queja de haber aceptado tal encargo porque puede poner en peligro su honor. Soliloquio lírico. Motivo del pajarillo.	Como tiene dudas del sexo de Diana, pide a su criada que lo descubra fingiendo amarla / o.
5	III 2713-2726	Alejandro (galán protagonista)	Se lamenta de haberse enamorado de Laura porque Florela se ha vengado dilatando su pretensión. Soliloquio lírico. Alude al título.	Finea intenta cortejar a Diana, pero es rechazada. Camacho se presenta en el palacio y el duque lo invita a cenar. Laura le pide a Diana que la acompañe en su entrevista con el de Mantua, donde la Sibila aprovecha para recriminarle que abandonó a Florela. Camacho le cuenta al galán que el duque ha aceptado una fuente que pondrá dentro del laberinto

				<p>donde el criado meterá víveres para un mes. En el tercer acto, los pretendientes han entregado sus respuestas al enigma y comienza el debate sobre la dignidad de la mujer. Alejandro reconoce a Florela y se percata de sus intenciones. El ingenio y cultura de Diana los vence a todos, excepto a Paris. Pasan al laberinto. Después del soneto, cada pretendiente se vale de un ardid para superar la prueba. Vence Paris porque sobornó al constructor del laberinto. Cuando el duque le dice a su hija que le dé la mano al príncipe, ella revela que ya está casada. Entonces, Alejandro confiesa toda la verdad.</p>
--	--	--	--	---

## 58.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Los cinco sonetos de esta comedia están proporcionalmente repartidos, de manera que aparecen dos en cada uno de los dos primeros actos y uno en el último, ya que es donde tienen lugar las pruebas de la argumentación y del laberinto. Todos, a excepción del de la criada Finea, están puestos en boca de los protagonistas del triángulo amoroso de la pieza, o quizá sería mejor hablar de un círculo, en el que Florela quiere a Alejandro, Alejandro a Laura, y Laura a Florela (con la identidad de Diana-Félix).

El primer soneto<sup>2079</sup> aparece pocos versos después de dar comienzo la comedia, donde la dama protagonista pretende justificar cómo ocurrió su deshonor para que sirva de advertencia a las mujeres. La huida del galán a Ferrara para conquistar a la hija del duque, atraído por su dote después de haber deshonrado a Florela e incumplido su promesa de casamiento, deja en una situación muy complicada a la dama. Sus estudios la podrían ayudar a olvidar ese amor malogrado, pero el honor perdido solo encuentra consuelo con estorbar el casamiento de su amado. Tomada la decisión de marchar tras él, en su soneto nos cuenta cómo su corazón de diamante se resistió al amor de Alejandro, pero su oído, que es de cera, se derritió con su fuego. Luego, con su deshonor quisiera aconsejar a las mujeres de que no se fíen de los juramentos de amor y promesas de

<sup>2079</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.1.5.

matrimonio de los amantes. Con este soneto, Florela queda caracterizada como una mujer decidida, ingeniosa y resolutiva que hará todo lo que esté en su mano para traer de vuelta a su amado, y, por ende, también se anticipa la recuperación del amor de Alejandro y de su honor.

En el segundo soneto<sup>2080</sup>, Laura se queja de la dificultad que entraña la elección de esposo. Esta materia está relacionada con el tema principal de la comedia, que no es otro que el reconocimiento de capacidades intelectuales a la mujer en oposición a la opinión generalizada en la época. Florela es una mujer erudita que vence con sus argumentos y cultura a hombres instruidos, pero, además, es astuta y perspicaz para resolver sus propios asuntos. Laura, la coprotagonista también goza de libertades como la de elegir al hombre con quien compartirá su vida. El padre permite que su hija escoja a su marido por dos razones: para que ella sea la responsable de su casamiento y para que él no tenga que enemistarse con sus amigos italianos. La decisión es puesta en duda por el príncipe de Urbino, pero el duque está convencido de que debe respetar su voluntad porque es ella quien se ha de casar. Entonces, este soneto está en consonancia con la defensa que el dramaturgo hace de la aptitud y perfección de la mujer para los asuntos públicos y personales en paridad con el hombre en esta comedia. Es interesante ver cómo la libertad de elección es una cuestión preocupante para la dama, que debe meditar y consultar con su secretaria, pues, de esta manera, ella será culpable y no su padre de las consecuencias.

En el segundo acto, los sonetos están absolutamente ligados a la acción, separados por pocos versos y puestos en boca de Laura y de su criada Finea. En el tercer soneto, expresa sus dudas sobre el sexo de Diana-Félix. Piensa que es un hechizo o que la razón la conduce a amar entre tanto desengaño. Efectivamente, la primera vez que Laura aparece en escena, se siente molesta con sus pretendientes por ver «que no es por la prenda / ni se funda en solo amarme», sino que «todos vienen aquí / a ser duques de Ferrara»<sup>2081</sup>. El trato y el intercambio intelectual que se produce entre las dos protagonistas ha inclinado la voluntad de Laura hacia alguien que le parece unas veces mujer y otras, hombre. En esa confusión de ambos géneros, llega incluso a usar el demostrativo neutro

---

<sup>2080</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.10.

<sup>2081</sup> *La prueba de los ingenios*, p. 65, vv. 344-347.

(«esto que adoro»<sup>2082</sup>) para confesar que la quiere porque «el alma puede amar cualquier cosa / si deja aparte el natural deseo»<sup>2083</sup>. Estas palabras son realmente ambiguas y pudieran hacernos a pensar que Lope está llegando a plantear una atracción homosexual entre las dos protagonistas. De hecho, cuando Florela le asegura que es mujer y le ha mentado para engañarla, Laura responde: «cualquiera cosa que seas / eres mi luz y mi sol»<sup>2084</sup>.

A continuación, envía a Finea a que compruebe si Diana es hombre o mujer fingiendo amarla / o. Por tanto, en el cuarto soneto, la criada se reprende a sí misma por haber aceptado este cometido en que aventura su honor, aunque la idea conseguir el favor de su señora si triunfa la incita a correr ese riesgo. Entonces, intenta cortejar a Florela, quien le hace ver que es una mujer. La criada insiste en que si no puede amar una mujer a otra y la de Mantua le responde que no «porque tú no alcanzarás / lo que es platónico amor»<sup>2085</sup>. Luego, nuestro dramaturgo insiste también por boca de Florela como lo hizo en el soneto de Laura en que puede existir un amor honesto, elevado, fruto de la intelectualidad entre dos mujeres.

Por último, en el tercer acto, aparece el quinto soneto<sup>2086</sup> de la comedia, puesto en boca del galán protagonista. Está situado entre la prueba de la argumentación y la del laberinto del jardín. En los cuartetos realiza una síntesis de la acción dramática: dejó a Florela para venir a Ferrara, donde se ha enamorado de Laura, y su antigua dama lo ha seguido para vengarse fabricando el laberinto que le impedirá casarse con la hija del duque. Para Alejandro ese laberinto real se ha convertido en un laberinto de amor en que tiene el alma enredada y del que no sabe cómo podrá salir. Recordemos que, según el manuscrito de Parma, la comedia se titula *Prueba de los ingenios y laberinto de amor*. Entonces, en este soneto se aludiría a una parte del título de la obra que nos permite comprender que se refiere a la situación en que se encuentra el protagonista: enamorado, pero consciente de que no será posible conseguir a Laura. Por otro lado, en la medida en que el mundo de la realidad y el mundo de los sentimientos se entremezclan en el doble

---

<sup>2082</sup> *La prueba de los ingenios*, p. 95, v. 1533.

<sup>2083</sup> *La prueba de los ingenios*, p. 95, vv. 1536-1537.

<sup>2084</sup> *La prueba de los ingenios*, p. 106, vv. 1924-1925.

<sup>2085</sup> *La prueba de los ingenios*, p. 103, vv. 1825-1826.

<sup>2086</sup> Este soneto aparece analizado en el apartado 2.1.11.

significado que adopta la palabra *laberinto*, el soneto anticipa que quedará atrapado en el laberinto del jardín y perderá Laura.

### 58.3. Sonetos de la comedia

#### FLORELA

Venció Alejandro mi constante pecho,  
no hay al primer amor mujer constante,  
y de mi fortaleza lo importante  
por tierra puso el tiempo a mi despecho.

El alto muro de mi honor deshecho,  
labrado de mil puntas de diamante,  
mandó al alcaide que al amor levante  
la puente levadiza al paso estrecho.

Para que la mujer escuche y crea,  
Naturaleza, al principal sentido,  
que es el oír, con cera le rodea.

¡Oh, mujeres! Si Amor no os ha vencido  
¿qué importa que diamante el pecho sea  
si es de cera la puerta del oído?

#### LAURA

Menos hizo Lisímaco saliendo  
contra el fiero león en desafío;  
Eneas en pasar el negro río  
y Alcides en matar al monstruo horrendo;

Ulises al gigante escureciendo,  
César en sujetar de Francia el brío  
y el músico de Tracia en el sombrío  
reino las puertas de diamante abriendo,  
que quien se determina al casamiento  
donde la libertad su dueño escoge  
por el discurso de la vida a tienta.

El alma sin consulta no se arroje  
y quien tuviere tanto atrevimiento,  
del mal que le viniere no se enoje.

#### LAURA

¿Hay alguna mujer que más confusa  
viva en amor que yo? ¿Qué hechizo extraño  
me lleva por los pasos de mi daño  
a donde el mismo amor no siente excusa?

Parece que el espejo de Medusa  
convierte mi razón en este engaño,  
pues amo diestra en tanto desengaño;  
sin duda que el amor es ciencia infusa.

Ya me parece que es mujer hermosa  
esto que adoro, ya que un hombre veo,  
ya me siento contenta, y ya quejosa.

Pero pues ya lo quiero, bien me empleo;  
que el alma puede amar cualquiera cosa  
si deja aparte el natural deseo.

#### FINEA

De la alta empresa reprehendo y riño  
mi temerario y loco atrevimiento,  
mas bien puedo alabar mi pensamiento  
si de victoria igual laurel me ciño.

Pintan a Amor por los principios niño,  
crece y se atreve a la región del viento  
y es atreverse a amar un casto intento,  
pasar por el carbón cándido armiño.

El verde ramo encubre al pajarillo  
la liga que después le tiene quedo;  
que la busque mi honor me maravillo,  
que es acercarse a un hombre tan sin miedo  
burlarse con los filos de un cuchillo  
que al descuido menor se corta el dedo.

## ALEJANDRO

¿Por quién lo que por mí pasar pudiera?  
¿Quién fuera sino yo tan desdichado?  
A Florela, que en Mantua había dejado  
hallo en Ferrara contra mí tan fiera.  
Laura me mata ¡oh, nunca yo la viera!  
Florela me persigue y se ha vengado,  
pues con el laberinto fabricado  
entretener mi pretensión espera.  
Como un hambriento Tántalo me pinto,  
a la boca la fruta hermosa y bella,  
mil lenguas della y del cristal distinto.  
Yo he entrado donde el tiempo me atropella  
porque, si es toda el alma laberinto  
¿cómo podrán salir cuidados della?

### 59. *Querer la propia desdicha*

Drama de hechos particulares, cuya acción tiene lugar en la corte de Toledo del rey Alfonso de Castilla, que pudiera referirse a Alfonso X por el dato de las bodas con la princesa Violante de Aragón, o a Alfonso XI por la existencia de rivalidades entre el reino de Castilla y el de Granada y la mención al general, visir y chambelán de los reyes nazaríes llamado Reduán<sup>2087</sup>. No obstante, la crítica ha advertido en la comedia características de diversos subgéneros: palatina, heroica y de caracteres<sup>2088</sup>. En realidad, es una comedia con muy pocos personajes, en la que Cotarelo vio una «comedia de carácter femenino; pero de un carácter inverosímil y poco simpático por los extremos a los que doña Ángela conduce a su amante don Juan»<sup>2089</sup>. El asunto principal es la sublimación del amor intelectual frente a la fragilidad de los bienes mundanales, por eso, el protagonista dice: «Amor me manda y me fuerza / *querer la propia desdicha* / y temer la dicha ajena»<sup>2090</sup>. Según las opiniones que recoge Chouza-Calo<sup>2091</sup> en su edición de la comedia, parece que Lope pone en boca de Tello<sup>2092</sup> su postulación para el puesto de cronista real,

---

<sup>2087</sup> *Querer la propia desdicha*, p. 364, vv. 2460-2461.

<sup>2088</sup> Ver Chouza-Calo, 2016, pp. 242-243.

<sup>2089</sup> Cotarelo, 1930, XIII, p. XXV.

<sup>2090</sup> *Querer la propia desdicha*, p. 346, vv. 2011-2013.

<sup>2091</sup> Chouza-Calo, 2016, p. 248.

<sup>2092</sup> *Querer la propia desdicha*, p. 297, vv. 837-848. Lope dice que el rey no le dio renta, «ni oficio ni beneficio» (v. 840) porque no se acordó de él en su vida, a pesar de que le sirvió de soldado cuando era

circunstancia que parece tener más sentido que nunca porque la fecha probable en que se escribió esta obra es cercana a la muerte del humanista Pedro de Valencia (1620), quien dejó vacante el puesto. Morley y Bruerton<sup>2093</sup> la clasifican dentro de las «comedias auténticas sin fechar», y, aunque no hay comedias fechadas en 1619, de acuerdo con «una carta de unos eruditos sevillanos fechada el 21 de mayo de 1619», donde se afirma que esta comedia fue representada en Sevilla por la compañía de Cristóbal Ortiz Villazán, apuntan al 1619. Por tanto, es una obra de la etapa de madurez del autor que dedicó a su gran amigo de juventud Claudio Conde, a quien después dirigiría su *Égloga a Claudio* (probablemente escrita en 1631-1632).

### 59.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Versos	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 565- 578	Nuño (competidor)	El amor sería dulce sin el dolor de los celos, aunque son los que le hacen caminar. Soliloquio lírico al amor.	Don Juan de Cardona regresa a Toledo de Zaragoza, adonde el rey de Castilla lo envió para tratar las paces entre reinos con una futura boda con la infanta de Aragón. Primero mantiene una conversación amorosa con su amada Ángela, y, después con el rey. Satisfecho con sus servicios, el monarca le concede la cruz de la orden de Santiago, seis mil ducados de renta y un condado sin nombre.
2	II 1225- 1238	Rey	Prefiere la razón al deseo, el amor intelectual al amor sensorial. Soliloquio lírico.	Nuño, que ama también a Ángela, le declara respetuosamente su amor, aunque sabe que ella ama a Juan, y la informa de la creciente fortuna de su amado. Cuando el competidor se marcha, Juan le muestra sus celos y se comporta altivo con ella. Ángela teme que esté perdiendo humildad. No obstante, lo cita para la noche. Después, el rey le pide a Juan que redacte una carta para tratar la paz de Aragón, a la par que le pregunta por su conversación con doña Ángela. Tal es la insistencia que el galán comienza a sospechar, pero el rey lo saca de

joven y ahora quisiera en escribir si él fuera «quien sus grandezas pudiera / con algún arte escribir» (vv. 847-848).

<sup>2093</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 387.



				dudas confesándole que quiere que medie con Inés. Solos Juan y Tello hablan sobre el carácter efímero de la fortuna. Sin embargo, el galán no la teme, porque si muda, se quedará como está <sup>2094</sup> . Juan habla con Inés de parte del rey, pero Ángela malinterpreta la situación pensando que la sirve. El rey ve a la pareja discutir y da licencia a su privado para que le diga su secreto. En cambio, Juan finge que está tratando las bodas de Nuño e Inés.
3	II 1475- 1488	Ángela (dama protagonista)	Reflexión sobre el carácter indisoluble de los celos y el amor. Soliloquio lírico.	Ángela habla con Tello de que Juan quiere a Inés, aunque el criado piensa que solo son celos.
4	II 1752- 1765	Nuño (competidor)	No hay nada más cambiante que la mujer, donde confluyen la inconstancia y la mudanza. Soliloquio lírico.	Recién llegado de Aragón para entregar la carta del rey, Nuño dice amores a Ángela, quien le recrimina su actitud pretendiendo casarse con Inés. Por fin, el rey nombra a Juan conde de Villanueva y añade el de duque de Arévalo. Cuando se encuentran con las damas, Inés abraza a Juan y Ángela muestra sus celos. Aparece Nuño adoptando el papel de marido con Inés, quien lo rechaza.
5	III 2337- 2350	Rey	Compara a Juan con amantes temerarios de la antigüedad para concluir que no puede ser disculpado porque además faltó al honor. Soliloquio lírico.	Juan solicita al rey que trate su enlace con Ángela. Oculto, escucha que su amada dice que rico y gran señor ya no lo ama. Entonces, Juan asegura que volverá a ser pobre porque el amor le ordena <i>querer la propia desdicha</i> . Los amores se entrecruzan: Inés pide al rey que obligue a Juan a casarse con ella, mientras que Nuño le pide a Inés. El protagonista traza su plan para caer en desgracia: finge unas cartas para el rey de Granada donde le ofrece el castillo de Calatrava. Sin embargo, Tello informa antes al rey. Después del soneto, el rey comenta la traición con Ángela. Le da palabra de no matar a Juan y poco a poco le retira los títulos y rentas que le ha dado. Inés ya no lo quiere así. Nuño anuncia la paz con Aragón y las bodas con la infanta. El

<sup>2094</sup> Otros personajes de otras comedias de nuestro autor realizan el mismo razonamiento. Por ejemplo, Celio en *Con su pan se lo coma* y Amurates en *Lo que hay que fiar del mundo*.

				rey le entrega a Ángela todo lo que le quitó a Juan y le obliga a pedirle que sea su esposa. También casa a Inés con Nuño y le da a Tello la alcaldía de Madrid.
--	--	--	--	--

## 59.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

En esta comedia, no hay una distribución proporcional de los sonetos, sino que aparecen tres de ellos acumulados en el segundo acto, mientras que tanto en el primer como en el tercer acto solo hay uno. Resulta más que curioso que el galán protagonista no diga ninguno de ellos, sino que estén puestos en boca de los personajes que provocan su conflicto interior y de su competidor: de su amada Ángela, que, como le es superior económicamente, adora su humildad; del rey, quien indirectamente causa que su amada lo rechace a causa de las riquezas y títulos que le otorga; y de Nuño, quien también está enamorado de Ángela, aunque no le importa ser marido de Inés cuando por error cree que la dama le ha pedido al rey casarse con él.

En la medida en que el monarca colma a Juan y a Tello de favores, el galán podría haber recitado un soneto sobre el carácter mudable de la fortuna, como suele ser habitual en las comedias que tratan sobre los asuntos de la privanza. Sin embargo, al final del primer acto, hablando amo y criado sobre la fortuna, Juan confiesa que no la teme porque «si no ha sido nada, / como me estaba me quedo»<sup>2095</sup>. Es más, no solo no le preocupa, sino que, él mismo ideará una traición para caer en desgracia. Por lo tanto, no sería muy adecuado poner un soneto de estas características en boca del personaje. Por otro lado, si nos fijamos en el tema amoroso, pudiera ser que Juan recitara un soneto sobre su inconmensurable amor por Ángela o sobre los celos. No obstante, ni Nuño, ni Inés tienen suficiente protagonismo en la obra como para estorbar o crear conflictos entre los amantes, por el contrario, asumen una posición pasiva, e incluso Nuño es consciente desde el principio que está condenado a los celos porque su amada quiere a Juan. Así que, tampoco parece coherente que Juan reflexione sobre el amor y / o los celos en un soneto. Quizás, un momento de gran efecto dramático para la introspección sonetil del galán hubiera sido el de su decisión de *querer la propia desdicha* por amor a Ángela, pero

---

<sup>2095</sup> *Querer la propia desdicha*, p. 306, vv. 1047-1048.

entonces, el último soneto del rey hubiera sido repetitivo. Si en algún momento el dramaturgo estuvo en esta disyuntiva, es evidente que se decantó por el del rey para destacar su censura a una acción tan indigna, desleal y fementida como la de Juan.

De este modo, el hilo conductor que parece unir a todos los sonetos es el amor y los celos en relación con el carácter cambiante y aparente de todo. En el primero<sup>2096</sup>, Nuño se queja de los efectos destructivos de los celos y de la esencia inestable del amor, así como también nos transmite la idea de que el amor necesita de los celos para existir, avanzar y consolidarse. De este modo, Nuño se perfila como el oponente de Juan porque ambos aman a Ángela. Sin embargo, en su argumentación no aparece el recurso al engaño o a las tópicas esperanzas propias del discurso de los competidores, sino que, como comprobaremos en el diálogo posterior con su amada, está resignado a amarla sin expectativas, pues se contenta con verla y tener licencia para hablarle y así conservar para sí ese amor toda su vida.

En el segundo acto, tal y como indica Freeman<sup>2097</sup>, las palabras clave son la fantasía, las apariencias y la inconstancia, en la medida en que los personajes persiguen una ilusión y son desengañados. En el segundo soneto, el rey defiende el amor racional, intelectual, contemplativo, aquel que se transmite por la vista, se asienta por el oído y se satisface por la inteligencia, en detrimento del amor que es producto del deseo o de la pasión movido por la fantasía. Debido a la circunspección y honestidad que le ha mostrado Juan guardando su secreto y persuadiendo a Ángela de que hablaba con Inés para tratar sus bodas con Nuño, el monarca sale de su delirio amoroso y considera este remedio como una «estraña y cuerda advertencia»<sup>2098</sup> de que su comportamiento debería ser virtuoso para no destruir su alma con un amor inapropiado. De hecho, al principio del primer terceto, cuando Inés le dice que se forzará a dejar de amar a Juan para hacer su gusto, el rey rehúsa su ofrecimiento alegando que: «no quiero aposento / de quien otro se ha de echar; / libre le quisiera hallar / para entrar en mi pensamiento»<sup>2099</sup>. Por tanto, el ejemplo de Juan ha sido espejo para el rey.

---

<sup>2096</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.3.

<sup>2097</sup> Freeman, 1981, p. 380.

<sup>2098</sup> *Querer la propia desdicha*, p. 313, v. 1216.

<sup>2099</sup> *Querer la propia desdicha*, p. 347, vv. 2038-2040.

Sin embargo, Ángela no ha creído a su amado porque su «turbada fantasía»<sup>2100</sup> la inclina a pensar que Juan le decía amores a Inés. Cuando le confiesa a Tello que su amo cambió de dueño porque «así es amor inconstante»<sup>2101</sup>, el criado no la cree, sino que piensa que malinterpreta los hechos doblégada su razón por los celos. La dama se queda sola recitando un soneto sobre el origen y la sustancia de los celos. Los celos son indisolubles al amor que siente por Juan, pero son su cara opuesta, su reverso tenebroso. Nacen del miedo de perder lo que se ama y, por eso, producen un desequilibrio emocional que tiende a deformar la realidad. Este soneto caracteriza el comportamiento celoso que todos los personajes en distintos momentos de la obra le achacan<sup>2102</sup>. Estos abrasadores celos unidos a las sospechas de que su amado tiene un comportamiento más arrogante provocado por su ascenso social y sus riquezas hieren de tal modo la naturaleza dominante y orgullosa de la dama que lo rechaza alegando que: «yo quisiera honrarle a él /y que honrado me estimara, / mas ya no, porque pensara / que yo me honraba con él»<sup>2103</sup>.

Así, llegamos al desengaño de Nuño cuyo origen está en la mentira que Juan dijo a Ángela para no desvelar el secreto del rey. Ilusionado con la idea de que Inés quiera casarse con él, se arroja a confesarle a la dama que acepta ser su marido porque su amor ha mudado de Ángela a ella. Sin embargo, Inés lo rechaza abiertamente y sin contemplaciones. En este contexto de figuraciones y cambios, Nuño declara en el cuarto soneto<sup>2104</sup> de la comedia que no existe nada más cambiante que la mujer, en donde confluyen los principales atributos de la fortuna: la inconstancia y la mudanza, para finalmente quejarse de los efectos negativos que tiene que sufrir el hombre a causa de esa condición femenina. Sin embargo, el personaje ha obviado su propio comportamiento, puesto que, en cuanto ha sabido que una mujer lo pretende, ha olvidado súbitamente ese amor por Ángela que supuestamente ansiaba que fuera eterno. Luego, quizás su inestabilidad y frivolidad amorosa hayan sido las verdaderas causas de su desengaño, que no la destemplanza de ninguna de las dos mujeres de la comedia, que, por el contrario, se mantienen firmes en sus sentimientos de principio a fin.

---

<sup>2100</sup> *Querer la propia desdicha*, p. 325, v. 1478.

<sup>2101</sup> *Querer la propia desdicha*, p. 323, v. 1453.

<sup>2102</sup> Ver el análisis del contenido de este soneto en el apartado 2.1.3.

<sup>2103</sup> *Querer la propia desdicha*, p. 342, vv. 1888-1891.

<sup>2104</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.2.1.

En el tercer acto, el suceso fundamental es la caída en desgracia de Juan propiciada por él mismo tras haber ideado un plan para traicionar a su rey. Para el galán, su amada es quien da sentido a su vida «es móvil / y rige mis potencias»<sup>2105</sup> porque el amor auténtico, verdadero e incondicional está por encima de los títulos, las riquezas, las glorias, e incluso la honra y la propia vida. La victoria del amor espiritual, ideal y contemplativo frente a los bienes materiales de este mundo conforme al tópico de origen bíblico del *vanitas vanitatum, et omnia vanitas*<sup>2106</sup> es la lección moral que nos quiere transmitir el dramaturgo con el comportamiento del protagonista. Sin embargo, el rey no puede pasar por alto una deslealtad tan grande. Así, en el último soneto<sup>2107</sup> de la comedia recuerda a diversos héroes de la antigüedad que perdieron su vida o se sacrificaron por amor para justificar que todos sus actos temerarios o insensatos estuvieron disculpados por el amor. Por el contrario, don Juan no puede ser excusado porque el honor le culpa.

De este modo, el rey decide perdonarle la vida a Juan porque comprende que todo lo hizo por recuperar a su amada: «Don Juan, de tu loco amor / harto disculpado quedas / con merecer, como he visto / que doña Ángela te quiera»<sup>2108</sup>, pero castiga su traición quitándole todo los títulos y riquezas con que lo recompensó para dárselas a doña Ángela: «porque aventuraste / mi gracia tan sin prudencia / [...] para castigar tu error / hoy le quiero dar a ella / lo que te había quitado»<sup>2109</sup>.

---

<sup>2105</sup> *Querer la propia desdicha*, p. 346, vv. 2006-2007.

<sup>2106</sup> *Eclesiastés* 1, 2.

<sup>2107</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.1.7.

<sup>2108</sup> *Querer la propia desdicha*, p. 384, vv. 2984-2987.

<sup>2109</sup> *Querer la propia desdicha*, pp. 384-385, vv. 2988-2994.

### 59.3. Sonetos de las comedias

NUÑO

Dulce fueras, amor, dulce y sabroso,  
y lleno de placer en tus desvelos,  
si no te dieran la pensión los cielos  
con que llegas a ser tan riguroso.

No fuera tu desdén dificultoso,  
si solo te quedaras en recelos;  
mas cuando llegas a matar de celos,  
no eres amor, sino traidor furioso.

Porque, siendo tus partes tan divinas,  
que con el curso de los cielos vuelas,  
admites impresiones peregrinas.

Mas bien haces, si temes y recelas,  
porque dicen, amor, que no caminas,  
si celos no te calzan las espuelas.

REY

Poderosa potencia entendimiento,  
no por la general filosofía  
que da a la majestad la monarquía,  
que voy en diferente fundamento.

Pero, para rendir el pensamiento  
e inclinar a su amor la fantasía,  
como muestra el ejemplo de la mía,  
¿quién tuviera tan presto atrevimiento?

Más quiero la razón que los antojos,  
aunque la vista reine en los oídos,  
que, cuando al ver se rinden mil despojos,  
con el divino oír quedan vencidos:  
porque si el cuerpo escucha por los ojos,  
el alma quiere ver por los oídos.

ÁNGELA

Celos que amor en las sospechas cría  
son del temor una insufrible ausencia,  
una solicitud y diligencia,  
que mueve la turbada fantasía.

Son una indivisible compañía  
celos y amor, y aun pienso que una esencia,  
pero con esta sola diferencia:  
que celos son la noche, amor el día.

Forzosos celos son, no son violentos;  
apenas nace amor cuando los llama,  
nadie puede entender sus movimientos,  
ninguno defenderse de su llama,  
porque, si son los celos pensamientos,  
¿quién puede no pensar perder lo que ama?

NUÑO

No hay cosa más sujeta a destemplanza  
que es el sujeto de mujer: por puntos  
mudan de parecer, viéndose juntos  
la inconstante fortuna y la mudanza.

Glorioso aquí su ejemplo nos alcanza  
con Grecias, Troyas, Romas, y Saguntos;  
que, si de la fortuna son trasuntos,  
donde hay alma no falta la esperanza.

Él es un animal necio o discreto,  
de quien somos por fuerza tan amigos,  
que es de su imperfección lo más perfeto,  
y aunque traigan sus gustos por testigos,  
por lo menos un hombre está sujeto  
a mentiras, desgracias y enemigos.

**REY**

Pasó Leandro el abideno estrecho,  
cortando montes al licor salado  
con los brazos de amor, y el abrasado  
Píramo se pasó por Tisbe el pecho.

El ateniense, en lágrimas deshecho,  
pide la estatua al popular senado;  
Hércules de sus fuerzas despojado,  
mujer estuvo entre mujeres hecho.

Todos hallaron en amor disculpa:  
piérdese el seso en él, la razón y alma,  
mas no don Juan, pues el honor le culpa.

Niégueme el tiempo de laurel la palma,  
que de perder la vida amor disculpa,  
pero no del honor, parte del alma.

**60. *Servir a buenos***

Comedia palatina con algunas atractivas escenas villanescas que curiosamente apareció reimpressa en un tomo del siglo XIX que incluyó diez comedias calificadas como de «las mejores» de nuestro autor<sup>2110</sup>. Cotarelo dice que se trata de una comedia «sencilla y bien llevada, pero no ofrece nada de particular»<sup>2111</sup>. Tiene algunos elementos de los dramas del poder injusto porque el rey intenta conseguir a Fénix haciendo que la criada lo guíe hasta el aposento de la dama; obliga a la condesa, su antigua amante, a que acepte a Carlos como esposo, a pesar de serle inferior; fuerza a este a que la corteje y al conde Arnaldos a que reconozca a Carlos como hijo propio a fin de que tenga la dignidad suficiente para casarlo con Lisarda y, así, poder separarlo definitivamente de Fénix. Sin embargo, cuando el rey es consciente de que tienen un hijo, entra en razón y decide ayudarlos, por cuya magnanimidad, la dama protagonista termina la obra regocijándose de *servir a buenos*. Morley y Bruerton<sup>2112</sup> la clasifican dentro del apartado de «comedias de dudosa o incierta autenticidad», pero concluyen que es de Lope y la fechan entre 1620 y 1625.

---

<sup>2110</sup> Cotarelo recoge el título del volumen: *Colección de las mejores comedias de Lope de Vega y las comedias que incluía* (1930, XIII, pp. XXXII-XXXIII).

<sup>2111</sup> Cotarelo, 1930, XIII, p. XXXIII.

<sup>2112</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 558.

### 60.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Páginas	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 589a	Carlos (galán protagonista)	Con el ejemplo de que un cazador mató a dos ruiseñores en un nido, expresa su temor a que termine su amor con Fénix si el conde lo descubre. Soliloquio lírico.	El rey Ludovico revela a César, su privado, que está enamorado de Fénix, hija del conde Arnaldo, a pesar de que sirve a la condesa Lisarda. Incluso piensa que Fénix se haya retirado porque entendiera sus intenciones. Como quiere verla, organiza una cacería. Enterada del asunto, Lisarda también irá disfrazada porque sospecha que el rey quiere a la dama. En la aldea, Carlos y Fénix hablan de que son primos, se casaron en secreto por miedo a las represalias del conde y tienen un hijo. Carlos no conoció a su padre y fue criado por el de Fénix. Interrumpe el villano Silvio con el anuncio de la visita del rey que quiere alojarse en la casa. Después, llega Lisarda. Fénix le ofrece en secreto su aposento para esa noche tras escuchar que tiene celos del rey. Durante la cacería, Carlos salva al rey del ataque de un jabalí. En casa, Carlos se lo cuenta a Fénix y quedan para la noche.
2	I 590a	Silvio (villano)	Confiesa que quiere a Laura, aunque le pide al amor que se olvide de él. Soliloquio lírico.	Silvio habla con Carlos de que esperaba que el rey recompensara su acción con un castillo o una renta, así como de que quiere a Laura, pero no quiere cargar con el niño del otro, a pesar de que el galán le dice que es de un anterior marido ya fallecido. En realidad, el hijo es de Carlos y Fénix.
3	II 595b	Fénix (dama protagonista)	Ante el temor de que se descubra su deshonor, pide ser disculpada por amar a un hombre que merece ser amado. Soliloquio lírico a Carlos.	Silvio se muestra celoso con Laura, que no entiende por qué la entretiene si no quiere casarse con ella. Siguiendo las órdenes de Fénix, Laura guía al rey hacia el cuarto donde está Lisarda. Carlos lo ve e interpreta que ha sido traicionado. De vuelta, en París, el rey cuenta a César que entró en el aposento oscuro de Fénix y se declaró, pero se marchó cuando la escuchó llorar y oyó a Carlos lamentarse de la traición de la dama. Descubierta el amor de la pareja, el privado le aconseja al rey que case a



				Lisarda con Carlos con el pretexto de hacerlo conde. Fénix y su padre vuelven a la ciudad con Laura y su supuesto hijo. Por el enorme parecido con Carlos, convencen al niño de hacerse llamar Lauro y que su madre sea la villana.
4	II 595b	Carlos (galán protagonista)	Se dirige a sus preocupaciones amorosas porque la afrenta del honor nunca puede olvidarse, pero su amor por Fénix lo retiene de vengarse. Soliloquio lírico a sus cuidados.	Aparece seguido.
5	II 597b	Carlos (galán protagonista)	El que vea las lágrimas de la persona amada no opondrá resistencia y perdonará cualquier agravio. Soliloquio lírico a las lágrimas de amor.	Carlos le recrimina a Fénix su traición. Entonces, ella le cuenta lo sucedido y llora porque se siente ofendida de que su amado pensara tal bajeza de ella. Después del soneto, el rey anuncia a Lisarda que la ha casado con Carlos, aunque ella le reprocha que la case con un inferior y le confiesa que conoce sus verdaderas intenciones porque le revela que ella fue la dama con la que habló en la aldea. Con Carlos, el rey le ordena que sirva a la condesa. Como el plan no va bien, el monarca exige al conde Arnaldos que reconozca a Carlos como hijo suyo. El conde les anuncia a los enamorados que son hermanos. Entonces Carlos decide huir a España con el niño y Silvio. Cuando el rey acude a ver a Fénix por la noche, la dama le entrega al niño pensando que es su amado. El rey comprende la relación que existe entre ellos y decide ayudarlos consiguiendo que el conde bendiga el matrimonio de Fénix y Carlos, acepte a su nieto y reconozca que los esposos no son hermanos. En los últimos versos, Fénix reconoce la bondad del rey reconociendo «cuánta dicha / fue siempre servir a buenos» <sup>2113</sup> .

<sup>2113</sup> *Servir a buenos*, p. 613b.

## 60.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Los cinco sonetos de esta comedia se acumulan en los dos primeros actos, son de asunto amoroso y están puestos en boca de los personajes que forman la pareja protagonista, Carlos y Fénix, y del criado del galán, Silvio.

Avanzado el primer acto, aparece el primer soneto de la comedia recitado por Carlos. Hasta el momento sabemos que Carlos y Fénix están casados en secreto, tienen un hijo que cuida la criada Laura como si fuera suyo y viven bajo el mismo techo porque el padre de la dama acogió a su sobrino en ausencia de padre. Ambos están seguros de su amor, pero, por un lado, parece ser que tuvieron que refugiarse en la aldea porque Fénix advirtió el amor que le profesaba el rey y, por otro, temen la reacción del conde Arnaldos si llegara a saber que lo han traicionado. En el contexto doméstico de la aldea, después de que Carlos relate a su amada Fénix cómo mostró su valor defendiendo al rey del ataque de un jabalí, los enamorados se citan para la noche.

Cuando el joven queda solo, reflexiona en el primer soneto de la comedia sobre su deleitosa vida con su amada y el miedo a que se desvanezca. Al igual que en el primer soneto de *El premio del bien hablar*, Lope toma el motivo de los ruiseñores que cantan placenteramente en el nido que han construido con primor hasta que un peligro los amenaza, en este caso, un cazador insensible que procura su muerte instantánea. Por la escena anterior de la cacería, bien pudiéramos pensar que el cazador fuera simbólicamente el rey, pero, en los tercetos, conocemos que se trata del conde Arnaldos, que, como guardián del honor de Fénix, pudiera destruir su nido de amor. Por consiguiente, el primer soneto de la comedia nos anticipa la inquietud y desasosiego del personaje, que recela de la persistencia felicidad de que goza con su amada Fénix. Así que, la próxima vez que vemos a Carlos en escena, se queja hondamente de que supuestamente su amada y el rey lo hayan traicionado.

El segundo soneto está puesto en un momento anticlimático de la acción donde se recrean los amores indecisos de los criados de la pareja protagonista, Silvio y Laura. En una acción paralela a la de su amo, Silvio está enamorado de la criada de Fénix, quien según Carlos le corresponde, pero le disgusta que ella tenga un hijo de un marido que murió. Al saber que Laura también lo quiere, Silvio le confiesa al «señor amor» que por ella pierde el sentido, aunque en el soneto que dice a continuación se muestra ambiguo e

indeciso. Conforme a la caracterización tópica del amor como un niño, le dice que no quiere estar bajo su dominio porque como tal es veleidoso. Sin embargo, la insistencia en la palabra «niño» también puede estar relacionada con la obsesión de Silvio con el hijo de Laura, motivo que frena la obstinación amorosa del personaje. Además, parece que el villano quisiera justificar su comportamiento contradictorio con su amada, alegando que el hombre que está enamorado comete «niñerías», efecto lógico de la causa del niño Amor. De hecho, en la escena siguiente, Silvio se encuentra con Laura, quien le reprocha que la entretenga durante tanto tiempo si no quiere casarse con ella, es decir, que ande siempre con esas «niñerías», a lo que él responde que es por culpa de «ese garzón / que no tienes para mí»<sup>2114</sup>.

En el segundo acto, comienza la inestabilidad de las relaciones de la pareja protagonista por culpa de las sospechas infundadas del galán. El tercer y cuarto sonetos aparecen seguidos, pero son recitados por Fénix y Carlos respectivamente sin que uno escuche al otro. Han regresado a París y la dama ha tomado precauciones para que su amor siga en secreto. No obstante, cree que todo podrá ser descubierto. Por eso, en su soneto<sup>2115</sup>, compara su pasión con la de los personajes míticos para concluir que, si Semíramis y Pasifae sufrieron el deshonor por amar a un animal, su amor por Carlos debería ser dispensado porque, al contrario, él es *copia del cielo* y ejemplo de virtudes. De este modo, Fénix justifica su amor para pedirle al público que valore su situación y la perdone.

Seguidamente, aparece Carlos recitando el cuarto<sup>2116</sup> soneto de la comedia. El galán exterioriza sus celos y su queja amorosa por la supuesta traición de su amada con el rey. Su dilema radica en que sigue amando perdidamente a Fénix, por quien se abrasa de celos, caracterizados tópicamente como *infiernos de amor*, pero su honor agraviado le reclama venganza, porque, aunque pudiera abandonar ese amor, la afrenta del honor no puede olvidarse nunca. Luego, si el sufrimiento de los celos es llamado infierno de amor, termina preguntándose por el nombre que tengan cuando los agravios son descubiertos<sup>2117</sup>.

---

<sup>2114</sup> *Servir a buenos*, p. 590b.

<sup>2115</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.1.7.

<sup>2116</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.3.

<sup>2117</sup> Sobre estos mismos términos reflexiona Albania en el cuarto soneto de *La pastoral de Jacinto*: «no son celos donde agravios caben, / y hay leyes que otro nombre darles mandan» (1965, p. 36b).

Sin embargo, justo después del soneto, se encuentra con su amada que lo saca de su error contándole todo lo sucedido y lo conmueve profundamente derramando amargas lágrimas por haber puesto en duda la firmeza de su amor. A partir de este momento, Carlos no dudará más porque, como dice en el último soneto<sup>2118</sup> de la comedia, el alma no puede oponer resistencia a las lágrimas de amor de quien ama. Celos, enojos y aun agravios serán rendidos al *amoroso llanto* de una mujer. De hecho, cuando Fénix, con lágrimas en sus ojos, le recrimina que todo el mundo sabe que sirve a la condesa, Carlos se estremece por dentro y afirma preferir que el rey lo mate por desobedecer su orden de cortejar a Lisarda que verla llorar: «más que vale mi vida / pesa una lágrima tuya»<sup>2119</sup>.

### 60.3. Sonetos de las comedias

#### CARLOS

Esparcen la süave voz al viento  
sonoros ruiseñores junto al nido  
que de pajas y plumas han tejido  
sirviéndoles los picos de instrumento,  
cuando a la mira el cazador atento,  
dispara con horrísono ruido  
en círculo de plomo dividido  
muerte veloz con breve sentimiento.

Así Fénix y yo, con voz süave  
cantamos, libres de que el nido acierte  
quien tiene obligación a honor tan grave;  
pero temiendo de la misma suerte  
que, si el secreto nido el conde sabe,  
tendrá tan dulce vida amarga muerte.

#### SILVIO

Si es niño amor, no quiero que me nombre  
entre los muchos que le están sujetos;  
que, aunque villano, entiendo sus concetos,  
y más si son conceptos deste nombre.

Después de no ser justo que me asombre  
que imiten a la causa los efetos;  
que hay niños, cual retratos imperfetos,  
que solo se parecen en ser de hombre.

Amor, como eres niño, siempre quieres,  
teniendo con el tiempo iguales días,  
mostrar en tus acciones que lo eres;  
que, como en niños paran tus porfías,  
con justa causa llaman las mujeres  
las ofensas del hombre, niñerías.

---

<sup>2118</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.2.5.

<sup>2119</sup> *Servir a buenos*, p. 605a.

## FÉNIX

Amó la hermosa reina de Egipto  
un caballo veloz, con que tuvieron  
infamias las hazañas que pudieron  
dejar su nombre en bronce eterno escrito.

Pasife, un toro amó, con infinito  
deshonor, que las fábulas le dieron,  
no porque fue verdad, pero quisieron  
decir que amar indignos es delito.

Yo amé, yo erré. ¡Qué error tan disculpado  
el de quererte yo, Carlos!, pues eres  
del cielo copia, del amor trasladado.

Tú me disculpas de mi error, si quieres;  
que amar lo que merece ser amado  
hace menor el yerro en las mujeres.

## CARLOS

Cuidados míos: muy aprisa intenta  
un agraviado amor perder la vida,  
tan triste, tan cobarde, tan perdida,  
que apenas un cabello la sustenta.

A los agravios, la venganza alienta,  
y en mí no quiere amor que yo la pida;  
que, aunque la causa del amor se olvida,  
nunca se olvida del honor la afrenta.

Como infiernos de amor, en que amor pena,  
son los celos, que salen a los labios  
del fuego de que el alma vive llena.

Pues si infiernos de amor los llaman sabios,  
¿qué nombre tiene amor para su pena,  
después que se averiguan los agravios?

## CARLOS

¡Oh lágrimas de amor, dulce violencia!  
¡Oh llanto poderoso! ¡Oh fuerte encanto!  
¡Oh sirena fingida, a cuyo canto  
canta el rigor y duerme la prudencia!

Contigo no hay valor, poder ni ciencia,  
que puede tanto un amoroso llanto,  
que el cielo, con poder y saber tanto,  
no tiene para el llanto resistencia.

Pues siendo de mujer, celos y enojos  
ni aun agravios sabrán mover el labio,  
sino darle mil almas por despojos.

No se fíe el más cuerdo, honrado y sabio,  
porque si espera ver llorar sus ojos  
perdonará después cualquier agravio.

## 61. *El sol parado*

Drama de frontera, en torno al recién nombrado maestre de Santiago don Pelayo Pérez Correa, durante la Reconquista, en tiempos del rey Fernando III el Santo. Como es característico de este subgénero dramático, el héroe cristiano tiene como antagonista a un moro noble, pero pobre, llamado Gazul. Según Menéndez Pelayo<sup>2120</sup>, para la elaboración

---

<sup>2120</sup> Menéndez Pelayo, 1949, IV, p. 155.

de esta comedia, la fuente principal que Lope pudo haber consultado es la *Crónica de las tres Ordenes y cauallerias de Sanctiago, Calatraua y Alcantara* de Francisco de Rades y Andrada, que se imprimió por primera vez en 1572, donde aparece el *Miraglo de Tudía*, repetición del milagro bíblico de Josué, que permitió la victoria del maestre de Santiago en el día de Nuestra Señora al detenerse milagrosamente el sol. Como Lope se interesó por los orígenes de la Orden de Santiago, esta obra también fue conocida por el nombre de *Ascendencia de los maestros de Santiago*.

Dentro de «esta irregular y desconcertada comedia», como la califica el filólogo santanderino por el exceso y dispersión de la materia dramática, hay varias referencias muy interesantes. La intriga amorosa protagonizada por Gazul, Zayda y el alcaide de Sevilla recoge la historia que contiene el exitoso romance lopesco *Sale la estrella de Venus*, que aparece dramatizado<sup>2121</sup> cuando Gazul, acompañado de Medoro y Alquindo, se dirige a matar a Albenzayde porque se ha casado con su amada. Antes de salir, el moro de Sidonia dice: «Ensíllame el tordillo»<sup>2122</sup> que recuerda la situación del famoso romance lopesco *Ensíllenme el potro rucio*. En el primer acto, la primera vez que aparece en escena el soldado Campuzano dice un viejo cantar de vela: «Velador que el castillo velas, / vélalo bien, y mira por ti, / que velando en él perdí»<sup>2123</sup>. El final del primer acto, donde el maestre de Santiago encuentra cobijo en la casa de una serrana entre Zarzuela y Darazután, es comparado por Menéndez Pelayo con una serranilla del marqués de Santillana puesta en acción, de la que dice: «toda la escena es perlas y aunque la situación sea de las más atrevidas que pueden presentarse a un público como final de acto, todo lo salva la candorosa y picante malicia de la musa popular»<sup>2124</sup>.

Morley y Bruerton<sup>2125</sup> la clasifican dentro de las «comedias de intervalo impreciso» y la fechan entre 1596 y 1603. López Fernández<sup>2126</sup>, piensa que el codicioso y tirano Alí, padre de Zayda, pudiera ser el padre de Juana de Guardo, que se resistió a entregarle la dote a Lope, por lo que piensa que el autor escribiría esta comedia tiempo

---

<sup>2121</sup> *El sol parado*, pp. 266b-268a.

<sup>2122</sup> *El sol parado*, p. 264a.

<sup>2123</sup> *El sol parado*, p. 252b. Lope incluye este cantar aparece glosado a lo divino en *El nacimiento de Cristo*, a lo profano en *Las almenas de Toro*, que lo incluye completo, o en *La Dorotea*.

<sup>2124</sup> Menéndez Pelayo, 1949, IV, p. 158. En esta escena incluye referencias a la poesía popular, como la glosa del romancillo villanesco «Yo me iba, serrana, / a Ciudad Real» (p. 258a).

<sup>2125</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 258.

<sup>2126</sup> López Fernández, 2006, p. 209.

después de su enlace matrimonial con la dama. La comedia está dedicada a don Andrés de Pozas, arcediano de Segovia y secretario del arzobispo de Burgos, presidente de Castilla, y fue representada por Nicolás de los Ríos como se indica la final de la relación de personajes.

### 61.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / páginas	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 248b	Zayda (dama mora)	Promesa de amor en que pondera su firmeza y fidelidad amorosa. Sonetos de amantes. Relación de imposibles.	En Mérida, ha sido elegido el decimosexto maestre de Santiago, don Pelayo Pérez Correa. En Burgos, enfermo Fernando III, encarga a su hijo don Alfonso la defensa de Écija y Córdoba, para lo que pedirá ayuda a don Pelayo. En Medina, Gazul se despide de Zayda. Irá a la frontera a retar al maestre de Santiago para ganar fama y, así, poder pedir su mano, ya que es noble, pero pobre. Ella le entrega una banda azul y se dan palabra mutuamente de no olvidarse.
2	I 248b	Gazul (galán moro de Medina)	Promesa de amor eterno enumerando sucesos históricos que cree irrealizables para ponderar su firmeza y fidelidad amorosa. Sonetos de amantes. Relación de imposibles.	Aparece seguido. Después del soneto, Alí, padre de Zayda, la informa de que ha tratado su casamiento con Albenzayde, alcaide de Sevilla.
3	I 255a- 255b	Campuzano (soldado y gracioso)	Se lamenta de las mortificaciones de la vida del soldado y añora las bondades de su anterior condición de campesino. Soliloquio lírico.	En Toledo, el rey felicita al maestre. Entretanto, Zaro, el rey de Murcia, se declara vasallo del rey. Irán a tomar posesión de la ciudad, por lo que juntarán a gente armada en Ciudad Real. En la frontera de Écija, está el soldado Campuzano a las órdenes del capitán Pimentel. Se queja de la vida militar y recuerda su cómoda vida de campesino. Aparece Gazul retando al fallecido maestre don Rodrigo. Pimentel le informa de que ha muerto y de que puede luchar contra él. Como Gazul no acepta, el capitán piensa que es un espía y manda a Campuzano a

				infiltrarse en la línea enemiga para conocer sus intenciones.
4	II 262b	Campuzano (soldado y gracioso)	Alaba a la Virgen de la Peña de Francia para que lo libere bajo promesa de peregrinar a santuario. Soneto-oración a la Virgen.	Gazul quiere vengar su enfado en un cristiano. Descubre a Campuzano y se lo lleva a Sidonia. El maestre se pierde en la serranía entre Zarzuela y Darazután, donde es acogido por una serrana. Al día siguiente, le entrega una cadena por si tuviera una niña y un anillo por si fuera un niño, en cuyo le pide que vaya a buscarlo cuando sea mayor. En Medina, los cautivos aconsejan a Campuzano que rece a la Virgen de la Peña de Francia para que lo libere de sus cadenas previa promesa de visitarla en su santuario. Aunque, el soldado es poco devoto, invoca su ayuda en el soneto. Después, es liberado.
5	III 291a- 291b	Campuzano (soldado y gracioso)	Da las gracias a la Virgen por haberle permitido cumplir su voto. Soneto-oración a la Virgen.	Informado Gazul de que Zayda se ha casado con Albenzayde, marcha a Sevilla y mata al esposo. Con Murcia rendida, las tropas del rey tomarán Jaén desde Martos, donde se encuentran con Campuzano, al que el rey nombra alférez. De camino a Argel, Zaro se topa con Gazul, que lo mata por traidor. Rendida Jaén, Alfonso quiere ir a Sevilla. Gazul aparece en el campamento cristiano para retar al maestre. El rey manda al alférez que salga. Como no es capaz de desenvainar por no cumplir su promesa de visitar a la Virgen, cae en manos del moro. Catorce años después, Pelayo, el hijo de la serrana, conoce sus orígenes y marcha a buscar a su padre con la sortija. Campuzano vuelve a pedir a la Virgen que lo libere para ir a visitarla. Lo regaña, pero lo hace invisible y escapa. Pelayo hijo se presenta ante el maestre. Aunque lo reconoce, le pide que mantenga el secreto. Zayda y Gazul se reencuentran. La viuda fue encerrada en una torre por su padre todo ese tiempo. Gazul desafía de nuevo al maestre. Cuando el maestre llega con la cabeza del moro, el rey lo envía a Sierra Morena. Campuzano regresa de visitar el santuario de la Virgen. Después del soneto, el alférez se



				<p>encuentra con el maestro y le recomienda que le pida a la Virgen que detenga el sol para que puedan ganar la batalla, ya que hoy es su día, ocho de septiembre. El maestro reza, el sol se para y consiguen la victoria, por lo que, en agradecimiento, construirán un santuario llamado <i>Detén tu día</i>.</p>
--	--	--	--	--

## 61.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Los cinco sonetos de esta comedia aparecen distribuidos de la siguiente manera: tres en el primer acto y uno en cada uno de los siguientes actos. Todos están puestos en boca de personajes de acciones secundarias: de Gazul y Zayda, protagonistas de la única fábula de amores de la comedia, y del soldado Campuzano, cuya progresiva devoción a la Virgen será decisiva para que se produzca el milagro con que finaliza la obra.

La acción principal es llevada a cabo por el recién nombrado maestro de la orden de Santiago, don Pelayo Pérez Correa, que consiste en una serie de episodios bélicos en las fronteras de Murcia, Jaén y Sevilla. Al héroe cristiano se le opone un moro de Medina Sidonia que protagoniza una historia de amores contrariados con Zayda. El padre de la mora quiere casarla con Albenzayde, el alcaide de Sevilla, por lo que Gazul, que está en una situación de inferioridad, se ve obligado a conseguir fama y gloria derrotando al maestro de Santiago. En el momento de la despedida, se dan palabra de no olvidarse nunca en los dos primeros sonetos<sup>2127</sup> de la comedia.

Primero Zayda y después Gazul se intercambian promesas de amor eterno en su intervención sonetil utilizando ambos la técnica de la relación de imposibles para ponderar su firmeza y fidelidad amorosa en el último verso que es prácticamente idéntico en ambos. Llama la atención que Gazul construya sus *adynata* sobre una serie de sucesos históricos que tendrán lugar, aunque él los considere irrealizables. En la medida en que el público de la época conoce que todos esos hechos forman parte de su Historia pasada, Lope nos hace cómplices de la inviabilidad de estos amores. Así que, estos «sonetos de

---

<sup>2127</sup> He clasificado estos dos sonetos como «sonetos de amantes», a los que dedico un estudio en particular en el apartado 1.1.2., que puede ser consultado para un análisis más prolijo y detallado. El soneto de Zayda, con importantes variantes, aparece en sus *Rimas*, I, XCIX.

amantes» tienen la función de anticipar la separación de los amantes y el fracaso de un amor fatídico y trágico. De hecho, Gazul irrumpirá en la boda de Zayda con Albenzayde y matará a su rival, su padre la encerrará durante doce años de viudez en una torre de Jerez, y no será hasta el tercer acto que se produzca el reencuentro de los amantes, cuando Gazul la rapta en su trayecto a Sevilla huyendo del poder cristiano. Sin embargo, su felicidad será efímera porque él debe luchar contra el maestre, al que ha desafiado en dos ocasiones, quien finalmente acabará con su vida.

Los otros tres sonetos están puestos en boca de Campuzano, que desempeña la función del gracioso de la comedia, repartidos proporcionalmente uno en cada acto. Desde el primer momento que vemos a este personaje, como soldado de velar, se está quejando de la guerra: «mal sueño y mala comida»<sup>2128</sup> y preguntándose: «¿quién me hizo a mí trocar / mis alforjas y mi vino / mi cecina y mi tocino / y mi caña de pescar / por la ballesta pesada, / el pavés y lanza fiera»<sup>2129</sup>, cuando el rey y su hijo están tan tranquilos en Burgos mientras los soldados se dejan la piel en la frontera. Después de que su situación empeore porque el capitán Pimentel lo envía como espía a las líneas enemigas, en el tercer soneto<sup>2130</sup> de la comedia, Campuzano expresa su desazón por el gran riesgo de la empresa que le ha sido encomendada, se lamenta de las mortificaciones de la vida del soldado, héroes anónimos cuyas proezas no quedan ni en pena ni en gloria al contrario que las gestas de los hombres que tienen nombre, y añora las benignidades de su vida anterior de campesino.

Como no podría ser de otra manera, a continuación, Campuzano es capturado por Gazul. En el segundo acto, sus compañeros de cautividad le aconsejan que se encomiende a la Virgen de la Peña de Francia, famosa por liberar a los esclavos cristianos. Esta situación adversa despierta en el campesino-soldado cierta devoción mariana que crecerá conforme se desarrolle la acción hasta convertirse en un ferviente devoto en el tercer acto. De su progresiva fe dan cuenta los dos últimos sonetos<sup>2131</sup>. Siguiendo el consejo de los otros cautivos, Campuzano se pone de rodillas y comienza su soneto-oración, en que alaba a la Virgen sagrada para pedirle que lo libere de su prisión previo voto de peregrinar a su

---

<sup>2128</sup> *El sol parado*, p. 252a.

<sup>2129</sup> *El sol parado*, p. 252a.

<sup>2130</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.9.

<sup>2131</sup> Estos dos sonetos están analizados en el apartado 2.2.1.3.B.

santuario. La madre del cielo escucha su plegaria y ordena que le quiten las cadenas para recompensar la confianza que el soldado ha demostrado en ella.

De camino a Martos, su ciudad natal, se encuentra con las tropas del rey, quien agradece sus servicios nombrándolo alférez. Campuzano recuerda su promesa, pero no quiere desaprovechar la oportunidad que se le ofrece y se autoconvence de que la Virgen no se enojará por la espera. Sin embargo, por no cumplir su palabra, volverá a la situación inicial. Gazul aparece en el campamento cristiano retando al maestre y el rey ordena que salga el alférez en su lugar. Cuando intenta desenvainar su espada es incapaz, posiblemente por el castigo divino, así que el moro se lo lleva como esclavo.

En el tercer acto nos encontramos con una situación paralela a la del segundo. Hecho prisionero, el compungido soldado le habla a la Virgen para reconocer su pecado, mostrarle su profundo arrepentimiento y renovar su palabra de visitarla. Entonces, la voz de la Virgen le reprocha su incumplimiento, pero después de escuchar el firme compromiso de Campuzano: «Virgen, confiad en mí, que no os faltaré jamás»<sup>2132</sup>, le concede la invisibilidad para que pueda escapar. La próxima vez que vemos al campesino-soldado en escena, aparece recitando el último soneto de la comedia, que es una oración de agradecimiento a la Virgen.

Campuzano se ha convertido en un abnegado devoto de la Virgen, convicción que será esencial para que se produzca el desenlace de la acción principal. El personaje interrumpe en el momento más crítico de toda la pieza para recordarle al maestre que es el día de la Virgen y, si le pide ayuda, podrían disponer del tiempo suficiente para rematar al oponente castigado. Por mediación de la Virgen, un ángel detiene el sol permitiendo la victoria completa de los cristianos sobre los moros, por lo que el maestre promete construir un templo llamado *Detén tu día*<sup>2133</sup> y es aclamado como «¡Gran Josué, nuevo amparo / del nuevo Israel de España!»<sup>2134</sup>. Por consiguiente, cuando se completa el recorrido espiritual de Campuzano, subrayado por los dos sonetos, el personaje interfiere

---

<sup>2132</sup> *El sol parado*, p. 281a.

<sup>2133</sup> Lope recoge fielmente la leyenda que relata el enfrentamiento entre moros y cristianos en la Sierra de Tudía durante la Reconquista. Viendo que se le echaba la noche, el maestre de Santiago, don Pelayo Pérez Correa imploró a la Virgen: «¡Santa María, detén tu día!». El sol se detuvo durante unas horas para que los cristianos pudieran ganar la batalla. En agradecimiento, el maestre ordenó construir una ermita en la cima de la montaña que hoy es el Monasterio de Tentudía en Calera de León, Badajoz.

<sup>2134</sup> *El sol parado*, p. 295b. Jehová intercedió a favor de Israel cuando Josué le pidió: «Sol, detente en Gabaón, y tú luna, en el valle Ajalón. Y el sol se detuvo y también la luna, hasta que la gente se hubo vengado de sus enemigos» (*Josué* 10, 12-13).

en la acción principal y propicia su milagroso desenlace. En realidad, Lope convierte al campesino-soldado, al que hacía quejarse de la fama inmortal de los grandes señores en el tercer soneto y en el que el público popular se refleja, en el verdadero héroe de la historia gracias a su religiosidad cristiana.

### 61.3. Sonetos de las comedias

#### ZAYDA

Dejará de los celos la belleza  
el ordenado curso, eterno y fuerte;  
la confusión, que todo lo pervierte,  
dará a las cosas la primer rudeza.

Alma tendrá del árbol la corteza,  
y la nuestra será sujeta a muerte;  
hará los rostros todos de una suerte,  
la hermosa, en variar, naturaleza.

Los humores del hombre, reducidos  
a un mismo fin, serán en sí concordes;  
la tierra al fuego llevará despojos,

y los Alpes, en fuego convertidos,  
los elementos, hasta aquí discordes,  
antes que deje de adorar tus ojos.

#### GAZUL

Yo digo que primero verá España  
acabado el linaje de Mahoma,  
o que conozca el Alfaquí de Roma  
cuanto el alarbe Mutacino baña.

Y que primero lo que el Dauro baña,  
por donde el sol con nubes de oro asoma,  
verá el pendón que en la manopla toma  
Pelayo, que emprendió tal alta hazaña.

Pondrá Fernando el Santo en mi Medina  
el castillo y león soberbio y fiero,  
llevándome cautivo por despojos,

y tu hermosura celestial, divina,  
entregada a algún bárbaro, primero  
que deje de adorar tus bellos ojos.

#### CAMPUZANO

¡Desdichado de aquel que, a escarcha y hielo,  
o a las calores de septiembre estivo,  
abrasándose está, o helando vivo,  
por cama el suelo y por cubierta el cielo!

¡Dichoso el que con lumbre y terciopelo  
come el pan regalado y sustentivo,  
y del frío implacable fugitivo,  
bebe del oloroso vino en pelo!

¡Dichoso el que el arado y las alforjas  
al campo lleva, sin que allí le prive  
la guerra el sueño, cuando sueño quiere!

Síganle Enríquez, Rojas, Leyvas, Borjas;  
que, si uno de ellos muere, eterno vive,  
y un pobre como yo, sin honra muere.

#### CAMPUZANO

Hermosa Reina que en la excelsa peña  
que titula de Francia vuestra España,  
vivís haciendo cielo esa montaña,  
en cuyo oriente vuestro sol se enseña;  
permitid que, al hacer vuestra reseña,  
parezca, con la fe que me acompaña,  
a vuestros pies; que, aunque es notable hazaña,  
para lo que podéis será pequeña.

Virgen de Francia, en Córdoba y Granada,  
en Sevilla y Jerez tan conocida  
por los cautivos que libráis del Moro,  
a vuestra casa iré, Virgen sagrada,  
si escapo de Medina con la vida,  
a ver la tierra de esos pies que adoro.

## CAMPUZANO

Gracias te hago, inmenso y claro cielo,  
que cumplir me dejaste el justo voto,  
y volver salvo, aunque tan pobre y roto,  
tan cerca de mi casa y patrio suelo.

Ya tiene el alma su mayor consuelo,  
después de ver aquel lugar devoto  
de la Peña de Francia, tan remoto  
de la tierra, que al cielo extiende el vuelo.

Cerca voy ya de la morena Sierra;  
ya parece que tiene el aire ufano  
de esta fértil y hermosa Andalucía.

Descansaré de la pasada guerra  
sirviendo en paz a quien me dio la mano,  
que sois vos, pía y celestial María.

### 62. *La resistencia honrada y la condesa Matilde*

Drama palatino cuya intriga principal es la pasión de un poderoso por la mujer de uno de sus fieles vasallos, llegando incluso a tramar su muerte para gozar a la esposa, que bien pudiera tener como fuente el episodio bíblico del adulterio y homicidio de David<sup>2135</sup>. Lope utiliza el recurso del disfraz varonil, convirtiendo a la amante del príncipe en paje en dos ocasiones. Morley y Bruerton<sup>2136</sup> la clasifican dentro de las «comedias de intervalo impreciso» y proponen que fue compuesta entre 1596 y 1603, aunque probablemente el término *a quo* hubiera que situarlo en 1599. A pesar de que los nombres del rey de Francia (Luis) y el delfín (Enrique) resulten verosímiles y se aluda a hechos como la toma de Bayona, la comedia no tiene carácter histórico.

#### 62.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Versos	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 69-82	Floris (dama de Enrique)	Justifica los celos que Enrique le ha causado queriendo ir muy galán a la boda de la condesa Matilde.	Floris recibe una carta de su amado Enrique, el delfín de Francia, en la que le pide consejo sobre el color de su atuendo para ir a las bodas

<sup>2135</sup> Ver García-Bermejo Giner, 1998, p. 700.

<sup>2136</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 240.

			Soliloquio lírico.	del conde Gesualdo y la condesa Matilde, mujer de gran belleza.
2	I 394- 407	Enrique (delfín y galán protagonista)	Se siente impulsado a hacer lo contrario de lo que arbitrariamente le impiden. Soliloquio lírico. Estructura acumulativa.	Enrique promete no asistir a las bodas para complacer las exigencias de Floris. Sin embargo, acude embozado porque se niega a estar supeditado a los caprichos de una mujer.
3	I 696- 709	Rey Luis (padre de Enrique)	Se preocupa por el comportamiento antojadizo del joven príncipe. Soliloquio lírico. Motivo de la barquilla.	Floris también se presenta en las bodas disfrazada de paje porque desconfía de su amado. Lo reconoce y entablan un diálogo de doble sentido que Enrique interpreta contrario a su honor. Saca su espada, el falso paje escapa y el rey encierra al príncipe en una torre por su inmadurez y atrevimiento.
4	III 2824- 2837	Conde (esposo de la condesa Matilde)	Abrazado a la cruz, recuerda cómo Dios se encarnó para expiar nuestros pecados e iluminar el camino hacia la vida eterna. Soneto-oración a la cruz de Cristo.	Enrique va a la guerra contra los ingleses acompañado de Gesualdo. Floris también se camufla vestida de soldado. Enrique anuncia su visita a la casa del conde. Por fin conoce a Matilde, de la que se enamora perdidamente. Intenta gozarla de varias maneras e incluso tramando la muerte de su leal vasallo. En la batalla, Enrique es herido, pero el conde lo salva, así que retira la orden de asesinarlo. Atacan de nuevo a los ingleses y Gesualdo es abatido. Besa el retrato de Matilde, pero se lo cambian por el de la cruz. Encomienda al rey que Matilde no se case sin su gusto.

## 62.2. Análisis de la distribución de los sonetos en las comedias

Los tres primeros sonetos aparecen proporcionalmente distribuidos durante la primera jornada en relación con la presentación de los elementos principales de la acción dramática. En ellos, queda remarcada la naturaleza celosa de Floris, la condición inconstante y rijosa de Enrique, y la preocupación del rey padre por el comportamiento alocado de su hijo, sobre todo, en estos momentos de tensión con los ingleses. El cuarto soneto no aparecerá hasta bien avanzada la tercera jornada, en un punto culminante de la

acción: la muerte del conde Gesualdo, que permitirá al rey proponerle matrimonio a la condesa Matilde.

La comedia comienza con la caracterización del personaje de Floris, la amante de Enrique, como una mujer tremendamente celosa. Ha roto la carta en que su amado le consulta los colores de los vestidos que llevarán ambos a las fiestas de las bodas del conde Gesualdo y la condesa Matilde. La escena se cierra con el soneto<sup>2137</sup> de Floris que tiene la función de confirmar la condición de la dama pues declara su entrega total al delfín y apela a la experiencia de quien haya sentido celos para que disculpen la ingratitud que ella ha mostrado.

A continuación, Enrique llega con la intención de aplacar los celos de la dama, pero ella se siente ofendida porque el delfín escribió en su carta que la condesa es la mujer más bella del mundo, de modo que se irá a sus tierras si él acude a las bodas. Enrique acepta sus condiciones, pero después toma la decisión de asistir a las fiestas embozado porque no quiere estar atado al gusto de una mujer, siente un impulso que lo conduce a perseguir lo que le prohíben y desea conocer la belleza de que es famosa la condesa. Entonces, en escena paralela a la de Floris, en su soneto<sup>2138</sup>, Enrique justifica su actitud desobediente con diversos ejemplos en que el deseo de liberación incita a quebrantar los límites impuestos. En realidad, el soneto también sirve para la caracterización del personaje como individuo desmandado y antojadizo.

En las bodas, debido a las provocaciones que le dirige Floris, disfrazada de paje, a Enrique de que no es hombre que cumpla la palabra dada, el joven desenvaina la espada y organiza tal revuelo en la fiesta que el monarca decide encerrarlo en una torre. Repitiendo el mismo esquema, el rey se lamenta en un soneto de tener un hijo tan imprudente y tan inadecuado para desempeñar las obligaciones a las que está llamado. Unos versos más adelante, llegará incluso a llamarlo «¡villano, loco, bárbaro, atrevido!»<sup>2139</sup>.

En definitiva, los tres sonetos refuerzan desde distintos puntos de vista la idea de que la actitud del delfín es irresponsable, caprichosa y desenfrenada, de tal manera que pueden tener una función premonitoria de las acciones reprochables que Enrique intentará

---

<sup>2137</sup> El soneto está analizado en el apartado 2.1.3.

<sup>2138</sup> El soneto está analizado en el apartado 2.1.3.

<sup>2139</sup> *La resistencia honrada y condesa Matilde*, p. 739, v. 988.

contra su leal vasallo Gesualdo para saciar su deseo de gozar a la condesa, o, dicho de otro modo, los sonetos acentúan ciertos rasgos negativos del carácter del que será el futuro monarca que hacen predecir la traición y la tragedia.

Opuesto a la personalidad de Enrique, Lope crea al conde Gesualdo, ejemplo de honradez, altruismo y fidelidad. A pesar de que el conde tiene sospechas fundadas de que el ya rey pretende deshonorarlo, lo salva de una muerte segura en el campo de batalla. Con ello, suscita la compasión de Enrique, que abandona su proyecto de matarlo, pero, en un nuevo ataque contra los ingleses, el conde cae herido de muerte. Sus últimas palabras se corresponden con los versos del último soneto<sup>2140</sup>. Después de haberle encomendado al rey el cuidado de su mujer y abrazado a la cruz de Cristo, perdona a sus enemigos. Entonces, con este soneto, que aparece en un momento climático de la acción, se eleva su figura a la más alta dignidad porque, con la confianza que ha depositado en el monarca y el perdón generalizado que ha concedido, su muerte prácticamente se convierte en un sacrificio por el bienestar y felicidad de su rey.

### 62.3. Sonetos de la comedia

#### FLORIS

Aunque conozco la bajeza mía,  
delfín de Francia, y tu grandeza veo,  
y es tanta la distancia, que no creo  
que hay más de donde nace al fin del día,  
amor, si mi humildad y cortesía  
de manera despeña mi deseo,  
que ni alma tengo, ni corazón poseo,  
pues solo vive en mí mi fantasía.

Quien sabe qué es celoso pensamiento  
disculpárame que parezca ingrata,  
quien no, mis males llamará fingidos.

Celos son el primero movimiento  
que como aquel los celos arrebató,  
así aqueste se lleva los sentidos.

#### ENRIQUE

Salte el cordero en el sembrado verde  
que le veda el pastor; lo que le priva  
el médico al enfermo, porque viva,  
eso apetece, aunque la vida pierde.

Al animal atado el perro muere,  
la presa el agua con furor derriba.  
Rompe la condición del padre esquiva  
el hijo, aunque el castigo se le acuerde.

Desobedece a veces el vasallo  
al señor, si le aprieta, y los recelos  
más de ordinario a las mujeres ciegan.

Deshace el freno el rígido caballo,  
amor la privación, y así los celos,  
suelen ir a buscar lo que los niegan.

---

<sup>2140</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.2.1.3.B.



#### REY LUIS

Furiosa guerra del entendimiento,  
gran pensión de disgusto es su cuidado,  
es un hijo atrevido a un padre honrado;  
mayor es su pesar que su contento.

Como va la barquilla con el viento,  
así camina el padre atribulado  
cuando de la razón va desviado  
y no sale a su propio pensamiento.

Prueba el águila al sol sus hijos nuevos  
y si miran de Oriente el claro templo,  
ampara el nido en que los ha tenido.

¡Oh, vida desigual de los mancebos!  
Mas, pues nos dan las aves este ejemplo,  
yo he de probarle, o le echaré del nido.

#### CONDE

Cruz soberana donde el Verbo humano  
estuvo por mis culpas crucifijo;  
donde, entre las palabras que le dijo  
a su Padre divino y soberano,

fue a pedirle perdón del más tirano  
y, en darle penas, áspero y prolijo;  
con cuya santa absolución bendijo  
al que clavó su pie, costado y mano.

Para que más se entienda que perdono  
mis enemigos, esta triste historia  
en mi postrero tránsito refiero.

Cruz de mis deudas, verdadero abono,  
pues sois llave de cruz, abrid la gloria  
que es del alma centro verdadero.

### 63. *Los tres diamantes*

Comedia palatina con algún elemento del drama caballeresco, pues la obra comienza con unas justas por el amor de la princesa Lucinda entre los que el galán que es correspondido oculta su identidad, pero también novelesca porque durante el segundo y tercer acto se suceden cautiverios, naufragios, situaciones dramáticas, etc. En la edición de esta comedia, Toro Pascua la califica de «comedia novelesca en la que se entremezclan elementos de las historias de caballerías y de la novela bizantina»<sup>2141</sup>. La fuente principal de la que Lope tomaría las líneas argumentales parece ser la novela caballeresca de *Pierres de Provenza y la linda Magalona* compuesta por el Bernado de Triviez en la segunda mitad del siglo XII<sup>2142</sup>, cuyo argumento es relatado por Lisardo en el segundo acto. Mientras que para la intriga de la profunda amistad que se origina entre Lisardo y Enrique parece que nuestro dramaturgo tuvo en cuenta la historia de Píldes y Orestes, en concreto, el asunto de la liberación de Enrique por la hermana de su amigo y la decisión de Lisardo que ambos se unan en matrimonio<sup>2143</sup>.

---

<sup>2141</sup> Toro Pascua, 1998, p. 1404.

<sup>2142</sup> Ver Menéndez Pelayo, 1949, VI, p. 395.

<sup>2143</sup> Ver Toro Pascua, 1998, p. 1406.

Menéndez Pelayo<sup>2144</sup> destaca la escena en que Lucinda se queda dormida en los brazos de Lisardo escuchando el relato de su amado sobre sus orígenes y su enamoramiento de oídas. Asimismo, recoge que Grillparzer la comparó con la que aparece al principio del primer acto de *La tempestad* y decidió incluirla en su tragedia *Las olas del mar y del amor* para rendirle homenaje a nuestro extraordinario autor, al que llamaba «la naturaleza más poética de los tiempos modernos». Morley y Bruerton<sup>2145</sup> la clasifican dentro de las «comedias auténticas fechables» y proponen el intervalo comprendido entre 1599-1603. Sin embargo, J. H. Arjona<sup>2146</sup> se percata de que unos versos son restos de un soneto que nuestro dramaturgo incluyó también en sus *Rimas*<sup>2147</sup>, por lo que plantea la posibilidad de que se pudiera situar el *terminus ad quem* en 1602<sup>2148</sup> y el *terminus a quo* en 1599 por las referencias a Belardo y Lucinda como trasunto de los amores del poeta con Micaela de Luján.

### 63.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Versos	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 383- 396	Enrique (príncipe de Inglaterra)	Se pregunta cómo las aguas del diluvio universal provocaron una inmensa destrucción, pero no pudieron extinguir la llama de su amor. Soneto de pretendientes.	Enrique, Duarte, Oliveros y Lisardo, que oculta su identidad bajo el nombre del caballero de los lirios de oro, compiten en unas justas por la mano de la princesa Lucinda, hija del rey de Nápoles. Vence Lisardo, pero el resto piensa que fue con engaño y se acuchillan, aunque, Enrique se pone del lado de su rival. Solos Lisardo y Enrique se prometen morir por su amistad. Un paje comunica a Lisardo que acuda al jardín de Lucinda esa noche. El rey elige a Enrique como esposo provocando el enfado de los otros pretendientes. Lucinda le dice a Enrique que ama al extranjero, así que

<sup>2144</sup> Menéndez Pelayo, 1949, VI, p. 403.

<sup>2145</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 50.

<sup>2146</sup> Arjona, 1952, pp. 313-315.

<sup>2147</sup> Me refiero al soneto CII de las *Rimas*, I, que se corresponde con el primer soneto de la comedia, puesto en boca del príncipe Enrique.

<sup>2148</sup> Arjona (1952, p. 315) plantea esta hipótesis puesto que: «Montesinos and Jörder have shown that whenever a sonnet appears in a Lope play and in his *Rimas* we can safely assume that the play versión antedates the other».

				este decide ayudarlos. El príncipe inglés se la cede a Lisardo y este le entrega un diamante que le dio su madre. Van juntos a la cita nocturna para que Enrique vigile la puerta. Lisardo entra a ver a Lucinda.
2	I 397- 410	Duarte (infante de Portugal)	El amante espera que lo ilumine el sol de su amada. Soneto de pretendientes.	Aparece seguido.
3	I 411- 424	Oliverio (príncipe de Transilvania)	Expresa su desesperanza amorosa y se queja de la crueldad de la amada. Soneto de pretendientes.	Aparece seguido. Después del soneto, los tres pretendientes se acuchillan por el puesto. A causa del ruido, los enamorados piensan que el rey los ha descubierto y huyen. El monarca aclara la situación de los príncipes, manda llamar a su hija, pero nadie la encuentra. Todos salen a buscarla. Los amantes están en un monte. Lisardo le cuenta a su amada que es hijo del duque de Provenza. Mientras ella duerme, saca los diamantes. Un águila se los lleva y la persigue. Lucinda despierta porque oye a unos villanos.
4	II 2002- 2015	Enrique (príncipe de Inglaterra)	Reflexiona sobre su amistad con Lisardo, quien podría salvarle la vida. Soliloquio lírico.	Sola e impotente, en hábito de peregrina llega a Provenza, donde con la ayuda de Carlos, el padre de Lisardo construye un hospital para peregrinos. Lisardo está cautivo en Persia, donde se convierte en hombre de confianza del Soldán interpretando sus sueños. Enrique también llega a Provenza buscando a los amantes. Para conseguir dinero vende su anillo al duque, que lo reconoce y lo prende por la muerte de su hijo. El Soldán quiere casar a su hija con Lisardo, pero lo desengaña cuando le dice que su descendencia lo mataría. Celima no lo cree y lo acusa de engañar a su padre. Encadenado, Enrique recita el soneto.
5	III 2148- 2161	Lucinda (dama protagonista)	Se lamenta de su sino, pero mantiene la esperanza de encontrar a Lisardo y de que su suerte cambie. Soliloquio lírico.	Matilde, la hija del duque, se ha enamorado de Enrique. Acude a su prisión y lo escucha escondida lamentarse de su desgracia, revelar su identidad y aludir a su amistad con Lisardo. Matilde sale, le dice que lo quiere, lo libera, se dan palabra de esposos y le da un mes para que regrese con Lisardo. Lucinda con el

				<p>hermano Crispín realiza tareas en el hospital con los enfermos y recita el soneto. Justo después del soneto, Matilde le dice que Enrique llegó buscando a Lisardo y le prometió casarse con ella después de hablar con su hermano. Lucinda reza para que regresen. Un criado informa de que han cazado a un enorme pez, en cuyo interior aparece un tafetán con los dos diamantes de Lisardo. Lucinda se desmaya con la noticia. Entretanto, Enrique es capturado por los persas y el Soldán se lo entrega a Lisardo. Ambos amigos se ponen al corriente de todo y acuerdan que Enrique quede preso en su lugar<sup>2149</sup>. Más tarde, el Soldán le permite a Enrique que se vaya por el amor de Matilde. De camino, encuentra a Lisardo, que perdió su nave porque se quedó dormido. Llegan a Provenza. Lucinda es detenida porque el criado del duque ha difundido que es una infame para vengarse de su desdén. Sin embargo, los personajes descubren sus identidades, Lisardo reclama a Lucinda por esposa y casan a Enrique con Matilde.</p>
--	--	--	--	--

### 63.2. Análisis de la distribución de los sonetos en las comedias

De los cinco sonetos que tiene esta comedia, tres de ellos van seguidos en el primer acto, mientras que solamente aparece un soneto en cada uno de los siguientes. Están puestos en boca de los pretendientes que rivalizan por el amor de Lucinda y de la propia princesa de Nápoles. En cambio, Lisardo, el galán protagonista, no pronuncia ningún soneto, en tanto en cuanto, Lope parece haber reservado su uso a la queja amorosa de los competidores y al lamento de Enrique y Lucinda por las desdichas que les ha deparado el destino.

---

<sup>2149</sup> Este lance es muy parecido al de *El amigo hasta la muerte*. Cuando Bernardo acude a salvar a su amigo Sancho, que está cautivo en Argel, consigue liberarlo quedándose en su lugar.

Los primeros tres sonetos aparecen cuando el príncipe de Inglaterra acompaña a Lisardo en su cita con Lucinda en el jardín del palacio, a cuyo lugar, acuden también los dos pretendientes que han sido rechazados por el rey, quien eligió a Enrique como esposo de la princesa. Cuando Lisardo entra en el jardín, el príncipe que le ha cedido a su amada queda vigilando el paso de sus rivales amorosos. En situación de espera, conforme a la finalidad que aconseja nuestro autor en su *Arte Nuevo*, el leal amigo dice el primer soneto del trío sonetil<sup>2150</sup> que compone el grupo de competidores que no conseguirán a la princesa. En los testimonios conservados, que estaban en muy mal estado, este soneto era inidentificable, le faltaban versos y se añadieron otros, hasta el punto de que Menéndez Pelayo<sup>2151</sup> lo recoge como una canción de diez versos. Sin embargo, Arjona<sup>2152</sup> se dio cuenta de que esos versos eran los restos de un soneto que aparecía en las *Rimas*, recitado «by a lover who comes to his beloved's window and directly followed by two sonnets»<sup>2153</sup> puestos en boca de los otros dos príncipes que estaban en las mismas circunstancias.

En su soneto, Enrique reflexiona sobre cómo su oportunidad de casarse con la princesa se ha desvanecido, pero su amor por ella sigue encendido al describir cómo las aguas del diluvio universal sofocaron todo elemento ígneo, alteraron el curso de la naturaleza y provocaron una inmensa destrucción, aunque no lograron extinguir la llama de su amor. Duarte le pide a su amada que salga para que se abraze contemplando su belleza, si bien teme que le hará sufrir con desdén. Y Oliveros vuelve sobre el tema de la crueldad de la amada y desengaño amoroso con un tono sombrío, pues desearía acabar con su vida para poner fin a su sufrimiento amoroso.

En el segundo acto, Enrique es apresado por el padre de Lisardo acusado de haberlo matado porque llevaba el anillo que este le entregó en prenda de su leal amistad. El desgraciado príncipe ha padecido enormes sufrimientos buscando a la pareja de enamorados por medio mundo por dar cumplimiento a un juramento de morir en defensa de su amigo al poco tiempo de conocerlo. Por esta razón, aparece Enrique encadenado, en una situación de vida o muerte, reflexionando en el cuarto soneto<sup>2154</sup> de la comedia sobre el nacimiento de su amistad, la falta de esperanza de que Lisardo lo pueda ayudar

---

<sup>2150</sup> Estos tres sonetos están analizados en el apartado 1.2.3.1.

<sup>2151</sup> Ver la edición de Menéndez Pelayo, 1970, p. 483a.

<sup>2152</sup> Ver Arjona, 1952, pp. 313-315.

<sup>2153</sup> Arjona, 1952, p. 314.

<sup>2154</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.6.

y su infausto destino. Treinta y dos versos después, Enrique vuelve a lamentarse del infortunio en el que se encuentra por entregar a su amada y a sí mismo a un amigo honrado en un desconsolado monólogo en redondillas que nos recuerda al de Segismundo en *La vida en sueño* tanto por la situación dramática como por los primeros versos de ambos parlamentos: «¡Mísero, Enrique, de ti, / a qué desdicha has llegado»<sup>2155</sup>, profiere el príncipe de Inglaterra, frente al «¡Ay mísero de mí! ¡Y ay infelice!»<sup>2156</sup> del príncipe polaco.

De igual manera, en el último soneto<sup>2157</sup> de la comedia que aparece en el tercer acto, escuchamos el lamento de la «triste reina de Nápoles» porque también la desgracia se ha cebado con ella desde que entregó su honor a Lisardo. Lucinda se siente dudosa y desesperanzada de poder encontrar a su bien perdido por quien tanto ha rezado, por quien tanto ha sufrido, convertida en peregrina y trabajando en tierras extrañas en un hospital cuidando a enfermos. Sin embargo, al borde del desánimo, entre tantas desventuras que ha soportado estoicamente, continúa albergando la ilusión de que su amado esté vivo. Ambos personajes, Enrique y Lucinda, han tenido que soportar múltiples penalidades por el amor / amistad y lealtad a Lisardo de las que se quejan en sendos sonetos a la par que expresan su afecto por él, por lo que su generosa entrega será recompensada al final de la comedia.

---

<sup>2155</sup> *Los tres diamantes*, 1998, p. 1487, vv. 2048-2049.

<sup>2156</sup> *La vida es sueño*, p. 67, v. 101.

<sup>2157</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.8.

### 63.3. Sonetos de las comedias

#### ENRIQUE

Cuando Júpiter fiero, en el diluvio,  
tiempla de Etna y volcán la ardiente fragua,  
y el mar, pasando el límite, desagua,  
encarcelando al sol, dorado y rubio;  
cuando cuelgan del Cáucaso y Vesubio  
mil cuerpos entre verdes ovas y agua;  
cuando balas de nieve y rayos fragua,  
y el Gange se juntó con el Danubio;  
cuando el tiempo mudó su mismo estilo  
y el infierno pensó tener sosiego,  
y excedió sus pirámides el Nilo;  
cuando el mundo quedó turbado y ciego,  
¿dónde estabas, Amor? ¿Cuál fue tu asilo,  
que en tantas aguas se escapó tu fuego?

#### OLIVEROS

Parece que estos pasos temerosos  
me llevan siempre a ver mi incierta vida,  
porque en una esperanza tan perdida,  
los más seguros son más peligrosos.  
¡Ay! ¡Si dese jardín en los frondosos  
árboles, que hacen sombra a mi homicida,  
dejase yo, con la esperanza asida,  
la causa de mis males amorosos!,  
enmudecieran mis amargas quejas  
y saliera este amor de lo profundo  
de mis locas entrañas abrasadas.  
Y en estos troncos, en lugar de rejas,  
dos Anaxartes contemplara el mundo;  
y el infierno, dos piedras castigadas.

#### DUARTE

A verte vengo, si por dicha puedo  
merecer en la noche de tu olvido  
el sol más riguroso y encendido,  
de cuyos rayos abrasado quedo.  
Mas la tiniebla, donde el alma enredo,  
laberinto del amor y del sentido,  
así me tiene ciego y oprimido,  
que al fin se rinde la esperanza al miedo.  
Sal, mi divino sol, y tu belleza  
abrasede este laurel; que otras crüeles  
entrañas ha cubierto su corteza.  
Mas no salgas, señora, a estos laureles,  
que tomarás ejemplo en su dureza,  
y serás fugitiva, como sueles.

#### ENRIQUE

Si fuera cierto aquel error pasado  
que nuestras almas de otros cuerpos eran,  
creyera que amistad tenido hubieran  
las nuestras antes que te hubiera hablado;  
pues solo de una vez, Lisardo amado,  
que mis ojos te vieron, no te dieran  
lo que mil Alejandros no pudieran:  
la vida, el alma y el honor te he dado.  
En vano al viento doy vanas querellas,  
pues de todo remedio desconfío  
mientras vivas y estés tan lejos de ellas.  
No pueden prevenir el daño mío,  
que, donde tienen fuerza las estrellas,  
pocas veces resiste el albedrío.

## LUCINDA

Triste reina de Nápoles, ¿qué estrella  
a tanta desventura te ha traído?  
¿Qué bien esperas de este bien perdido,  
ni qué esperanza de vivir sin ella?  
Mas ¿qué no puede amor, qué no atropella  
este fiero tirano del sentido,  
que, entrando en la razón, desconocido,  
después no da lugar de conocella?  
No sé qué espero, y tengo confianza;  
soy piedra en el sufrir; y en aire, estribo;  
mi fe es sospecha, y lo imposible alcanza.  
Y en tantos males solo un bien recibo,  
que yo pienso que estoy sin esperanza,  
y debo de tenerla, pues que vivo.

### 64. *La ventura sin buscalla*

Drama palatino, cuya acción transcurre en una época indeterminada en Hungría y Polonia. Esta comedia fue impresa en la *Parte XX* (1625), en cuyo prólogo, Lope desea tener vida para imprimir las mil setenta comedias que afirma que escribió. Cotarelo<sup>2158</sup> nos llama la atención sobre unos versos del tercer acto: «Yo conocí un pastor / que cuatro hijuelos tenía / de cierta ninfa que había / solicitado su amor, / y en la primera pendencia / les dio diferente dueño»<sup>2159</sup>. En esta declaración, pudiera entenderse que el dramaturgo estuviera recriminando a su amada Micaela de Luján que, al morir su marido Diego Díaz, le atribuyera maliciosamente la paternidad de sus siete hijos, cuando la mayoría probablemente eran suyos. Si bajo estos versos latiera esa amonestación, esta pieza pudo haberse escrito hacia 1604. Por otro lado, en esta comedia, como en tantas otras, el poeta pone en boca de un estudiante su eterna pretensión al cargo de cronista real: «Señora, yo he pretendido / y pretendo, por amor / vuestro y del rey, mi señor / a cuyo padre he servido / ser del reino coronista»<sup>2160</sup>. Además, alega que sus méritos son harto conocidos y, sin embargo, nunca ha sido favorecido, lo que unido a su declaración de la dedicatoria sobre

---

<sup>2158</sup> Cotarelo, 1930, X, p. XXII.

<sup>2159</sup> *La ventura sin buscalla*, p. 286a.

<sup>2160</sup> *La ventura sin buscalla*, p. 289a.



el título de la comedia: «que no me viene bien a mí, que la he buscado»<sup>2161</sup> parece exteriorizar un cierto resentimiento por parte de Lope sobre este asunto. Morley y Bruerton la clasifican dentro de las «comedias auténticas sin fechar» y proponen el intervalo comprendido entre 1606 y 1615 (probablemente 1606-1612), ya que, no consideran que la alusión a Micaela sea segura y el porcentaje de pareados les hace pensar que pudiera ser de 1606 como muy pronto e incluso tal vez no anterior a 1608. La comedia está dedicada a doña María de Vera y Tobar, señora de Sierrabrava, mujer y prima del historiador de Carlos V don Juan Antonio de Vera, para honrarla porque así dicen que debe ser la ventura.

#### 64.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Páginas	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	II 270a	Carlos (galán protagonista)	Se ha enamorado de Lisarda / Laura. Soliloquio lírico.	Darío, el rey de Hungría, quiere casar a su hermana Lisarda con su camarero Octavio rompiendo el compromiso nupcial con Conrado, el rey de Polonia. Lisarda se niega a casarse con un criado. Carlos, de origen noble, emparentado con el rey, pero retirado en la aldea, visita la corte acompañado de su criado Serón. Allí, intentan cortejar a unas mujeres, pero terminan burlados. El embajador de Polonia anuncia que el rey le declarará la guerra a Hungría si no hay matrimonio. Darío y Lisarda discuten por el asunto hasta que él la abofetea. Al día siguiente, la infanta huye en hábito de mujer pobre. Se encuentra con Carlos, que regresaba a su casa, ante quien finge llamarse Laura para pedirle ayuda a cambio de servirlo como labradora. Habiendo recibido las nuevas de Hungría, Conrado decide ayudar a la infanta. En la aldea, la labradora Filena confiesa a Diana que tiene celos de Laura. Carlos dice el soneto mientras ellas lo escuchan.
2	II	Lisarda (infanta)	Para proteger su honor del amor de	Carlos ordena a Filena que envíe a Laura a llevar comida a los labradores

<sup>2161</sup> *La ventura sin buscalla*, p. 259.

	270b-270a		Carlos, le pide a la nieve de las altas montañas que hiele su pecho. Soliloquio lírico a las altas montañas.	del campo. Cuando se va, ellas se quejan de que su amo haya traído a Laura porque todos los hombres la adoran.
3	II 274a	Lisarda (infanta)	Le pregunta a la fortuna por qué la convirtió en labradora y la condujo hasta Carlos. Soliloquio lírico.	Filena se da cuenta de la queja amorosa de Laura. Le dice que les lleve la comida a los pastores, quienes reciben a Laura con agasajos porque compiten por su amor.
4	III 284b	Diana (labradora)	Compara su amor no correspondido con un reloj que da las horas de su desasosiego. Soliloquio lírico al amor desconcertado.	Carlos le declara a Laura su amor, pero ella lo rechaza. Como se siente desesperado, sigue el consejo de un labrador de casarla con Serón para que haga de falso marido. Informada del asunto, Lisarda huye, pero salen en su búsqueda y la encuentran. Carlos le pregunta por su identidad y ella solo dice que es noble. Entonces, le pide matrimonio y ella acepta si le promete respetarla hasta el día de la boda. Pasan seis años de felicidad matrimonial durante los que tienen un hijo. Muerto el rey de Hungría, se desencadena una guerra con Polonia. Lisarda envía a Serón con una carta a la corte para informar de su paradero. Entretanto, Diana y Filena se quejan de que sus amores están desconcertados con Silvio y Fineo. Filena piensa que, si Diana le habla tierno a Silvio, la querrá. Diana recita el soneto. Después del soneto, los caballeros húngaros llegan a la aldea. Reconocen a Lisarda y se la llevan para que tome posesión del trono. Cuando llega Carlos y le informan de lo sucedido, se marcha a la corte. El esposo finge que acude a pedir justicia y la reina le ruega que espere cerca disfrazado de vendedor. Cuando llega Conrado para tomarla como esposa, Lisarda le cuenta toda la verdad y el rey reconoce a Carlos como su marido.

## 64.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

De los cuatro sonetos que tiene esta comedia, tres de ellos se acumulan en el segundo acto, puestos en boca de la pareja protagonista, que permiten a Carlos y a Lisarda bucear en los sentimientos amorosos que están experimentando el uno por el otro, mientras que el último aparece en el tercer acto recitado por la labradora Diana, también de tema amoroso, en el contexto de unos amores entrecruzados entre pastores propios del ambiente de la vida campesina que se recrea en la mayor parte de los dos últimos actos.

En cuanto Carlos lleva a Laura a la aldea, sus encantos revolucionan a todos los villanos, así que, las labradoras se quejan de su presencia. En concreto, Filena estaba enamorada de su señor y Laura ha venido a robarle toda la atención que su amo le prestaba. Mientras le confiesa los celos que la nueva labradora le provoca a su amiga Diana, aparece Carlos recitando el primer soneto de la comedia, donde expresa sus penas de amor por Laura. El galán compara el hecho de haber traído a Laura a la aldea con una serie de actos temerarios: probar el veneno de un áspid que viene escondido en su pecho, arrojarse a la espada enemiga y lanzarse a toda prisa al vivo incendio del amor en que parece abrasado. Aunque declarar su pasión amorosa alivia su dolor, no debería quejarse porque, en última instancia, él ha sido el causante de su propia desdicha.

Pocos versos después conocemos los sentimientos de Laura en el segundo soneto de la comedia. La infanta se ha enamorado tan perdidamente de Carlos que siente que flaquean las fuerzas de su honor ante el rigor que el amor ejerce en ella. En este conflicto que se libra en su alma, les pide a las altas montañas húngaras que apaguen el fuego ardiente de su pecho con su nieve porque presiente que es «es incierto el bien y cierto el daño»<sup>2162</sup>, en la medida en que el honor le aconseja que huya, pero su deseo amoroso retiene sus pasos.

En definitiva, ambos personajes meditan sobre lo que sienten porque se trata de un amor desigual. Carlos intenta resistirse a lo que nació en su alma desde el momento en que la vio, pero como no es posible quiere sea suya o morir. Lisarda lucha por no caer en el mismo error que propició su huida. Justo antes de que Carlos le confiese su parentesco con el rey y le declare con vehemencia su amor, Lisarda le pregunta a la

---

<sup>2162</sup> *La ventura sin buscalla*, p. 271a.

fortuna por qué intrincados caminos la conduce hacia Carlos en el tercer soneto<sup>2163</sup> de la comedia. Aunque, la princesa se esfuerza por guardarse de Carlos por su honor, al final del segundo acto, acepta su propuesta de matrimonio.

En realidad, Lope nos quiere ofrecer un sentimiento de amor espiritual y verdadero sin que importe la condición social de los amantes. El conflicto interior que padecen Carlos y Lisarda por haberse enamorado de quienes no debían es manifestado a través de los tres sonetos. En el caso de Lisarda, su problemática es mayor porque escapó de un matrimonio injurioso por preservar su honor. Sin embargo, la revelación del parentesco real de Carlos, de sus profundos sentimientos y de sus honestas pretensiones diluye sus prejuicios con la esperanza de poder convertirlo en su futuro rey.

En el tercer acto, las labradoras Filena y Diana, las mismas que recelaban de Lisarda en la anterior jornada, le piden que decida con quién deberían casarse, ya que, Diana ama a Silvio, pero este quiere a Filena. La infanta resuelve que lo echen a suertes, sin embargo, Filena piensa que Diana conquistaría a Silvio si le hablara de amor porque los hombres son mudables. Sola Diana, dice el último soneto de la comedia, donde compara al amor desconcertado con un reloj<sup>2164</sup> sin cuerdas, pues no se concierta con la razón, aunque funciona de despertador del tormento amoroso, y de sol, porque la sombra de los celos le hace señalar siempre horas de aflicción.

Este soneto aparece en un momento anticlimático como intermedio bucólico de la acción que está en consonancia con las escenas campestres de los dos últimos actos y contribuye a la idealización de la vida campesina y pastoril donde son habituales los desencuentros, los amores no correspondidos, los lamentos amorosos mientras las pastoras escuchan y exteriorizan sus celos o la ocultación de identidades. Por tanto, en este ambiente también quedarían perfectamente insertados los dos primeros sonetos de la comedia, en los que Carlos y Lisarda nos revelan sus quejas amorosas mientras Filena con Diana los escucha quedando celosa, y el tercero, también en boca de Lisarda, donde reflexiona sobre el problema de no poder desvelar que es la infanta de Hungría.

---

<sup>2163</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.8.

<sup>2164</sup> Sobre las *clock-metaphors*, ver la nota 1200.

### 64.3. Sonetos de la comedia

**CARLOS**

Un áspid traje dentro mi pecho,  
o entre las yerbas escondido acaso;  
probé, ignorante, de veneno el vaso,  
que ya pone mi vida en tal estrecho.

A la contraria espada fui derecho,  
y al vivo incendio con ligero paso,  
donde apenas le digo que me abraso  
a quien entre sus llamas me ha deshecho;

aliviase la pena cuando es dicha,  
porque suele la queja socorrella,  
y poderse quejar del mal es dicha;

mas ni tan poco bien me dio mi estrella,  
que siendo por mi causa mi desdicha,  
¿cómo puedo quejarme de tenella?

**LISARDA**

Altas montañas, donde el cielo llueve  
blancas defensas contra el sol que os gasta,  
Amor en sus principios me contrasta,  
mi pecho sepultad en vuestra nieve.

¿Qué resistencia a su rigor se debe  
en una voluntad sencilla y casta,  
si la del santo honor apenas basta  
cuando furioso a la razón se atreve?

Carlos me va mirando con vergüenza;  
ya por lo menos que me quiere creo,  
que de creerse amar amor [comienza].

Incierto el bien y cierto el daño veo,  
pues me dice el honor que huyendo venza,  
y tiéneme los pasos el deseo.

**LISARDA**

¿Por qué varios caminos la Fortuna  
me ha traído al estado en que me veo,  
cuando de mí no espera más trofeo  
el Amor que me siga la fortuna.

Bajé desde los cercos de la cuna  
a las profundas aguas de Leteo,  
donde ni es poco bien, ni le deseo;  
tal es mi mal sin esperanza alguna.

Carlos es bien nacido; mas ¿qué importa  
si no puedo decirle el desengaño  
ni el engaño en la pena me reporta?

Yo moriré por no decir mi daño,  
porque no puede haber dicha más corta  
que no poder valerse del engaño.

**DIANA**

Amor desconcertado, ¿qué es tu intento?  
De locos eres ya reloj sin cuerdas,  
y no es razón que las potencias pierdas  
que son de tu concierto el movimiento.

La vida que te sigue corre a tienta,  
porque jamás con la razón concuerdas  
y, aunque despertador, que nos recuerdas,  
pocas veces al bien, solo al tormento.

¿Qué aprisa que das horas de desvelos,  
cuando se desconcierta el armonía  
de las correspondencias de los cielos!

Ya te has hecho de sol, que en pardo día,  
como te da con sombra de los celos,  
jamás señalas hora de alegría.

### 65. *La vitoria de la honra*

Drama de hechos particulares cuya traza principal es la deshonor conyugal y su venganza sin que se cometa el adulterio. Como indica Cotarelo, Lope ubica su obra en las fiestas que se celebraron en Sevilla en honor de la única visita que hizo Felipe II a la ciudad el uno de mayo de 1570. Tan vívida es la recreación del ambiente festivo que es posible que el dramaturgo «pudiera haberla presenciado siendo niño durante su estancia

en casa de su tío, el inquisidor don Miguel de Carpio»<sup>2165</sup>. Además, sugiere que la fuente de este drama pudiera ser la cruenta historia del Veinticuatro de Córdoba, hecho con el que el criado Lope compara la venganza llevada a cabo por el capitán Valdivia<sup>2166</sup>, aunque, con ese final tan sorprendente, quizás estaría reflejando «un sucedido real distinto de la tremenda hazaña del Veinticuatro»<sup>2167</sup>. Entre algunas de las curiosidades de la obra, destaca el elogio al duque de Alba, al que saca a escena, el personaje de la alcahueta llamada Saluscia que fracasa en su intento de embaucar a Leonor con un papelillo de Antonio, la curiosa canción de negros que se escucha la noche de las luminarias, y el juego sutil con las letras del nombre de Leonor<sup>2168</sup>, como si se tratara de un acrónimo formado por amor y león, que se repite en el primer soneto de *El príncipe perfecto, segunda parte*. Morley y Bruerton<sup>2169</sup> la clasifican dentro de las «comedias auténticas sin fechar» y proponen el intervalo comprendido entre 1609-1615 (probablemente 1609-1612) porque, aunque los posibles problemas con Lope Félix piensan que pudieran aludir a hechos del 1616, por el escaso romance y las redondillas creen que la comedia es anterior a esa fecha. Ebersole en su edición califica esta pieza de «verdadera obra maestra»<sup>2170</sup> de su etapa de madurez.

### 65.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Versos	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 237- 250	Antonio (galán protagonista)	A las reliquias de la boca de Leonor al beber del barro. Soneto-poema improvisado.	Antonio regresa a casa hablando con su criado Lope de lo impresionado que ha dejado a los sevillanos en el juego de cañas. Avisan de que un toro se ha escapado. Leonor se suelta del brazo de su marido y entra en el patio de la casa de Antonio, quien la protege. Al lugar acude su esposo, el capitán

<sup>2165</sup> Cotarelo, 1930, X, p. XXXII.

<sup>2166</sup> *La vitoria de la honra*, 1977, p. 195, v. 2627.

<sup>2167</sup> Cotarelo, 1930, X, p. XXXIII.

<sup>2168</sup> Cuando Lope le desvela a Antonio que la dama de la que se ha enamorado se llama Leonor, el joven responde: «Los ecos tiene de amor. / León por principio tiene. / Pero el dulce fin alivia / el principio riguroso» (p. 131, vv. 419-422). En *El príncipe perfecto, segunda parte*, el soneto aparece en las pp. 120c-121a.

<sup>2169</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 405.

<sup>2170</sup> Ebersole, 1977, p. 109.

				<p>Valdivia, que riñe a su mujer por huir y por meterse en casa de gente principal con la que no quiere amistad. Leonor bebe de un búcaro de agua y se marchan. Antonio se ha enamorado fulminantemente de la dama. Mientras Lope la sigue para averiguar dónde vive, Antonio le dice un soneto.</p>
2	I 375- 388	Antonio (galán protagonista)	<p>Se siente impaciente por el regreso de Lope con noticias de su amada. Soliloquio lírico.</p>	<p>El duque de Alba aparece en la casa con Pedro, el padre de Antonio. Quiere que padre e hijo vayan a besar las manos al rey, porque tiene apalabrado el hábito para Antonio. Pedro le informa a su hijo, pero este solo piensa en la tardanza de Lope.</p>
3	II 1818- 1831	Valdivia (capitán, esposo de Leonor)	<p>Ante la duda de si siente celos o son agravios, opta por la prudencia antes que vengarse. Soliloquio lírico. Alegoría de la navegación.</p>	<p>Lope llega con toda la información. Leonor cuenta lo sucedido a Dorotea, su esclava mulata. Valdivia sale con sus amigos a ver las luminarias y le aconseja a su esposa que las vea desde el balcón. Sin embargo, ella sale disfrazada con su criada. El capitán habla con Ana, la hermana de Antonio, a la que deja enamorada. Antonio reconoce a Leonor y la requiebra, pero ella lo rechaza. Valdivia los ve y ella finge haber bajado porque se le cayó una arracada. Varios días después, Saluscia, como celestina de Antonio, se presenta en casa de Leonor con un ardid para entregarle una carta, pero la dama la despacha. Dorotea intenta enternecerla diciéndole que lo vio enfermo. Leonor se ríe y le ordena que le diga al joven que es imposible el disparate que intenta. Valdivia debe marcharse a Cádiz. Se siente apesadumbrado por el acecho de Antonio. Dorotea avisa al joven de la ausencia del capitán. Por la noche se presenta en la casa. La esclava lo deja entrar para ver a su ama desnudándose. Leonor lo echa de su casa. Valdivia regresa antes de lo previsto. Al ver a un hombre embozado, finge ser un alguacil consiguiendo que Antonio se identifique, aunque este le dice que hablaba con una mulata. Valdivia le pide a Leonor que le abra y esta le responde que se vaya pensando que era Antonio. Cuando le dice que es su</p>

				esposo, ella se alegra de haberse resistido. No obstante, él duda de su honor.
4	II 1866- 1879	Pedro (padre de Antonio)	Muestra su preocupación por casar bien a sus hijos antes de morir. Soliloquio lírico.	Un amigo de Valdivia pide a Pedro la mano de Ana. El padre de la dama le dice que vuelva al día siguiente porque necesita reflexionar sobre ello. Después del soneto, llega un criado del capitán con un papel donde le informa del comportamiento de su hijo con su mujer y le aconseja que le haga desistir. Pedro habla con su hijo, pero este acusa al capitán de loco y celoso. Antonio recibe el hábito de Santiago. Valdivia acude en persona a transmitirle la queja de su hijo. Aunque Pedro le ordena a Antonio que se marche de Sevilla, él visita a Leonor, quien, al verlo con la cruz, se queda prendada y se citan en Triana para la noche. Cuando se encuentran, Valdivia los ve y se queda seguro de su deshonor. Ya en la casa, Leonor se arrepiente. Sin embargo, Valdivia aparece, los mata y cierra con llave el aposento. Después, envía a un criado a casa de Pedro con la llave y un papel en que le informa de lo sucedido. Aunque Pedro con sus deudos se presenta en casa del capitán con armas, cuando escucha sus razones, lo perdona y lo casa con su hija Ana.

## 65.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Los cuatro sonetos se reparten equitativamente entre el primer y segundo acto, quedando el tercero sin ningún soneto. Se centran en los protagonistas masculinos relacionados con el conflicto de la deshonor conyugal: el capitán Valdivia, Antonio y su padre Pedro y, a mi juicio, tienen la función de caracterizar a cada uno de los personajes.

En el primer acto, los dos sonetos que aparecen están puestos en boca de Antonio separados por pocos versos. Desde el primer momento, Lope nos presenta a un personaje arrogante, irresponsable y atrevido que nos recuerda al modelo literario del joven rico, esclavo de sus pasiones, imprudente e indiscreto que representa el celestinesco Calisto. Su enamoramiento repentino de Leonor es comentado burlescamente por su criado Lope,



que le confiesa sentir risa e ira por ver «cuán presto / te enamoras cada día»<sup>2171</sup>. Además, se mofa de sus sentimientos realizando un juego metaficcional que le permite compararlo con los fogosos galanes de comedia: «Tal suele el principio ser / de las comedias, señor. / Luego verás que el galán / se enamora, y que le dan / en hora y media favor»<sup>2172</sup>.

Absolutamente fascinado por la dama, Antonio ordena al criado que la siga para saber su paradero, quien, ante las exageradas quejas de su amo sobre que se ha quedado sin corazón y se está abrasando, responde chistosamente que, entretanto, para distraer sus ansias amorosas, diga un soneto. Cogiendo el barro del que Leonor bebió, el galán improvisa un ardiente y extático soneto dirigido a las «reliquias» que dejó la grana pura de la dulce boca de su amada donde pondrá la suya consumida de amor deseando que fueran los labios de ambos y, así, ella pudiera beberle el alma para que también se abrasara. El soneto es de tal febril apasionamiento que Cotarelo dijo que «es uno de los más hermosos sonetos que brotaron fluidos de la pluma de Lope»<sup>2173</sup>.

Unos cien versos después, su padre le alaba la valentía que demostró en el juego de cañas y le anuncia satisfecho que el rey lo va a recompensar con el hábito de Santiago. La respuesta del joven malcriado resulta desconcertante al escucharlo quejarse de que, entonces, tendrá que servir más al rey. En realidad, en estos momentos está ensimismado con saciar sus deseos e impaciente porque regrese su criado con nuevas de su adorada dama. Incapaz de contener su conmoción, se desahoga de nuevo en el segundo soneto de la comedia. Conforme a su personalidad excesiva, no puede soportar la tardanza de Lope. Se siente angustiado comparando el juego del amor con la batalla que se libra en el ajedrez, en la que, si no se emplean tretas sutiles, conseguir la victoria puede costar la vida.

En efecto, estas últimas palabras pueden tener un significado premonitorio del desenlace trágico de la obra, puesto que Antonio no maneja las estrategias del amor, no tiene paciencia, es impulsivo, parece obviar que su amada es una mujer casada y minusvalora a su esposo, al que califica de loco. En definitiva, estos dos sonetos describen a la perfección el carácter extremado, ardoroso y turbado de un personaje primario y elemental que se enamora desmesuradamente la primera vez que ve a Leonor, no acude

---

<sup>2171</sup> *La vitoria de la honra*, 1977, p. 125, vv. 217-218.

<sup>2172</sup> *La vitoria de la honra*, 1977, p. 125, vv. 204-208.

<sup>2173</sup> Cotarelo, 1930, X, p. XXXII.

al besamanos del rey porque se siente enfermo de amor, cuyas plétoras provocan la risa de su amada, e incluso se hace sangrías para liberar sus excesos amorosos. Tal es la desmesura en su caracterización que lleva a McKendrick a afirmar que «the portrait of Antonio is consistently mocking»<sup>2174</sup>. Su insistencia en cometer adulterio, motivada por su obstinado y caprichoso carácter, a pesar de las constantes advertencias de Valdivia y de su padre, serán justamente la causa de su muerte.

En el segundo acto, el capitán Valdivia mata de celos a Leonor porque Antonio se pasa día y noche a su puerta, a pesar de que su esposa no muestra interés por el joven y opone resistencia a todas sus triquiñuelas. El pobre capitán debe marchar a Cádiz unos días y se siente apesadumbrado por lo que pueda suceder en su ausencia. Está confuso. El acoso de Antonio a su esposa le produce tantos celos que no sabe si las sospechas de su casta y honesta mujer tendrán algún fundamento o simplemente recela por ignorancia e inexperiencia en el matrimonio. Sin embargo, cuando regresa del viaje antes de lo previsto, se encuentra con el mozo arrogante en su calle y descubre que hablado con su esposa. Así que, Valdivia nos expone de nuevo su dilema en el tercer soneto<sup>2175</sup> de la comedia sobre si siente celos o serán agravios. Ante la duda sobre su deshonor, el capitán toma la decisión de actuar con discreción y cautela, no dejándose llevar por la ira de la venganza, pues quien tiene celos por indicios puede interpretar equivocadamente un hecho, obrar impulsivamente y arrepentirse después.

Con este soneto, nuestro dramaturgo subraya el carácter del capitán Valdivia como un hombre mesurado, circunspecto y prudente. El personaje es la antítesis de la actitud desenfadada y contumaz de Antonio. Haciendo gala de su proceder considerado y reflexivo advierte al padre del galán tanto por carta como personalmente para que ponga remedio a esta desagradable situación que puede acabar en tragedia. Incluso Valdivia es tan honesto que, cuando mata a Antonio, avisa a Pedro de la desgracia y le expone sus razones. El padre no solo perdonará a Valdivia, sino que recompensará su acción ofreciéndole un buen matrimonio con su hija Ana.

En boca de Pedro justamente está el último soneto de la comedia. Como padre, debería haber conseguido que su hijo depusiera su ilegítima pretensión. Después de que un amigo de Valdivia le pida la mano de su hija Ana y antes de leer la carta del capitán

---

<sup>2174</sup> McKendrick, 1987, p. 4.

<sup>2175</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.3.

para que haga recapacitar a su hijo Antonio, Pedro reflexiona en su soneto sobre las preocupaciones que le provocan sus hijos y sobre la importancia de darles estado antes de morir para que se aumente su honor. En esta queja sobre los hijos, Cotarelo<sup>2176</sup> ha considerado que el dramaturgo pudiera aludir a las pesadumbres que le ocasionaba Lope Félix, hijo que tuvo con Micaela de Luján. Recuerda el enorme disgusto que le dio a su padre cuando dejó sus estudios para dedicarse a las armas en 1621, fecha por la que se inclina para datar esta comedia. En resumen, el soneto contiene el mal presagio que anticipa el desenlace trágico, ya que, quizás Pedro debería haber casado a Antonio antes de dejar que se abrasara por este amor ilícito y acabara arrasando el edificio del honor que construyó.

### 65.3. Sonetos de la comedia

ANTONIO

A las reliquias que en distancia poca  
dejó la boca de mayor dulzura  
pondré, abrasada, la que ya procura  
saber si en esta tierra el cielo toca.

Alma, de amores de aquel ángel, loca;  
ya lo mortal (I) del cuerpo os asegura  
el barro que tiñó su grana pura,  
presa en las perlas de su dulce boca.

Amor, ya que te doy laurel y palma,  
¡oh, si mi boca aqueste barro fuera,  
y el agua el alma que me deja en calma,  
porque mis labios en los suyos viera,  
y ella, en el agua, me bebiera el alma;  
que, si fuego me dio, fuego le diera!

ANTONIO

Tarda Lope, y camina mi deseo,  
que es como el tiempo, que callando pasa;  
mucho tarda en saber solo una casa,  
si no es que de ir al cielo fue rodeo.

En la ribera de la mar me veo  
puesto. ¡Qué playa tan desierta y rasa!  
El agua temo, y el amor me abrasa.

¿Qué haré sin Norte, que pasar deseo?

¿En qué tardan, peón, tus pasos viles  
para saber la casa de una dama?

Mas ¿guárdanla caballos, hay alfiles?

¡Qué mal se entabla el juego de quien ama;  
que en no siendo las tretas muy sutiles  
la vida cuesta el mate de la fama!

---

<sup>2176</sup> Cotarelo, 1930, X, p. XXXIII.

## VALDIVIA

En duda de mis celos, honra grave,  
mejor es inclinarme a mi sosiego;  
si los celos son lince, Amor es ciego,  
y no quiere buscar lo que no sabe.

Si voy seguro al puerto con mi nave,  
¿quién me vuelve a la mar cuando ya llego?;  
pero ¡ay de mí!, que, si en el alma hay fuego,  
¿qué importa que los ojos tengan llave?

No son de hombre discreto estos oficios,  
aunque con el temor el honor lucha;  
que averiguar los celos por indicios,  
o sea con razón, pequeña o mucha,  
es como quien escucha por resquicios:  
que le pesa después de lo que escucha.

## PEDRO

Corren los días, y el que ya los pasa,  
si es cuerdo, el fin que ha de llegar previene;  
mira las prendas que en su casa tiene;  
que es bien, partiendo, concertar la casa.

Rómpese la columna, mas la basa  
en pie se queda, y aumentarse viene  
el edificio que el honor contiene,  
si no es que el tiempo hasta el cimiento abrasa.

Dos hijos tengo, que me dan enojos  
hasta que su remedio se concierte,  
porque son de mis ojos los despojos.

Esto el partir y la razón me advierte,  
porque como los hijos son los ojos,  
conviene concertarlos con la muerte.

### 66. *La villana de Getafe*

Comedia urbana, cuya protagonista, representa un caso inusitado de dama donaire, al igual que Laura, la villana protagonista de *Pedro de Urdemalas*, que adopta múltiples identidades. Está dirigida a don Francisco López Aguilar Coutiño, gran amigo de Lope, eclesiástico, licenciado, caballero de la orden de Santiago, docto varón en latín, hebreo y griego, quien ha sido tradicionalmente señalado como la persona que, con el seudónimo de Julio Columbario, escribió en 1618 la *Expostulatio Spongiae* en defensa de Lope y en contra de Pedro de Torres Rámila<sup>2177</sup>. También fue autor del prólogo de *La Dorotea* (1632) y de la advertencia *A los lectores bien intencionados del Laurel de Apolo* (1630). Cotarelo considera que esta es una «hermosísima comedia, de las mejores de Lope»<sup>2178</sup>, que el enamoradizo galán protagonista parece autobiográfico, y que se alude a su tío, el

---

<sup>2177</sup> Conde Parrado piensa que el autor pudo ser Juan de Fonseca. En su artículo «*Invectivas latinescas. Anatomía de la Expostulatio Spongiae en defensa de Lope de Vega*», *Castilla. Estudios de Literatura*, 3, 2012, pp. 37-93, aporta argumentos para dar cuenta de que Juan de Fonseca y Figueroa «era un consumado experto en esa práctica de redactar obras que tenían buena dosis de centón» (p. 91). En su edición, Julián González-Barrera da como autor a González de Salas.

<sup>2178</sup> Cotarelo, 1930, X, p. XXVIII.

inquisidor don Miguel del Carpio, recordado en Sevilla porque cuando algo está caliente se dice: «quema como Carpio»<sup>2179</sup>.

En la obra se insertan varios elementos populares, como tanto le gustaba al autor. Se canta y se baila el «¡ay, ay, ay!»<sup>2180</sup>, la protagonista menciona la famosa canción «era el remedio olvidar / y olvidoseme el remedio»<sup>2181</sup> y el estribillo «*Vete, mis ojos, vete; / mira que amanece*»<sup>2182</sup>. Morley y Bruerton<sup>2183</sup> la clasifican dentro del apartado de «comedias auténticas fechables» y proponen el intervalo comprendido entre 1610 y 1614. Para ello, tienen en cuenta las investigaciones de Petrov, que dice que Lope recuerda a su primera mujer por el apellido Alderete de la protagonista, y a su padre Urbano, y cree que fue escrita entre 1610-11 porque propone como *terminus a quo* el año de la expulsión de los moriscos (1609) y como *terminus ad quem* la muerte de Juana de Guardo (1613). San Román muestra que la comedia llamada *La labradora de Getafe*, que existía el 21 de enero de 1615, es esta misma<sup>2184</sup>. Fue representada por Pedro de Valdés, quien se casó con la actriz Jerónima de Burgos, la Gerarda de Lope, con compañía propia durante los años 1613-1625.

### 66.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Versos	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 141- 154	Ana (dama de Félix)	Bajo el nombre de ausencia solo denomina aquello que produce aprensión. Soliloquio lírico.	En Madrid, Félix del Carpio de despide de su amada Ana porque marcha a Sevilla por asuntos de negocios. Ambos se prometen fidelidad, aunque ella teme que la engañe con alguna y él tiene celos del caballero sevillano don Pedro que quiere pedir la mano de Ana. La dama pide al criado Lope que vigile a su amo para que no la ofenda. Se queja

<sup>2179</sup> Cotarelo, 1930, X, p. XXIX. En la comedia, don Félix es acusado de morisco y reivindica su limpieza de sangre diciendo: «Yo soy Carpio de Castilla, / y de mi linaje hay hombre / que hoy se acuerda de su nombre / el castillo de Sevilla» (p. 356, vv. 2172-2175), en clara alusión a su tío.

<sup>2180</sup> *La villana de Getafe*, pp. 290-292, vv. 699-743. Será mencionado también en el *Premio del bien hablar*.

<sup>2181</sup> *La villana de Getafe*, p. 274, vv. 347-349.

<sup>2182</sup> *La villana de Getafe*, p. 298, vv. 888-889.

<sup>2183</sup> Morley y Bruerton, 1968, pp. 64 y 91.

<sup>2184</sup> En Morley y Bruerton, 1968, p. 91.

				de comenzar su relación con ausencias.
2	I 381-394	Inés (villana protagonista)	Confía en que podrá igualarse con Félix porque el amor lo puede todo. Soliloquio lírico.	En Getafe, la villana Inés está triste porque, según le confiesa a Pasquala, en la corte se enamoró de un hidalgo que la besó. Su amiga le aconseja olvidarlo y amar a Hernando, un labrador que la quiere, pero a ella no le gusta. Inés desearía igualar a Félix.
3	I 580-593	Hernando (labrador)	Todos los seres encuentran remedio a sus daños excepto él a su amor sin correspondencia. Soliloquio lírico.	Paran allí Félix y Lope a fin de herrar a los caballos, cuando ven a las dos mujeres cosiendo enfrente del mesón. El galán la reconoce y decide quedarse para gozarla, pese a las quejas de Lope. Para Félix una cosa es el casamiento y otra el gusto. Hernando se acerca para declararle su amor eterno a Inés, pero ella lo desengaña abiertamente. Se lamenta de que su amor no tenga remedio.
4	II 1937-1950	Hernando (labrador)	Se compara en atrevimiento con Faetón porque lleva los dos soles de su amada en su coche. Soliloquio lírico.	Llega un carro e improvisan bailes en los que participa Inés. Después se concierta con Félix en el muro de su casa para hablar. Hernando también aparece, pero lo despistan fingiendo que han perdido una bolsa con dinero. Inés se resiste, aunque Félix le asegura que se casará con ella. El joven envía a Lope a Madrid a por regalos para la villana. Allí, Ana lo ve y él finge que han sufrido un accidente. La dama le da unas conservas y una carta. Pedro llega a Getafe. Enterado de que Félix va a Sevilla, le pone espías. Después de ocho noches de visitas, Inés no cede. Pasan dieciséis meses hasta que la villana tiene noticias de que Félix ha regresado a Madrid para casarse con Ana, a quien trae un coche. La joven marcha a Madrid con el nombre de Gila para servir a Ana. Hernando la sigue y se ofrece a Félix como cochero. Inés lleva un recado de Ana a Félix. Este se sorprende de su parecido con la villana y ordena a Hernando que la lleve a casa en el coche. El labrador le recrimina a su amada su actitud porque se abraza por ella. Después del soneto, Inés le entrega una carta a Ana, fingiendo que se la dio un hombre, donde se acusa a Félix y Lope de ser moriscos.

				<p>Entonces, Urbano, padre de Ana, decide casarla con Pedro. Félix piensa que Pedro le hizo traición y lo reta, aunque el sevillano lo desmiente. El engaño es reparado y Félix solicita la mano de otra dama, Elena. Para impedir la unión, Inés finge ser don Juan, un primo con el que se prometió. Entonces, Félix vuelve a reconquistar a Ana. En la casa de la dama, Félix ve a Inés. Esta le recuerda su promesa, pero él le advierte de que no es posible porque son desiguales. No obstante, cuando Inés le habla de sus orígenes hidalgos y de cuarenta ducados que va a recibir, Félix acepta casarse con ella. Ante este nuevo cambio de Félix, Urbano casa a Ana con Pedro. En la escena que se realizan los casamientos, llega una carta del verdadero don Juan y Ana descubre todos los engaños de Inés. Félix la acepta por su ingenio y virtud.</p>
--	--	--	--	--

## 66.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Los cuatro sonetos de esta comedia se concentran en los dos primeros actos y están puestos en boca de la villana protagonista y de los dos personajes que quedan desengañados por don Félix e Inés: doña Ana y Hernando.

En el primer acto, se acumulan tres sonetos recitados por cada uno de esos tres personajes, en que suspiran sucesivamente por las dificultades que atraviesa su amor: doña Ana por la ausencia de su amado, Inés por la desigualdad que existe con don Félix, y Hernando por el sufrimiento que le supone amar sin correspondencia y sin remedio. Cuando don Félix se marcha a Sevilla durante unos meses, doña Ana se desespera. Le pide que le escriba y le guarde fidelidad. Incluso solicita al criado Lope que, si advierte que su amo está «ciego de alguna hermosura, / ríñele, estorba, desvía / que no se llegue a mi ofensa»<sup>2185</sup>. Sin embargo, el galán no le escribe ni muestra ninguna moderación en gozar a una mujer en cuanto ve la oportunidad. Por consiguiente, es lógico que, en el

<sup>2185</sup> *La villana de Getafe*, p. 264, vv. 100-102.

primer soneto<sup>2186</sup> de la comedia, doña Ana se queje de que su amor dé comienzo con la temible ausencia, pues comparada negativamente con la oscuridad, la muerte, la deslealtad y el enemigo traidor, produce la desdicha de quien ama porque se expone a que su amor sea vencido. Los cuidados que sobrecogen a la dama se cumplirán, luego, el soneto anticipa que su historia de amor con don Félix fracasará.

A continuación, Inés confiesa a Pasquala que, en la corte no se inmutaba con los requiebros que le prodigaban los hombres hasta que le rindió su corazón a un hidalgo con mucho desparpajo, diestro en decir amores y atrevido. Su amiga le advierte de que debería olvidarse de ese *loco amor* que no le viene bien porque es desigual. Sin embargo, Inés, caracterizada como villana donaire, con la inteligencia, obstinación e ingenio propios de las mujeres toledanas, nos anticipa en el segundo soneto<sup>2187</sup> de la comedia que no desistirá hasta conseguir igualar a su querido Félix, «pues cuanto quiere Amor, todo lo puede»<sup>2188</sup>. Acumulando ejemplos de la naturaleza que, con esfuerzo e insistencia superan su posición de inferioridad frente a otros que son superiores, la villana nos muestra su pretensión de conseguir a su amado.

En efecto, su insistencia, su virtud y perspicacia doblegarán la voluntad de don Félix, con quien se unirá en un enlace desigual. Se trata de uno de los casos excepcionales en la comedia porque el sentimiento del individuo se opone a la institución social del matrimonio conforme al tópico virgiliano que se recoge en el soneto de la protagonista y que justifica esta resolución. No obstante, señala Gómez que este casamiento contrario a la norma funcionaría «como un castigo para el comportamiento inmoral del caballero, tentado a casarse por la sustanciosa dote que cree que aportará la villana al matrimonio»<sup>2189</sup>.

Por otro lado, tiene especial relevancia en la obra el personaje de Hernando, sacrificado, audaz y decidido enamorado de Inés. Antes del tercer soneto<sup>2190</sup> de la comedia, el labrador le promete a su villana amarla eternamente en una bella serie de *impossibilia* que adopta la forma de tercetos encadenados. Su inspirada expresión es impropia de su condición social porque la *finesse d'esprit* solo se les reconoce a los

---

<sup>2186</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.4.

<sup>2187</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.1.5.

<sup>2188</sup> *La villana de Getafe*, p. 276, vv. 393-394.

<sup>2189</sup> Gómez, 2000, p. 93.

<sup>2190</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.1.10.



personajes de condición noble. Sin embargo, parece que esta comedia es reflejo del tópico barroco del *mundus inversus*, por lo que, Hernando culmina su parlamento en un conmovedor soneto, que imita en estructura al de su amada, donde enumera a varios seres vivos que reciben auxilio y reparación de sus daños para clamar por su dramática situación porque no existe remedio alguno para su sufrimiento amoroso.

En realidad, parece que los roles están invertidos. Don Félix, aunque noble, es un ser de sentimientos mudables y de poca firmeza en el amor, dominado por unos deseos que no trascienden de lo físico. Por el contrario, el rústico Hernando es un hombre de sentimientos profundos y delicados, capaz de expresar las emociones más recónditas de su ser en un lenguaje amoroso culto que ennoblece su alma. Posiblemente, por esta razón, Lope no ha puesto ningún soneto en boca del frívolo don Félix y, por el contrario, el labrador dice dos, en los que nos muestra su capacidad de experimentar sentimientos verdaderos y exquisitos en un intento de hacernos ver que el hábito no hace al monje, sino que «muchos pechos hay en pobres paños / que pudieran ser almas de señores»<sup>2191</sup>.

Guiado por su ciego amor, Hernando sigue a Inés hasta la corte para ponerse al servicio de su rival amoroso como cochero. Cuando la lleva en el coche de regreso a casa de doña Ana, donde la villana sirve bajo la identidad de una burda sayaguesa llamada Gila, le recrimina su loco proceder, aunque, él está en la misma situación por conseguir su amor. En los versos que preceden al último soneto de la comedia, Hernando compara el coche con el carro del sol, a Inés con el dios Helios, y a su desgraciado hijo con él mismo, recreando el mito que nutre de contenido la reflexión de su soneto. En los cuartetos, recuerda la malograda osadía de Faetón de quitarle el carro del sol a su padre que acabó con su cuerpo inerte en el río Erídano para identificarse con el personaje mitológico en la medida en que su ingrata amada lo abrasa con los dos soles de sus ojos.

De nuevo, otro soneto en que el labrador se expresa con un lenguaje que no se diferencia del discurso de un personaje noble. La villana de Getafe se muestra insensible a todas las delicias que guarda el alma de este labrador honrado y obsesionada con el reto de conseguir al voluble caballero que la desdeña o solo la quiere por darse un gusto, quizás también motivada por la idea de que puede llegar «a ser mar el más humilde río»<sup>2192</sup>. Sea como fuere, parece que Inés y don Félix son tal para cual, así que Hernando termina

---

<sup>2191</sup> *Pobreza no es vileza*, 249a.

<sup>2192</sup> *La villana de Getafe*, p. 275, v. 389.

siendo prenda de Julia, la criada de doña Ana, en un final en que se hacen cuatro bodas, también un tanto inusual.

### 66.3. Sonetos de la comedia

ANA

No hay cosa de temor que no se nombre  
con el nombre de ausencia justamente;  
la ausencia es noche, porque, el sol ausente,  
hace que el mundo su tiniebla asombre;  
la ausencia es muerte, porque muerto un hombre,  
mortales ojos no le ven presente;  
la ausencia es deslealtad, pues que consiente  
que se disfamen la opinión y el nombre.  
Pues con un enemigo tan extraño,  
justamente a la muerte se apercibe  
quien, antes de venir, conoce el daño.  
¡Oh, mal que en el principio el fin recibe!,  
pues antes de llegar el desengaño  
es desdichado quien ausente vive.

HERNANDO

Halla el herido ciervo de la hierba  
de la flecha veloz, en cristal puro  
de clara fuente, alivio, y por lo oscuro  
del monte llama a su amorosa cierva.  
El unicornio cándido preserva  
todo animal del áspid fiero y duro;  
en verdes brazos de álamo seguro  
el ruiseñor su pájaro reserva.  
La medicina, a enfermedades graves  
con que este ser mortal nos pone asedios,  
halla reparos dulces y süaves.  
A todos dio naturaleza medios,  
¡y yo solo entre fieras, hombres y aves,  
para afrenta nací de sus remedios!

INÉS

Sube tal vez alguna débil parra  
por el tronco del álamo frondoso  
hasta su extremo, sin hallar reposo,  
y está loca en sus brazos de bizarra.  
Tal vez del gavilán la veloz garra  
vence la cuerva, y sube el caudaloso  
arroyo al monte, y en su extremo hermoso  
desestima la margen de pizarra.  
Llega a ser mar el más humilde río  
cuando por sus riberas le concede  
que tome de sus aguas señorío;  
luego podré, si el de mi llanto excede,  
igualar esos brazos, Félix mío;  
pues cuanto quiere Amor, todo lo puede.

HERNANDO

Pidió Faetón al Sol el carro de oro,  
venció al importunado padre el ruego,  
diole las riendas y, corriendo, luego  
vino a parar sobre el Atlante moro;  
allí, virtiendo de uno y otro poro,  
en cambio, de sudor, llamas de fuego,  
cayó sobre el Erídano, que, ciego,  
le dio sepulcro en lamentable coro.  
No menos yo, por más ardiente polo  
el carro de este sol a llevar pruebo;  
¡ingrata!, más que Dafne con Apolo,  
hoy a mayor hazaña el alma atrevo,  
pues si aquel se perdió con un sol solo,  
yo con dos soles que en tus ojos llevo.

## 67. *La viuda valenciana*

Comedia urbana dedicada a la señora Marcia Leonarda, que es el nombre en la ficción del último gran amor de nuestro dramaturgo, Marta de Nevares. Lope inició su relación sentimental en 1616, dos años después de haberse ordenado sacerdote, convirtiéndose en objeto de todas las murmuraciones de la ciudad, pero la muerte del marido, el mercader Roque Hernández de Ayala, en 1619, resolvió la complicada situación que vivían. En la dedicatoria, Lope anima a su amada a inspirarse en el proceder de Leonarda a fin de «hallar remedio para su soledad, sin empeñar su honor»<sup>2193</sup>, nadando y guardando la ropa. La celebración que el dramaturgo hace de la muerte del esposo es calificada por Vossler como «chocarrero goce del mal ajeno con que Lope celebra el desenlace [...] que rebasa lo concebible»<sup>2194</sup>. No obstante, la comedia es considerada como una de las mejores de su autor, tremendamente divertida y picante. Gasparetti<sup>2195</sup> recoge que Schaeffer indicó que Lope tomó como fuente la *novella* 26 de la parte IV de Matteo Bandello para la mayor parte del argumento, mientras que, para el episodio final, en que Camilo lleva una luz para descubrir la identidad de Leonarda, realizó la inversión del mito de Psique y Cupido<sup>2196</sup> narrado en *El asno de oro* por Apuleyo. El hispanista italiano también alude al estudio de Buchanan donde comparó la obra de Lope con *Amor por señas* de Tirso de Molina con la intención de averiguar si el asunto lo tomó de Apuleyo o del fraile mercedario.

Morley y Bruerton<sup>2197</sup> la clasifican dentro del apartado de las «comedias de intervalo impreciso» y proponen los años comprendidos entre 1595 y 1599, aunque Tyler<sup>2198</sup> la sitúa hacia 1599 porque cree ver alusiones al cambio de ubicación de la capital, y Ferrer Valls propone la segunda mitad de 1599 o los primeros meses de 1600 porque piensa que el autor la escribió probablemente para la compañía de Gaspar de Porres, donde actuaba como primera dama Mariana de Vaca. Según hace constar

---

<sup>2193</sup> *La viuda valenciana*, 2015, p. 857.

<sup>2194</sup> Vossler, 1933, p. 79.

<sup>2195</sup> Gasparetti, 1939, p. 91.

<sup>2196</sup> Ramos, 2015, p. 835. Calderón de La Barca también utilizará esta historia en *La dama duende*, comedia que tiene bastantes elementos en común con la de Lope.

<sup>2197</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 262.

<sup>2198</sup> En la edición de Ramos, 2015, p. 833.

Ramos<sup>2199</sup>, en otoño de 1600 en Valladolid se hicieron carteles que anunciaban la comedia y se imprimió por primera vez en la *Parte XIV* (1620), que revisó personalmente el autor.

### 67.1. Tabla de distribución de los sonetos

N.º	Acto / Versos	Personaje	Asunto / Tipo	Desarrollo argumental
1	I 325- 338	Lisandro (galán)	Sobre la dureza de su amada. Soneto de pretendientes.	Con un libro de oración en la mano, Leonarda declara a su criada Julia que no se volverá a casar. La criada no puede creer que vaya a malgastar tanta belleza y juventud. Cuando le da un espejo para que se observe, ella se mantiene firme. Su tío Lucencio viene a pedirle que se case para evitar las habladurías, pero ella se niega a casarse con un galán de ahora que se gaste todo su dinero y le dé mala vida. Aparece cada uno de los pretendientes lamentándose del desdén de la viuda en su soneto.
2	I 339- 352	Valerio (galán)	Sobre la paradoja de que el amor crezca sin esperanzas. Soneto de pretendientes. En esdrújulos.	Aparece seguido.
3	I 353- 366	Otón (galán)	Sobrepuja la indolencia y el rigor de su amada. Soneto de pretendientes.	Aparece seguido.
4	I 803- 816	Leonarda (viuda protagonista)	No hay nada que impida que una mujer enamorada satisfaga su deseo. Soliloquio lírico.	Los tres pretendientes se relatan sus experiencias malogradas por conquistar a la viuda. Deciden no hablarse y esforzarse por conseguir su amor. A la salida de misa, Leonarda se enamora de un joven mancebo. Pide colaboración a sus criados para saber su casa y nombre. Así que, Urbán finge inscribirlo como cofrade. El joven se llama Camilo, como el difunto marido de Leonarda, es noble y generoso. La viuda idea un plan para gozarlo sin riesgo de su honor. Como es Carnaval, Urbán le dirá que podrá gozar a una dama si acepta ponerse un

<sup>2199</sup> Ramos, 2015, p. 833.

				capirote y lo hace a oscuras para no conocer su identidad. Llaman, y, mientras Julia abre la puerta, la viuda dice su soneto.
5	III 2697- 2710	Camilo (lee Leonarda) (galán) protagonista)	Le reprocha a Leonarda que lo haya engañado con hechizos que le hacen parecer joven. Soneto-carta.	<p>Son sus pretendientes, que vienen disfrazados de buhoneros con la excusa de venderle diversas cosas, pero Leonarda los descubre y los echa. Aunque Camilo piensa que puede ser una emboscada o que la mujer sea vieja o fea, acepta la propuesta de Urbán. Ya en casa de Leonarda, Camilo pide luz. Ve una lujosa casa y una dama bien vestida con criados, aunque todos embozados. Después de gozarse, ella le entrega joyas en agradecimiento y, en señal de amor, se intercambian unas sortijas. Los pretendientes rondan la casa de la viuda. Creen que su amante es Urbán. Se confabulan para murmurar. Lucencio recibe a Rosano en su casa para tratar el matrimonio de su sobrina. En la calle, Camilo alardea con su criado Floro de su aventura amorosa. Justamente se cruza con Leonarda y Julia, a quienes dice que sirve a una hermosa viuda. Los pretendientes asaltan a Urbán, pero huyen cuando ven a Camilo y a Floro. La antigua dama de Camilo, Celia, discute con él en presencia de Leonarda provocando sus celos. Urbán le dice a su señora que su tío la espera con Rosano. La viuda acepta el casamiento de su tío. De noche, los pretendientes ven salir a Rosano, lo confunden y lo acuchillan. Urbán llega con malas noticias: con Camilo, un alguacil los paró y los desenmascaró. Entonces, la viuda decide que el criado se vaya a servir a una prima suya vieja. Los pretendientes se jactan de su hazaña hasta que ven a Urbán y se preguntan quién fue su víctima. Camilo se queda estupefacto cuando ve a la horrible mujer a la que sirve Urbán, así que le escribe una carta infamante. Llega Urbán con la carta del joven que lee Leonarda.</p>

6	III 2805- 2818	Leonarda (lee Camilo) (galán protagonista)	Advierte de su error a Camilo y lo invita esa noche de nuevo para que se desengañe. Soneto-carta.	La viuda se siente ofendida y le envía una carta a su amado. Floro solicita a Camilo la mano de Celia, quien se la concede. Camilo recibe la carta y la lee. Después del soneto, acepta la proposición, pero se presenta en su casa con una luz escondida. Los amantes hablan, ella lo perdona, él enciende la luz y la descubre. Entonces, Leonarda grita, Lucencio se presenta en el aposento y la dama le propone matrimonio al galán. Como necesitan testigos, Urbán trae a los pretendientes que estaban merodeando la casa como siempre.
---	----------------------	---	--	--

### 67.2. Análisis de la distribución de los sonetos en la comedia

Los seis sonetos de la comedia se distribuyen entre el primer y el tercer acto. Están puestos en boca del trío cómico de galanes pretendientes de Leonarda, que se lamentan del desdén de su amada; de la viuda protagonista, en que la dama expresa su determinación de amar a Camilo; y de los dos amantes, en que Camilo le reprocha que lo haya engañado y Leonarda lo invita a desengañarlo.

La actuación de los tres caballeros que pretenden sin esperanzas a la viuda protagonista es siempre conjunta y se va alternando con la acción principal de la aventura secreta amorosa de Leonarda con Camilo. Son tres galanes risibles que andan rondando la casa de su amada fracasando en todos sus intentos por conseguir a la dama: se disfrazan para entrar en la casa y son echados con cajas destempladas, relatan experiencias bochornosas en sus rondas nocturnas, se confabulan para infamar a su amada por despecho, intentan matar a Urbán a traición y terminan acuchillando al inocente Rosano, y, al final de la obra, sirven paradójicamente de testigos del enlace de Leonarda con Camilo. En resumen, todas sus acciones son ridiculizadas con la intención de que provoquen la risa. Desde el primer momento que aparecen en escena, lo hacen formando parte de un trío sonetil<sup>2200</sup>, en que cada uno de los sonetos presenta alguna peculiaridad retórica.

---

<sup>2200</sup> Este trío de sonetos está analizado en el apartado 1.2.3.2.

Aparece primero Lisandro, en cuyo soneto acumula ejemplos característicos por su dureza, fiereza o monumentalidad que con el tiempo y la porfía se ablandan, se someten o se humillan, para concluir que, por el contrario, su amada no se rinde a su amor porque los supera a todos en crueldad. Como indica Ferrer Valls, la expresión vulgar del último verso resulta desconcertante en relación con «las pretensiones elevadas de todos los anteriores»<sup>2201</sup>. El segundo en aparecer es Valerio, quien identifica su pasión amorosa con un torrente de agua que aumenta guiado por su esperanza y consume su alma con su fuego, pero no es capaz de rendir el pecho de una mujer esquiva. En este caso, los artificiosos esdrújulos crean un efecto recargado que subrayan la personalidad rimbombante del personaje y su carácter cómico. El último es Otón, que se compara con un peregrino de amor predestinado a sufrir todo tipo de calamidades y desdichas reflejo de sus pesadumbres amorosas, cuyas lágrimas y quejas no son capaces de conmovier a su despiadada amada. En este soneto, Ferrer Valls subraya que «está preñado de rebuscadas alusiones geográficas»<sup>2202</sup>. Efectivamente, estos tres sonetos están relacionados estructural y conceptualmente formando un conjunto y, con sus peculiaridades, contribuyen a reforzar su carácter de galanes cómicos, encargados de buena parte de las acciones jocosas de la pieza.

El último soneto del primer acto y cuarto de la comedia nos muestra el cambio de parecer de la protagonista motivado por el despertar de una pasión irrefrenable en su alma. No nos extraña verla de pronto abrasándose por el mancebo que vio en la iglesia, pues es una mujer joven y bella que, al principio de la comedia, afirmaba con excesiva vehemencia que iba a ser fiel a la memoria de su difunto esposo. En cuanto sabe su nombre y dirección, el amor le confiere el ingenio suficientemente para tramar el ardid que le permita gozar al que parece fénix de su esposo sin menoscabo de su honor. Cuando envía a Urbán a proponerle el asunto a Camilo, queda justificando su mudanza y atrevimiento en el soneto<sup>2203</sup>.

Una vez que ha sentido los efectos del amor no hay nada que pueda detener a Leonarda de hacer su propio gusto, reflexión sobre la mujer que Lope repite en varias obras y a la que incluso dedica la comedia de *El mayor imposible* para comprobar su

---

<sup>2201</sup> Ferrer Valls, 2001, p. 126.

<sup>2202</sup> Ferrer Valls, 2001, p. 126.

<sup>2203</sup> Este soneto está analizado en el apartado 2.1.2.3.

veracidad. Además, estamos ante la inversión del tópico rol pasivo de la mujer. Como la condesa de Belflor, protagonista de *El perro del hortelano*, Leonarda es una mujer libre que toma sus propias decisiones. En los asuntos amorosos adopta la posición del varón, como ya lo hiciera Diana, porque inicia el juego de la seducción, le regala joyas a su amante después de haberlo gozado, e incluso le propone matrimonio. No en vano, el dramaturgo hace que la viuda afirme que se propuso «ser varonil mujer»<sup>2204</sup>, palabras que dice para disuadir a su tío Lucencio de que se vaya a casar con quien le proponga, que, en el conjunto de la comedia adquieren una doble lectura, en el sentido de que será ella quien elegirá al hombre con quien se quiera casar.

Casi al final de la pieza, nos encontramos con el último par de sonetos<sup>2205</sup> en forma de carta que propician el desenlace. Habitualmente, las cartas están escritas en prosa e interrumpen el ritmo y fluidez del verso, en cambio, aquí están insertadas adoptando la privilegiada forma de soneto y creando un juego de réplica y contrarréplica. Para preservar su honor, Leonarda intenta confundir a Camilo haciéndole pensar que su criado sirve a su prima, una mujer vieja y fea, justamente el tipo de mujer que temía el joven cuando Urbán le hizo la propuesta de gozar a una dama a oscuras. Sobrecogido por la idea de que se ha entregado a una mujer así, le envía un escarnecedor soneto-carta en que la acusa de bruja y hechicera por haberlo engañado con la juventud que percibió por su tacto cuando es una mujer muy vieja.

Cuando la lee Leonarda, se siente tan dolida que, sin importarle tanto su honor, le responde en otro soneto-carta donde le advierte de su equivocación y lo invita a comprobar que lo iguala en nobleza y lo supera en belleza. De este modo, se expone a ver de nuevo a Camilo, quien, cansado de tantos juegos y enamorado de la dama que a ciegas amaba, descubre su identidad, aclarándose al fin todo y propiciando su unión final.

---

<sup>2204</sup> *La viuda valenciana*, 2015, p. 878, v. 302.

<sup>2205</sup> Estos sonetos están analizados en el apartado 2.2.1.2.



### 67.3. Sonetos de la comedia

#### LISANDRO

Rompe una peña el agua cuando estriba  
por largo curso en ella su corriente,  
y a la segur del labrador valiente  
se humilla el pino y la arrugada oliva.

De su fruto oriental la palma altiva  
rinde, aunque tarde, a la africana gente;  
viene el novillo al yugo, y la serpiente  
a la voz del encanto se derriba.

Fabrica un escultor una figura  
de un mármol duro, de una piedra helada,  
y viene a tener ser lo que no era.

Y por más que mi amor vencer procura  
una mujer hermosa y delicada,  
con ser mujer, está rebelde y fiera.

#### VALERIO

Baja del monte el agua despeñándose  
y va de piedra en piedra entremetiéndose  
y con venir como el cristal, riéndose,  
va por la tierra con el tiempo entrándose.

Mi mal, con beneficios aumentándose,  
hace que vaya el alma consumiéndose,  
y luego la esperanza, entreteniéndose,  
sin verle florecer está alegrándose.

Amor me ve morir y satisfácese  
donde con tiempo y obras desmerécese,  
que es ola que en la mar se rompe y hácese.

El bien y el mal para mi mal ofrécese,  
pero en un punto el bien muérese y nácese,  
y luego la esperanza desparécese.

#### OTÓN

Halla, con lengua, lágrimas y ruego,  
entre bárbaros paso el peregrino,  
guía por las montañas de Apenino,  
agua en la Libia y en la Citia fuego.

El abarimo, en sus crueldades ciego,  
por sus tierras le da franco camino,  
halla en Arabia pan, en Persia vino  
y en los alarbes de África sosiego.

Corren el llanto y la alegría parejas,  
y el cautivo en el moro de Marruecos  
halla piedad entre cadena y rejas.

¡Y un áspid, hecho de peñascos secos,  
de mis cansadas lágrimas y quejas  
aun no se precia de escuchar los ecos!

#### LEONARDA

¿Qué habrá que una mujer determinada  
no intente por su gusto? ¿Qué tormento  
la mudará del firme pensamiento?  
¿Qué fuego, qué cordel, qué aguda espada?

¿Qué gigante con furia más airada  
intentará subir al firmamento,  
o qué Alcides con más atrevimiento  
al centro bajará con alma osada?

Efectos son de un niño poderoso  
haber mi hielo con su ardor vencido  
y aquella fe de mi primero esposo.

Yo he sido como río detenido,  
que va, suelta la presa, más furioso,  
y es lo más cierto que mujer he sido.

**CAMILO** (*Lee LEONARDA*)

«Vieja de Satanás, que a siete dieces  
te enamoras y gozas con hechizos  
de mozos, por su mal, antojadizos,  
con quien te haces niña y enterneces.

Hoy vi tu antigua cara con dobleces,  
tiznadas cejas y canudos rizos,  
con la tuerta nariz, dientes postizos  
y las hermosas manos de almireces.

Desengañeme y dije muy corrido:  
—A Dios, señora Circe. A Lanzarote  
sirva de Quintañoña, y será moza.

Busque otro necio, como yo lo he sido,  
a quien ponga de noche el capirote,  
que presto le pondrán una corozca».

**LEONARDA** (*Lee CAMILO*)

«Creerse de ligero no es cordura,  
que suele resultar en propio daño,  
y no tengáis temor de que es engaño,  
que al fin el que es más fuerte poco dura.

Venid, Camilo, a ver mi fe tan pura,  
que esta noche os darán el desengaño,  
o a lo menos la muestra de ese paño  
que por su afrenta defenderse jura.

No soy quien vos pensáis, y así deseo  
—aunque cual siempre guardaré mi fama—  
desengañaros, como ya comienzo.

No penséis que habéis hecho mal empleo  
ni a Circe presumáis tener por dama,  
que en todo os soy igual y en algo os venzo».

## CONCLUSIONES

«Dile entretanto un soneto»<sup>2206</sup>, le dice burlonamente Lope, el lacayo *gracioso* de don Antonio, a su amo para que entretenga su desazón amorosa mientras espera su regreso con información sobre la dama de la que se ha enamorado repentinamente. Y así, el joven galán alivia el purgatorio de su alma improvisando un soneto en que libera su delirio por besar la dulce boca de su amada. Esta es posiblemente la situación dramática tópica que pudiera ejemplificar la especial función que nuestro dramaturgo le reservó a esta compleja composición poética en el verso 308 de su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* cuando indicó que «el soneto está bien en los que aguardan».

En efecto, el soneto es idóneo para cubrir un instante de intimidad en que el personaje se vuelve hacia sí a fin de que afloren sus recónditos deseos e inquietudes normalmente en conflicto con el devenir de las circunstancias dramáticas. Expectantes a la resolución de los acontecimientos, los personajes recitan soliloquios en forma de soneto que normalmente tienen una importancia crucial en el desarrollo del asunto principal. En este sentido, la función esencial del soneto sería la de servir de receptáculo de las meditaciones «sobre lo acontecido y lo que está por acontecer»<sup>2207</sup>, en palabras de Pedraza Jiménez, es decir, de resumen de los hechos más significativos que se encuentran en tensión con los anhelos de los personajes y de anticipación de acciones futuras para la consecución de sus objetivos personales.

Probablemente en un solo verso se hubiera podido resumir la funcionalidad dramática del soneto en la obra teatral de Lope de Vega si nuestro autor nos hubiera legado una producción de sonetos de dimensiones aceptables, pero no es así en el caso del que quizás es nuestro más fecundo sonetista. A lo largo de estas páginas, hemos podido comprobar que los sonetos incluidos en las comedias que contienen cuatro o más sonetos albergan cualquier asunto, exploran una amplitud de posibilidades discursivas y desempeñan las más variadas funciones dramáticas (resumir la peripecia, anticipar hechos, enfatizar el estado emocional de un personaje, pautar la acción, relajar o

---

<sup>2206</sup> *La vitoria de la honra*, 1977, p.125, v. 228.

<sup>2207</sup> Pedraza Jiménez, 2016, p. 523.

intensificar la tensión dramática, definir el conflicto, contribuir a una determinada ambientación, realizar reflexiones de alcance universal, insertar poemas y oraciones, reivindicar cambios sociales, parodiar a enemigos literarios, mostrar un fino y elegante estilo, citar o emular a otros autores, recrear una academia literaria, jugar con la ambigüedad del signo lingüístico, caracterizar a los personajes, etc.). Ante tal abrumadora funcionalidad del soneto, pasemos finalmente a extraer las conclusiones de esta investigación.

### GRUPOS DE SONETOS CON PATRÓN FIJO

El hallazgo más gratificante de esta investigación fue corroborar la existencia de dúos y tríos de sonetos que presentan similitudes formales y conceptuales con una funcionalidad dramática determinada en la comedia que constituyen tipos específicos que he denominado «sonetos de amantes», «sonetos de pretendientes» y «sonetos en pleito de amores», a los que habría que añadir los sonetos puestos en boca de los criados que funcionan como contrapunto cómico del galán.

Recordemos que los «sonetos de amantes» son parejas de sonetos a modo de diálogo entre el galán y la dama que habitualmente forman la pareja protagonista, en el que el segundo reitera el contenido y estructura del primero. Utilizan fórmulas de inicio y/o cierre análogas, aparecen contiguos o separados por escasos versos según las exigencias del juego dramático y suponen declaraciones amorosas o definiciones del amor como reconocimiento de los propios sentimientos. Según las comedias estudiadas, Lope utilizó estas tipologías de sonetos desde 1594-1598, posible fecha de *El mármol de Felisardo*, hasta 1620-1625, fecha probable de *La bella Aurora*.

En todos estos dúos de sonetos, el autor mostró preferencia por ciertos procedimientos de estructuración del contenido. Para la ponderación amorosa y promesa de amor eterno, se valió de los *adynata*, el artificio del pie forzado y el uso del políptoton; para la ponderación de las virtudes de la persona amada y los ofrecimientos hiperbólicos, la serie anafórica de oraciones condicionales y la estructura diseminativo-recolectiva; y para las definiciones del amor, la enumeración de infinitivos y los juegos conceptuosos. La relación de imposibles y las oraciones anafóricas condicionales aparecen a lo largo de todos esos años, mientras que las definiciones amorosas, el monólogo razonador y el uso

del políptoton se concentran en los años comprendidos entre 1610 (posible fecha temprana de *El animal de Hungría*) y 1624 (fecha más tardía para *Lo cierto por lo dudoso*).

Por otro lado, es interesante observar el efecto dramático de estos sonetos. En principio, sirven para elevar la intensidad del momento dramático, pero teniendo en cuenta el lugar en que aparecen tienen distintas funciones. Cuando están situados al comienzo de la obra, es habitual que precedan a la separación de los amantes y anticipen los infortunios que tendrán que resistir; cuando aparecen al final del segundo acto o antes del desenlace en el tercer acto, sirven para confirmar el amor mutuo y afrontar los últimos contratiempos hasta la unión final, excepto si estamos en un contexto trágico.

Los «sonetos de pretendientes» son también grupos normalmente formados por tres sonetos, recitados por varios personajes que luchan por el amor de una misma dama que los desdeña. Responden a un patrón fijo porque aparecen seguidos, presentan semejanzas estructurales y/o conceptuales, habitualmente se quejan de la ingratitud de su amada, aunque también anhelan que se cumplan sus deseos y tienen lugar en escenas de ronda o encuentros nocturnos. En definitiva, los «sonetos de pretendientes» anulan la individualidad de los personajes y subrayan el carácter de cortejo amoroso de esas figuras que actúan siempre en conjunto, realizando acciones paralelas. Se podría decir que fue uno de los experimentos de la primera manera del autor, que exploró y reformó en *La noche toledana*, multiplicando a las damas y a los pretendientes, hasta convertir estos grupos de sonetos en variaciones sobre el tema de la noche. En general, en este tipo de sonetos se exageran los sentimientos de los pretendientes que nunca verán su amor correspondido, por lo que contribuyen a caricaturizarlos y, por consiguiente, a crear un efecto cómico.

Son verdaderamente únicos y espectaculares los tríos de sonetos que constituyen un pleito de amores. Teniendo en cuenta que solo aparecen en dos de las comedias estudiadas, pueden ser considerados una peculiaridad, una rareza, una recóndita joya dentro del tesoro de la dramaturgia de nuestro autor. La técnica en la que descansa este tipo de sonetos es la misma que la de los anteriores: relacionarlos estructural y conceptualmente. En este caso, los tres sonetos forman un diálogo entre los dos galanes que actúan en competencia amorosa y su dama. Por turnos, cada uno de los contrincantes encarecen sus sentimientos y refieren las virtudes que lo hacen merecedor del amor de su

amada en sus respectivos sonetos, de tal manera que la dama actúa de juez y parte en el conflicto amoroso explicando las razones por las que elige a uno de ellos como esposo o rechaza a ambos en su soneto. Además, los sonetos están relacionados porque utilizan similares fórmulas de inicio y cierre, temas y técnicas de estructuración del contenido. Por todas estas características, forman un tipo específico cuya finalidad es zanjar una rivalidad amorosa de difícil solución entre dos competidores permitiendo que la dama elija, cuestión que, por otro lado, supone la asunción de la capacidad intelectual femenina para la toma de decisiones y la libertad de la mujer para elegir a su esposo. Lope utilizó este trío de sonetos por primera vez en 1599-1603 (posible fecha de *Angélica en el Catay*) y, después de muchos años, apareció en *El labrador venturoso* (1618-1622), aunque, entre medias, los dos primeros sonetos de *La doncella Teodor*, en boca de los galanes que compiten por la joven, parecen un amago de esta tipología.

Finalmente, forman curiosos dúos de sonetos aquellos en que el primero es recitado por un galán al que le sigue la réplica burlesca de su criado. En realidad, son consecuencia directa de la función principal del lacayo en la comedia, que no es otra que la de emular las acciones y emociones de su amo, pero en sentido paródico y en relación con los estereotipos que se le atribuyen a esta figura dramática. Ese dualismo complementario entre amo y criado es aprovechado por Lope para estructurar la acción creando situaciones dramáticas paralelas, pero, a su vez, contrastantes, que aparecen reflejadas en este tipo de sonetos. Por consiguiente, estas parejas de sonetos forman un conjunto en la medida en que el lacayo reitera con donaire los temas, motivos, técnicas de estructuración del contenido y/o fórmulas de inicio y cierre en su soneto, que puede aparecer contiguo al del galán, como su contrapunto cómico inmediato, o unos versos más adelante. Por un lado, la función de estos sonetos es la de caracterizar y enfatizar la relación dual contrapuntística que existe entre esos personajes, y, por otro, la de contribuir a la comicidad mostrándonos una visión más descarnadamente materialista y profana de la vida. Lope utiliza recurrentemente este tipo de sonetos durante los años comprendidos entre 1595 (fecha más temprana para datar *El galán escarmentado*) y 1610-1615 (posibles fechas más tardías de *La fortuna merecida*). En *El príncipe perfecto, segunda parte*, escrita probablemente en 1616, el autor sintetiza ambos puntos de vista en un soneto dialogado y cambia al galán por la dama a la que ama. No será hasta *El guante de doña Blanca*, comedia de sus últimos años, cuando Lope recupere el contrapunto cómico del

criado en forma de soneto en el contexto extraordinario de una academia literaria. En cuanto al subgénero de las comedias en que se encuentran, principalmente aparecen en las urbanas, picarescas y palatinas.

#### INSERTAR POEMAS Y ORGANIZAR ACADEMIAS LITERARIAS

A la hora de insertar poemas en las obras dramáticas es clara la preferencia de Lope por el uso del soneto como cauce privilegiado para expresar los afectos, pues la comedia nueva es principalmente un laberinto de sentimientos encontrados. Aparecen principalmente en comedias palatinas y de hechos particulares, pero también hay poemas en alguna comedia hagiográfica y de hechos famosos. Normalmente son de tema amoroso y tienen como destinatario al ser amado, por lo que su función es la de profundizar en los sentimientos. No obstante, son elementos líricos que embellecen el discurso de la acción dramática que, además, nuestro autor utiliza habitualmente para defenderse de los poetas que lo atacan incansablemente o para volcar su crítica poética. En este sentido, con la excusa de que un personaje ha escrito un poema a la persona amada, Lope encuadra el momento lírico entre una serie de comentarios que arremeten contra la nueva poesía y sus engreídos poetas a la vez que se luce con su exquisito y elegante estilo en el soneto-poema. No falta tampoco la burla expresa poniendo en boca de un criado mentecato que fanfarronea de insigne vate un soneto-poema donde se parodian los excesos gongorinos ridiculizando el ritmo entrecortado de los violentos hipérbatos.

Yendo más allá en estos juegos metaliterarios, Lope concibe academias poéticas dentro de sus comedias. En ellas, los personajes participan exclusivamente con sonetos sobre un tema dado (o, al menos, alguna de las composiciones que la componen es un soneto) que serán sometidos a debate y discusión por el que ha sido nombrado juez, trasladando a las tablas la conocida costumbre de convocar justas poéticas. El hecho de incluir escenas de academias no es aislado ni se trata de una ocurrencia ocasional de nuestro autor, ya que, Brooks<sup>2208</sup> menciona una cantidad considerable de comedias donde fueron incluidos certámenes poéticos.

---

<sup>2208</sup> Brooks, 1934, pp. 8-26.

Entre las comedias estudiadas, aparecen cuatro academias literarias: tres de ellas formadas únicamente por sonetos y una en que el soneto convive con otras formas métricas. El ambiente en que tienen lugar suele ser cortesano, aunque en *La fábula de Perseo* se desarrolla en un espacio pastoril en que compiten pastores idealizados que entretienen su tiempo con desafíos poéticos. Justamente en esta obra, los sonetos de la academia fueron presentados por Lope en una academia real que se celebró en noviembre de 1611. En la comedia, uno de los pastores poetas reivindica para sí el puesto de cronista real. Por consiguiente, en este caso, la introducción de esta competencia poética supone una doble ficcionalización, pues se hace literatura dentro de una obra literaria, pero también Lope remite a la realidad extraliteraria para demostrar su maestría en el arte lírico y postularse como autor merecedor del puesto que tanto ansió y pidió, pero nunca consiguió.

#### SE ORA EN FORMA DE SONETO

En los monólogos interpelativos dirigidos a la Virgen, a Dios, a Cristo o a alguno de los símbolos cristianos para glorificarlos, agradecer los beneficios recibidos, rogar ayuda en la necesidad o trascender lo inmediato para fundirse en la universalidad de los ejemplos bíblicos, Lope eleva ese momento de sagrada meditación con el uso del soneto. Nuestro dramaturgo no solo incluye oraciones en forma de soneto en las comedias de vidas de santos, sino también, en aquellas en que el hecho religioso es crucial para el desenlace de los acontecimientos. Con un soneto-oración a la Virgen mientras observa su imagen, un personaje se convierte al cristianismo y libera a su familia del poder de su tirano abuelo en *El mayorazgo dudoso*; con varias oraciones marianas en forma de soneto, un soldado no muy creyente se transforma en ferviente devoto y su fe permite que se obre un milagro para que los cristianos venzan a los moros en *El sol parado*; y con un soneto-oración, abrazado a la cruz de Cristo, muere el personaje protagonista de *La resistencia honrada y condesa Matilde*, dignificando su muerte y enaltecendo su figura.

Las oraciones que adoptan el vehículo del soneto aparecen en momentos dramáticos clave para la intriga principal: para que se obren milagros, para entregarse en paz al martirio o para comprender aquellos misterios divinos que propiciarán la conversión del protagonista. En general, el soneto-oración queda en el recuerdo del



espectador y cumple su finalidad de propaganda del culto religioso o de defensa de un dogma de fe como el de la Inmaculada Concepción o el de la Santísima Trinidad, razón más que suficiente para elevar el nivel de discursividad de estas alabanzas o ruegos a la divinidad con el uso del soneto. Aparecen sonetos-oración principalmente entre los años 1596-1603 y no se encuentran más allá de 1616, aunque hay que decir que a partir de esa fecha no hay comedias de asunto religioso o en el que el hecho religioso sea importante en nuestro *corpus* dramático. El soneto-oración de *El divino africano* sobre la Santísima Trinidad salta de la comedia para aparecer en la novela *Los pastores de Belén*, como ejemplo de la práctica habitual de Lope de tomar sonetos de unas obras para incluirlos en otras, bien sin modificarlos, bien retocándolos para adecuarlos al nuevo contexto dramático.

#### MOLDES, FÓRMULAS, MOTIVOS, ARTIFICIOS Y OTROS CAPRICHOS POÉTICOS

Como hemos visto, Lope tendía a crear moldes poéticos con una funcionalidad dramática que repetía de comedia en comedia. Por esta razón, se pueden advertir las distintas tipologías de sonetos que hemos estudiado, como los «sonetos de amantes», de «pretendientes», en «pleito de amores», etc. El dramaturgo creaba un modelo que iba adaptando de acuerdo con las necesidades literarias o según su afán de búsqueda y perfeccionamiento. Algunos investigadores consideran que este proceder era fundamental para afrontar una producción en serie, mientras que otros piensan que la reescritura de formas, temas y versos también podría estar relacionada con las «manías de escritor»<sup>2209</sup>, por lo que la repetición tendría como objetivo obtener un resultado ideal.

En las comedias estudiadas, reutiliza el modelo del soneto apelativo a la noche, que encontramos en cuatro comedias cuyas fechas de composición posiblemente están comprendidas entre 1595 y 1615, cambiando su estructura formal y la concepción de una noche tenebrosa de corte romántico o una noche estrellada en la línea de la poesía renacentista. También son recurrentes los motivos del pajarillo o el ruiseñor, siguiendo la estela del *passer* catuliano, que aparece en los sonetos de algunas comedias desde 1594

---

<sup>2209</sup> Ver Sánchez Jiménez, 2012, p. 369.

(fecha Gálvez<sup>2210</sup> de *El leal criado*) hasta 1624-25 (fechas probables de *El premio del bien hablar*); el motivo poético y filosófico de la barquilla, como alegoría de los avatares y vicisitudes de la vida, que el dramaturgo repitió en los romancillos del tercer acto de *La Dorotea*, creando lo que Carreño llamó «ciclo de las “barquillas”»<sup>2211</sup>, aparece en los sonetos de dos comedias alejadas en el tiempo: *La resistencia honrada y condesa Matilde* (1596-1603) y *Los Ponces de Barcelona* (1610-1612); y, en la línea del género piscatorio, el tópico clásico horaciano de la alegoría de la navegación amorosa, al que acudió con asiduidad.

Una de las fórmulas poéticas que más apreciaba Lope con que arrancan los sonetos o se introduce la conclusión es «Quien dice que...», que cuenta con una larga tradición en nuestra lírica y se intercambia con otras equivalentes como «El que...» o «Aquel que...» sin el verbo declarativo para aplicar la experiencia generalizada al caso particular en sentido recto o *a contrario*. Bastante interesante es el inicio formulario «Yo vi...» para dar cuenta de un hecho experimentado en primera persona con que comienzan dos sonetos incluidos en dos comedias de fechas cercanas: *El animal de Hungría* (probablemente entre 1611-1612) y *La locura por la honra* (posiblemente de 1610-1612). También las fórmulas «antes que...» o «primero (que)...», que permiten introducir las relaciones de imposibles para la ponderación amorosa o de otra materia, tan habituales en Lope.

En realidad, hemos podido comprobar cómo nuestro autor reitera construcciones formales que tienen gran efecto dramático: los *adynata*, las series anafóricas de oraciones condicionales, las enumeraciones de verbos en infinitivo para las declaraciones de amor, las de héroes y hazañas clásicas, de dioses de la mitología grecolatina, de animales cotidianos o propios de los bestiarios con una intención comparativo-competitiva y la estructura diseminativo-recolectiva, que se articulan como recursos que el poeta admiraba, pero, a su vez, le permitían responder a la exigente demanda dramática.

---

<sup>2210</sup> G. de Amezúa, 1945, pp. 62-63. A pesar de que en la Guerra Civil fueron destruidos depósitos de manuscritos y libros de gran valor, el revuelo provocó que apareciera una colección de cinco volúmenes en la casa del marqués de Valdeiglesias, quien se la entregó a Agustín G. de Amezúa para que la estudiase. Se trataba de una colección manuscrita de comedias de Lope de Vega y de otros ingenios transcrita por Ignacio de Gálvez en el siglo XVIII (todos llevan la fecha de 1762). El hallazgo fue fundamental para el estudio de las comedias de nuestro autor en su mayoría sin datar, ya que, contenía treinta y dos comedias de Lope con la fecha y lugar en que fueron terminadas, así como los nombres de los censores que las aprobaron y los cómicos que las representaron.

<sup>2211</sup> Carreño, 1979, p. 283.

Uno de los moldes formales más complejos y artificiosos consistió en escribir sonetos en agudos con nombres bíblicos en posición de rima con un valor simbólico, cuyo origen parece estar en una octava de Luigi Pulci<sup>2212</sup>. Lo podemos encontrar en tres comedias religiosas anteriores a 1616. Solo en el soneto de *Los locos por el cielo*, el ingenioso molde se mantiene a lo largo de todos los versos y tiene rimas extrañas al castellano. El de *El divino africano* y el de *El capellán de la Virgen* presentan la dificultad añadida de la rima uniforme y próxima en *-on, én, -án, ín* y en *-el, -il, -ul, -al, -ol*, respectivamente, y contienen antropónimos y topónimos bíblicos tanto en el interior de los versos como en posición de rima.

Es bastante claro que Lope sentía una especial debilidad por los juegos artificiosos con la rima, pues podemos encontrarnos varios experimentos en los sonetos de las comedias estudiadas: el uso del pie forzado en un dúo de sonetos (en los primeros «sonetos de amantes» de *Nadie se conoce*) o la variante de terminar los versos de los cuartetos en verbos en infinitivo con el pronombre en tercera persona en el soneto del galán, y en primera persona en el de la dama, en los «sonetos de amantes» de *El animal de Hungría*, o el uso del homoioteuton con rimas tan raras como *-az, -ez, -iz, -oz, -uz* con intención burlesca en *Historia de Tobías*.

Por otro lado, también aparecen tres sonetos en esdrújulos, —en dos de ellos el ritmo mecánico produce un efecto cómico—, en obras posiblemente compuestas entre 1596 y 1603<sup>2213</sup>; siete sonetos en agudos, entre los que se incluyen los de los nombres bíblicos en rima, que aparecen hasta *El capellán de la Virgen* (1613-1616); y un soneto con estrambote en *Los comendadores de Córdoba* (1596-1598), que, a pesar de que este aditamento se solía utilizar únicamente en materia burlesca, está puesto en un soneto serio de amor que Lope incluirá posteriormente en sus *Rimas* sin el añadido.

En el afán de explorar todas las posibilidades poéticas, el Fénix también utiliza en su obra dramática el artificio del soneto dialogado hasta 1616<sup>2214</sup>, considerado un tipo «muy del gusto del manierismo»<sup>2215</sup>. En puridad, la mayoría no son verdaderos diálogos, sino más bien suspiros a dúo, pues estos se organizan como un diálogo entre dos

---

<sup>2212</sup> Ver Fucilla, 1953, pp. 127-130.

<sup>2213</sup> Para Morley y Bruerton (1968, p. 157), los sonetos en esdrújulos son «todos anteriores a 1604».

<sup>2214</sup> Ver Jörder, 1936, pp. 178-179.

<sup>2215</sup> Ver Güntert, 2011, p. 212.

personajes que intervienen alternativamente cada verso o medio verso repitiendo cada dos versos el mismo contenido, lo que nos permite conocer los sentimientos de ambos personajes integrados en un solo soneto.

En este juego de puntos de vista las combinaciones son de lo más variado. Una infanta y su hermano el Delfín se quejan alternativamente del sufrimiento amoroso porque su padre ha casado a sus respectivos amados; dos pretendientes de dos damas distintas piden a la noche que les permita gozar de ellas, en cuyas intervenciones alternativas se contrastan dos estilos y concepciones diferentes que reflejan su personalidad; dama y criada se lamentan alternativamente porque presienten que su galán y su criado las abandonarán; una dama expresa su desengaño amoroso y propósitos de enmienda que contrastan con las alternativas réplicas irónicas de un criado; o un caballero veneciano casado y una pastora recitan un soneto dialogado, pero en apartes, donde contrasta el estado amoroso de ambos personajes: él añora a su esposa, ella se ha enamorado súbitamente.

No obstante, en algunos sonetos se entabla un diálogo de preguntas y respuestas, que curiosamente en las comedias estudiadas adoptan la forma de soneto dialogado en eco<sup>2216</sup>. En *La fe rompida*, la dama formula una serie de preguntas para comprobar la constancia de los sentimientos de su amado rey, quien da sus breves respuestas en eco verso por verso. En la *Historia de Tobías*, el dramaturgo da otra vuelta de tuerca, concibiendo un soneto dialogado en que la dama pregunta y los ecos de la música responden. Fue llamado «soneto mixto» porque combina recitado y canto, del que posiblemente solo hay otro caso en la dramaturgia de Lope. Finalmente, el dramaturgo utiliza el soneto dialogado para crear la ilusión del teatro dentro del teatro, ya sea para realizar una simple representación (en *La Pastoral de Jacinto*), ya para insertar un auto sacramental del nacimiento de Cristo (en *Los locos por el cielo*).

#### CITAS DE OTROS AUTORES Y SONETOS EN OTRAS OBRAS

Aparte de los tópicos clásicos, en los sonetos estudiados se advierten motivos, versos, usos poéticos de otros autores que, de alguna manera, nos indican la profunda

---

<sup>2216</sup> Aparte de estos sonetos dialogados en eco, aparece en *La fuerza lastimosa* (1595-1603) un soneto en eco.

admiración que sentía por ellos y por perpetuar la tradición. Como fiel seguidor y continuador de la poesía petrarquista, del *Canzoniere* de Petrarca incluye en varios sonetos el motivo de los «pasos perdidos»<sup>2217</sup> como traducción de los «*passi sparsi*» con que comienza el soneto CLXI que retoma Garcilaso en su primer soneto, el principio del soneto XCIV «*L'aura gentil*»<sup>2218</sup>, el verso 17 del poema CV «*intendami chi pò, ch'i' m'intend'io*»<sup>2219</sup>, el inicio del soneto CXXXII «*S'amor non è*»<sup>2220</sup>, y el uso de los deícticos en relación con la enumeración de elementos de una naturaleza idealizada como testigos del nacimiento del amor que aparecen en el soneto con que comienza *La pastoral de Jacinto* recuerdan al soneto C.

En el cuarto soneto de *Los muertos vivos* confluyen las influencias de Ausías March y Garcilaso de la Vega. El soneto comienza con el verso «Amor, amor, un hábito vestí», que se corresponde con el inicio del soneto garcilasiano XXVII, traducción del *Canto* LXXVII de Ausías March. Además, en el quinto verso del mismo soneto dramático, se dice: «Cuando contemplo lo que soy y fui», que constituye una variante del principio del primer soneto del poeta renacentista, en que Lope también se inspira para dar comienzo al primer soneto de *Laura perseguida*: «Cuando mi libertad contemplo y miro». El famoso «¿Qué me quieres, amor?» es el estribillo de la cantiga «*Amor, a ti me ven[h]'ora queixar*» del poeta gallego medieval Fernand'Esquío con que Lope arranca en el último soneto de *El desposorio encubierto* y en el sexto soneto de *El perro del hortelano*.

El primer soneto de *La viuda valenciana* deriva del conocido soneto «*Col tempo il villanel al gioco mena*» de Pamphilo Sasso<sup>2221</sup>, el primer soneto de *El dómine Lucas* imita al de Serafino Aquilano «*Se 'l gran tormento i fier fulmini accesi*»<sup>2222</sup>, y el primer soneto de *El galán escarmentado* sobre el exvoto ofrecido al desengaño (que después

---

<sup>2217</sup> En el cuarto soneto de *El anzueto de Fenisa*, el noveno de *El perro del hortelano* o el tercero de *Los tres diamantes*.

<sup>2218</sup> El soneto de Feniso de *El mayor imposible* comienza: «Laura gentil, que coronar pudieras». Petrarca tiene otros tres sonetos que comienzan con «L'aura», el CXCVI, CXCVII y CXCVIII.

<sup>2219</sup> Aparece en el último verso del segundo soneto de *El perro hortelano*. En ese soneto, Teodoro apostrofa a la «mano poderosa» que se complace castigándolo y también recuerda al inicio del soneto CXCIX «*O bella man, che mi destringi'l core*»

<sup>2220</sup> El séptimo soneto de *El perro del hortelano* comienza diciendo: «Si aquesto no es amor».

<sup>2221</sup> Ver Fucilla, 1960, pp. 242-243. Para estudiar las variantes que escribe Lope de este soneto, ver Navarro Durán (1981).

<sup>2222</sup> Ver Fucilla, 1960, pp. 244-245.

incluirá en sus *Rimas*) está inspirado en la poesía «*Qual'huom che trasse il remo, e spinse*» de Tansillo<sup>2223</sup>. A pesar de la fuerte rivalidad que existía con Góngora, no pudo evitar emular la enumeración final del soneto gongorino «Mientras por competir con tu cabello» para cerrar el cuarto soneto de *La discreta venganza*. A nivel formal, quisiera llamar la atención sobre dos sonetos recogidos en *Angélica en el Catay* y en *La fábula de Perseo* en que se imitan las enumeraciones en asíndeton tan características del *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto para sugerir el trastorno mental del personaje que lo recita.

Por lo que respecta al hecho de que algunos de los sonetos de las comedias estudiadas aparezcan en otras obras, Jörder<sup>2224</sup> catalogó todos los sonetos que escribió nuestro autor indicando en qué obras aparecen. Según los datos de esta investigación, todos los sonetos dramáticos, excepto uno, posiblemente preceden a la versión incluida en las *Rimas* publicadas en 1602<sup>2225</sup>. Un soneto de *El divino africano* es insertado posteriormente en los *Pastores de Belén*<sup>2226</sup>, el cuarto soneto de *La fábula del Perseo* se incluye en *Arminda celosa*<sup>2227</sup>, y el último soneto de *La obediencia laureada* aparece también en otra comedia, *Valor, fortuna y lealtad de los Tellos de Meneses*.

#### NO TODOS LOS SONETOS DE CRIADOS SON BURLESCOS

Aunque la mayoría de los sonetos puestos en boca de los criados, pastores bobos, hidalgotes simples tienen la función de servir de contrapunto paródico del galán o de

---

<sup>2223</sup> Ver Fucilla, 1960, p. 247.

<sup>2224</sup> Jörder, 1936, pp. 287-372.

<sup>2225</sup> *El domine Lucas* (1591-1595): el tercer soneto se corresponde con el 166 de las *Rimas*. *El galán escarmentado* (1595-1598): el primer soneto se corresponde con el 162 de las *Rimas*. *Los comendadores de Córdoba* (1596-98): el primer y segundo soneto se corresponden con el 175 y 133 de las *Rimas*. *Los muertos vivos* (1599-1602): el primer soneto se corresponde con el 145 de las *Rimas*. *Lucinda perseguida* (1599-1602): el tercer soneto se correspondería con el 60 de las *Rimas*. *El Primero Benavides* (1600): el segundo y quinto soneto se corresponden con el 103 y 101 de las *Rimas*. *El sol parado* (1596-1603): el primero soneto se correspondería con el 99 de las *Rimas*. *La pastoral de Jacinto* (1599-1602): el primer soneto se corresponde con el 7 de las *Rimas*. *Los tres diamantes* (1599-1603): el primer soneto se correspondería con el 102 de las *Rimas*. Existe una lejana relación entre el segundo de *El animal de Hungría* (1610-1615) y el soneto 126 de las *Rimas*.

<sup>2226</sup> Me refiero al tercer soneto, puesto en boca de Agustín sobre la Santísima Trinidad.

<sup>2227</sup> Esta comedia es de dudosa o incierta autenticidad según Morley y Bruerton, quienes señalan que el cuarto soneto de *La fábula de Perseo* aparece también en esta comedia (1968, p. 423). Según Jörder (1936, p. 284), *El Perseo* es anterior a *Arminda celosa* porque fue introducido por el autor (o el editor) junto con otro soneto de *El hidalgo Abencerraje* para embellecer el tercer acto de esta última comedia: «dem Verfasser oder Bearbeiter zur Verschönerung dieses 3 Aktes herbeigeholt worden sind».

contribuir con sus ocurrencias chistosas a la comicidad, Lope hace que el lacayo trate de cosas altas invirtiendo la prohibición que dio en el verso 286 de su *Arte Nuevo* en varios sonetos de las comedias estudiadas. Por ejemplo, en el primer soneto de *Los muertos vivos*, el criado del protagonista apostrofa al Amor como fuerza esencial del mundo, capaz de provocar el dolor más inmenso. En realidad, con este soneto serio, que después incluyó en sus *Rimas*, el autor pretende destacar el asunto principal de la comedia: la poderosa fuerza del amor que los enamorados no podrán resistir, a pesar de que sus familias están enfrentadas, anticipándonos los sufrimientos que padecerá la pareja protagonista. Habilidosamente, Lope decide que un personaje con perspectiva sobre los acontecimientos, pero que, además, empatice con el espectador, reflexione sobre la causa de todas las desdichas que tendrán lugar en la comedia sirviendo de intermediario entre el autor y el público.

No solo en esta comedia el dramaturgo reserva el primer o segundo soneto al criado, de contenido grave y con esta función, sino que también aparece en *La locura de la honra*, donde se acusa al amor de ser el causante de la guerra, la destrucción y la venganza porque espolea el ánimo de los sujetos, cuando la obra comienza con un conflicto amoroso que se cobrará una vida, o en el segundo soneto de *La firmeza en la desdicha*, en que el gracioso criado de la pareja protagonista medita sobre el hecho de que el que amor olvida todas las penas que ha pasado cuando consigue la plenitud amorosa, que tiene una función premonitoria de las desgracias que les sobrevendrán a sus amos. La forma de cuentecillo, la alegoría de la navegación amorosa y el tratamiento del tema del amor remiten a un soneto culto que no guarda el decoro que paradójicamente prescribió su autor.

Sin embargo, los sonetos graves de criados que resultan más llamativos e impactantes son aquellos que nuestro dramaturgo sitúa justo antes del desenlace, para hacer que el lacayo sintetice los elementos fundamentales de la acción e involucre al público en su reflexión de carácter moralizante. En el último soneto de *El amigo hasta la muerte*, el criado Guzmán llama nuestra atención sobre la leal amistad de los galanes protagonistas y nos invita a seguir su ejemplo para acabar con los males del mundo. No hay rastro de comicidad o insustancialidad que entorpezca la importancia del mensaje. De igual manera, en el último soneto de *Los comendadores de Córdoba*, el único criado fiel del amo traicionado medita profundamente sobre el enigma de la ley de la honra que

responsabiliza al hombre honrado de las culpas ajenas. Justo antes de que su señor venga su deshonra, razona sobre el tema principal de la obra y busca la comprensión del público para que justifique la tragedia. Poniendo en boca de los criados estas reflexiones hondas y graves, Lope acerca estos conceptos elevados al pueblo porque sabe que empatizan con esa figura y se ven reflejados en ella, de manera que el mensaje moralizador o ejemplarizante cale en el crisol social que encierra un corral de comedias.

«EL SONETO ES COMO UN CAMALEÓN»<sup>2228</sup>

A estas alturas, creo que se puede afirmar que el soneto dramático admite infinidad de formas, de tonos, de géneros, de artificios y, ¡cómo no!, de temas, además de que cualquier personaje dramático puede decir un soneto en el teatro lopesco. Como su color natural es el del soliloquio lírico, su materia principal es el amor y sus efectos, pero es innegable que puede albergar todo asunto con sus diferentes matices (sobre la personalidad de la mujer, sus capacidades intelectuales o sus libertades, sobre la naturaleza como reflejo de los distintos estados de ánimo, sobre las puertas de un templo, unas cintas verdes, una pistola, los propios pensamientos, la traición, la devoción religiosa, una ciudad o los huesos de unos dados, entre tantos y tantos temas que aparecen en los sonetos objeto de esta investigación). Entre todo este *maremágnum* de temas, pienso que es imprescindible destacar aquellos sonetos que aluden al título de la comedia.

Lope siempre ha sido señalado por su falta de profundidad, sentencia que se amparaba en que escribía con rapidez y con un objetivo más económico que estético, una fama que él mismo acrecentó, tildando los versos de sus comedias como «mercantiles»<sup>2229</sup>, llamándose a sí mismo como «poeta de *pane lucrando*»<sup>2230</sup> o con afirmaciones como la del prólogo a la *Novena parte* de sus comedias: «aunque es verdad que no las escribí con este ánimo, ni para que de los oídos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentados». Sea como fuere, considero que algunos sonetos dramáticos que contienen el título de la comedia encierran una reflexión universal de carácter

---

<sup>2228</sup> Recoge Güntert (2011, p. 210) las palabras de Francisco Cascales.

<sup>2229</sup> Ver Pedraza Jiménez, 1994, p. 358.

<sup>2230</sup> Palabras que el autor dirige al conde de Lemos en una carta de 1620 (ver Ferrer Valls, 2005, p. 100).



filosófico y moral. Baste traer a colación de nuevo el último soneto de *El amigo hasta la muerte*, donde Lope trasciende la circunstancialidad de los acontecimientos para ofrecernos una bellísima meditación filosófico-moral sobre los males que marchitan el mundo a causa de la degeneración de los valores y virtudes del ser humano, recordando una edad utópica en que la sinceridad y el bien reinaban.

No menos punzante es la amarga y desencantada visión de la vida que el autor nos arroja en el último soneto de *Lo que hay que fiar del mundo*. Antes de que el protagonista sea asesinado a traición, el personaje estremece nuestra conciencia dormida con su testimonio ejemplarizante. Este soneto que contiene el título de la comedia comienza con el imperativo «Ved» para alentar al receptor a tomar en consideración un mensaje que se extiende más allá de la peripecia del drama y atraernos hacia cuestiones universales de importancia filosófica como la fragilidad de los bienes terrenales, la desconfianza en el mundo engañoso y la muerte de la virtud. En la misma línea se encuentra el último soneto de *La fortuna merecida*, que parafrasea el título, en que el protagonista, antes de que los envidiosos consigan por la industria su caída en desgracia, expresa la fatalidad de vivir en un mundo en que la virtud sea envilecida por la resentida envidia. O en el último soneto de *Pobreza no es vileza*, que contiene el título, donde, de acuerdo con la frase proverbial, Lope nos invita a realizar la reflexión moral, más allá del acontecer dramático, de que la nobleza del valor, la lealtad y la generosidad no están en la superficie sino en el alma.

#### EL SONETO APARECE A LO LARGO DE TODA SU TRAYECTORIA DRAMÁTICA

Un soneto está presente en los *Hechos de Garcilaso*, primera comedia que tenemos del autor, fechada por Morley y Bruerton posiblemente entre 1579-83<sup>2231</sup>, y un soneto tiene *Las bizarrías de Belisa*, la última pieza conservada de Lope, fechada en 1634<sup>2232</sup>. Además, el 80% de sus obras dramáticas contiene sonetos.

Partiendo de que esta investigación tiene por objeto el estudio de las comedias donde hay una mayor presencia del soneto, con cuatro o más, una de las primeras preguntas a las que buscaba respuesta era saber si nuestro dramaturgo utilizaba un mayor

---

<sup>2231</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 590.

<sup>2232</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 73.

número de sonetos en una determinada época de su dramaturgia. Hay treinta y dos comedias que contienen cuatro sonetos, fechadas entre 1594 y 1611; veintiuna comedias con cinco sonetos, fechadas entre 1596 y 1625; siete comedias con seis sonetos, fechadas entre 1595 y 1620; cuatro comedias con siete sonetos, fechadas entre 1599 y 1624; dos comedias con ocho sonetos, fechadas entre 1595 y 1598; y una comedia con nueve sonetos, fechada entre 1613-1615. A la luz de los datos, se puede concluir que es habitual que Lope introduzca una cantidad considerable de sonetos en sus comedias hasta su periodo de madurez. En el ciclo de *senectute*, no hay comedias con cuatro o más sonetos, y más allá de 1611 no se encuentran comedias con cuatro sonetos, pero sí con más.

Por lo que respecta a los subgéneros dramáticos, del total de las sesenta y siete comedias objeto de estudio, veinticinco son palatinas (37.31%), doce son urbanas (17.91%), otras doce son de hechos particulares (17.91%), cinco son de asunto religioso, de santos o bíblicas (7.46%), tres son villanas o villanescas (4.47%), dos son mitológicas (2.98%), dos también pastoriles (2.98%), dos son novelescas (2.98%), y solo hay una de hechos famosos (1.49%), de frontera (1.49%), caballeresca (1.49%) y picaresca (1.49%). En cuanto al número de sonetos por subgéneros, cabe decir que no hay palatinas con siete u ocho sonetos, hay urbanas y de hechos particulares con cuatro o más sonetos, pero no con nueve, las de asunto religioso oscilan entre cuatro, cinco y siete sonetos, las villanas o villanescas tienen cuatro o cinco sonetos, las mitológicas son de cuatro sonetos, las pastoriles y novelescas de cuatro o cinco sonetos, la picaresca de cuatro sonetos, la de frontera de cinco sonetos, la de hechos famosos de seis sonetos y la caballeresca de siete sonetos.

Para finalizar, quisiera indicar que nuestro dramaturgo también usa el soneto para los comienzos o terminaciones de los actos. En dos comedias, un acto comienza con un soneto: en *La pastoral de Jacinto* (1595-1600), cuya obra se abre con un soneto, y en el tercer acto de *El desposorio encubierto* (1603-1604). Mientras que en cinco comedias se cierra el primer o segundo acto con un soneto. El primer acto en *El galán escarmentado* (1595-1598), en *La fe rompida* (1599-1602), en *La locura por la honra* (1610-1612) y en *Lo cierto por lo dudoso*; el segundo acto en *El anzuelo de Fenisa* (1604-1606) con dos sonetos, en *El piadoso veneciano* con un soneto dialogado en apartes (1599-1608), en *El perro del hortelano* (1613-1615), y en *El príncipe perfecto, segunda parte* (1612-1618) con un soneto dialogado.

## ÚLTIMAS CONSIDERACIONES

El soneto dramático es un conjunto estrófico de enorme versatilidad en la obra teatral de Lope. Es realmente llamativo que haya una cantidad importante de sonetos en sesenta y siete de las comedias escritas durante los treinta años de mayor producción dramática de nuestro autor. Es palpable que en ellos recurre a patrones fijos o esquemas compositivos que le permitían escribir con urgencia, pero particularmente pienso que muy pocos son los que carecen de interés. En todos se advierte el goce con que nuestro poeta saboreó una y otra vez los deleitosos manjares que le ofrecían los tópicos petrarquistas, la lírica culta, el romancero, la tradición clásica, la lírica primitiva castellana, a la par que incorporaba nuevos experimentos. Sus sonetos dramáticos no tienen mucho que envidiar a los líricos. De hecho, de algunos de ellos, sabemos que nuestro poeta se sentía especialmente orgulloso al decidir incluirlos en otras obras o, al revés, al insertarlos en el drama con el fin de sustraerlos al paso del tiempo. Por otro lado, nuestro dramaturgo muestra una gran habilidad para insertarlos en el contexto dramático y convertirlos en puntos sobresalientes del drama. Incluso, en las comedias en que son numerosos, el soneto se nos revela como un privilegiado instrumento estructurador de la acción, pues marca pautadamente los momentos destacados de la intriga.

Finalmente, quisiera concluir con la valoración que realiza Vossler sobre las comedias de nuestro autor: «se toman hoy las comedias de Lope a modo de un pétreo armazón que se resquebraja y en cuyas hendiduras y resquicios crecen las más frescas, las más deliciosas, las más exuberantes flores de la campiña popular y del jardín literario. Habría que reunir las en ramos»<sup>2233</sup>. Personalmente, los sonetos dramáticos son las más hermosas flores que corté del exuberante jardín de Lope de Vega.

---

<sup>2233</sup> Vossler, 1933, p. 366.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agar Paz Rescala, Laura, «Cilena: una amada con voz, pluma y tintero», en Miguel Donoso Rodríguez (ed.), *Mujer y literatura femenina en la América virreinal*, Nueva York, Ulzama, 2015, pp. 23-34.
- Alatorre, Antonio, «Tiempo y Poesía», *Acta Poética*, 32, 1, 2011, pp. 19-87.
- Alciato, Andrea, *Emblemas*, ed. Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1993.
- Alín, José M.<sup>a</sup> y Begoña Barrio Alonso, *El cancionero teatral de Lope de Vega*, London, Támesis, 1997.
- Alonso, Dámaso, *Poesía española (Ensayo de métodos y límites estilísticos)*, Madrid, Gredos, 1962.
- Alonso, Dámaso y Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1970.
- Andrès, Christian, «El *Locus amoenus* en *La Arcadia* (1598) de Lope de Vega: Intertextualidad y sensibilidad artística», en M.<sup>a</sup> Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), I. Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, pp. 153-161.
- Andrès, Christian, «Algunos aspectos barrocos en la comedia de Lope de Vega *El piadoso veneciano*», en *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Venecia, 14-18 de julio de 2014*, Venezia, Ca' Foscari, 2017, pp. 373-382.
- Antonelli, Giuseppe, *Parnaso italiano, Lirici del secolo primo, secondo e terzo cioè dal 1190 al 1500*, volumen undecimo, Venezia, Giuseppe Antonelli editore, 1846.
- Antonucci, Fausta, «Lope y la polimetría en la recepción de los dramaturgos italianos del siglo XVII», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena E. Marcello (eds.), *El "Arte nuevo de hacer comedias" en su contexto europeo. Congreso internacional, Almagro, 29, 29 y 30 de enero de 2009*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2010, pp. 75-90.
- Antonucci, Fausta, «Un ejemplo más de reescritura del teatro áureo en la Italia del siglo XVII: Giacinto Andrea Cicognini y el texto del *Giasone*», en Antonella Gallo y Katerina Vaiopoulos (eds.), *Por tal variedad tiene belleza. Omaggio a Maria Grazia Profeti*, Firenze, Alinea, 2012, pp. 259-270.

- Apolodoro, *Biblioteca*, introducción de Javier Arce, traducción y notas de Margarita Rodríguez de Sepúlveda, Madrid, Gredos, 1985.
- Apolonio de Rodas, *Las Argonáuticas*, introducción, traducción y notas de Mariano Valverde Sánchez, Madrid, Gredos, 1996.
- Aquilano, Serafino, *Opere dello elegantissimo poeta Seraphino Aquilano nuovamente con diligentia impresse con molte cose aggiunte*, Firenze, Impresso por Filippo di Giunta, 1516.
- Araya, Guillermo, *De Garcilaso a García-Lorca: ocho estudios sobre letras españolas*, Amsterdam, Rodopi, 1983.
- Arellano Ayuso, Ignacio, «La comedia de capa y espada (el género y su interpretación)» en *Francisco de Rojas. Obligados y ofendidos*, Madrid, Fundamentos, 2000, pp. 11-35.
- Arellano Ayuso, Ignacio, *Poesía satírico burlesca de Quevedo. Estudio y anotación filológica de los sonetos*, Madrid, Iberoamericana, 2003.
- Arellano, Ignacio, «Las máscaras de Demócrito: en torno a la risa en el Siglo de Oro», en Ignacio Arellano y Victoriano Roncero López (eds.), *Demócrito áureo: los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla, Renacimiento, 2006a, pp. 329-359.
- Arellano Ayuso, Ignacio, «Los héroes caballerescos en los espejos del callejón del Gato de la comedia burlesca», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.), *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de teatro clásico de Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 2005*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006b, pp. 149-178.
- Arellano Ayuso, Ignacio y Carlos Mata, *Vida y obra de Lope de Vega*, Madrid, Bibliotheca Homolegens, 2011.
- Argente del Castillo Ocaña, Concepción, «Celos y embustes en la escena barroca», en Remedios Morales Raya y Miguel González Dengra (eds.), *La pasión de los celos en el teatro del Siglo de Oro: actas del III Curso sobre teoría y práctica del teatro, Granada, 8-11 de noviembre de 2006*, Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 9-24.
- Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, ed. Edoardo Sanguineti e Marcello Turchi, Milano, Garzanti, 1964.
- Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, tomo II, ed. Cesare Segre y M.<sup>a</sup> de las Nieves Muñiz Muñiz, trad. de Jerónimo de Urrea (1549), Madrid, Cátedra, 2002.
- Aristófanes, *Las aves*, introducción, traducción y notas de Luis M. Matías Aparicio, Madrid, Gredos, 2007.

- Aristóteles, *Física*, ed. Guillermo R. de Echandía, Madrid, Gredos, 1995.
- Arjona, José Homero, «La introducción del gracioso en el teatro de Lope de Vega», *Hispanic Review*, VII, 1, 1939, pp. 1-21.
- Arjona, José Homero, «Another sonnet in Lope de Vega's *Los tres diamantes*», *Hispanic Review*, XX, 1952, pp. 313-315.
- Bagnoregio, San Bonaventura de, *Itinerario del alma*.  
<http://www.dfists.ua.es/~gil/itinerarium-mentis-in-deum-esp.pdf> [consultado el 09 / 05 / 2019].
- Bosch, J. Peter, «*Laura perseguida, Lucinda perseguida y Nadie se conoce*», *Segismundo*, 2, 1965, pp. 301-309.
- Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Barcelona, Edebé, 2011.
- Canavaggio, Jean, «Lope de Vega entre refranero y comedia», en Manuel Criado de Val (dir.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 83-94.
- Canzoniere portoghese Colocci-Brancuti*,  
<https://dl.wdl.org/13529/service/13529.pdf> [consultado el 09 / 05 / 2019].
- Cano-Ballesta, Juan, «Los graciosos de Lope y la cultura cómica popular de tradición medieval», en Manuel Criado de Val (dir.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 777-784.
- Cano Navarro, José, «La fuerza del deseo: el caso de *La difunta pleiteada* de Lope de Vega», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico. Almagro, 9, 10, 11 de julio de 2002*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 251-270.
- Cañas Murillo, Jesús, «Diez calas en el amor en el teatro del primer Lope de Vega: la configuración del tema en las comedias del destierro», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico. Almagro, 9, 10, 11 de julio de 2002*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 235-250.
- Carreño, Antonio, «El ciclo de 'las barquillas' de Lope de Vega y el Romancero nuevo», *Kentucky Romance Quarterly*, 26, 1979, pp. 283-292.
- Castro, Américo y Hugo Rennert, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*. Salamanca, Anaya, 1969.

- Cattaneo, Mariateresa, «El juego combinatorio. Notas sobre *las comedias de secretario* de Lope de Vega», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico. Almagro, 9, 10, 11 de julio de 2002*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 177-190.
- Catulo, *Poesías*, ed. Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Alianza, 2000.
- Catulo, *Poemas*, introducciones, traducciones y notas de Antonio Soler Ruiz, Madrid, Gredos, 1993.
- Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, RAE, 2015.
- Chevalier, Maxime, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1975.
- Chouza-Calo, María del Pilar, «Más allá de los afectos: los celos al servicio de la acción en *La escolástica celosa*», *eHumanista*, 24, 2013, pp. 255-270.
- Cicerón, *Disputaciones tusculanas*, introducción, traducción y notas de Alberto Medina González, Madrid, Gredos, 2005.
- Cicerón, *Sobre la naturaleza de los dioses*, ed. Ángel Escobar, Madrid, Gredos, 1999.
- Cirlot, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992.
- Colombí-Monguió, Alicia de, *Petrarquismo peruano: Diego Dávalos Figueroa y la poesía de la Miscelánea Austral*, London, Tamesis, 1985.
- Conde Parrado, Pedro, «*Invectivas latinescas*. Anatomía de la *Expostulatio Spongiae* en defensa de Lope de Vega», *Castilla. Estudios de Literatura*, 3, 2012, pp. 37-93.
- Conti, Natale, *Mitología*, traducción, con introducción, notas e índices de Rosa M.<sup>a</sup> Iglesias Montiel y M.<sup>a</sup> Consuelo Álvarez Morán, Murcia, Universidad de Murcia, 2006.
- Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. Louis Combet, Madrid, Castalia, 2000.
- Costa Palacios, Angelina y Manuel Abad Gómez, «La leyenda de *Los comendadores de Córdoba*, posible fuente de «teatro de horror» en dos comedias de Lope», en Manuel Criado de Val (dir.), *Lope de vega y los orígenes del teatro español. Actas del I congreso internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, Edi-6, pp. 125-142.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de, *Emblemas morales*, edición e introducción de Carmen Bravo-Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978.

- Covarrubias Horozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- Cruz, San Juan de la, *Poesía*, ed. Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1984.
- Cruz, San Juan de la, *Subida al Monte Carmelo*, Madrid, Rialp, 1961.
- Curtius, Ernst R., *Literatura europea y Edad Media Latina*, I, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Delano, Lucile Kathryn, «An analysis of sonnets in Lope de Vega's comedias», *Hispania*, XII, 1929, pp. 119-140.
- Delano, Lucile Kathryn, *A critical index of sonnets in the plays of Lope de Vega*, Toronto, The University Press, 1935.
- Díaz-Pimienta, Alexis, «El pintoresco caso de los pies forzados», *Signa*, 22, 2013, pp. 149-181.
- Díez Borque, José M.<sup>a</sup>, «La condición del hijo: Lope de Vega trágico, de la juventud a la vejez», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio (eds.), *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de teatro clásico. Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 279-302.
- Díez Echávarri, Emiliano, *Teorías métricas del siglo de oro*, Madrid, CSIC, 1970.
- Díez de Revenga, Francisco, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, España, Universidad de Murcia, 2003a.
- Díez de Revenga, Francisco, «*Blancas coge Lucinda...*: amor y lírica tradicional en el teatro de Lope», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico. Almagro, 9, 10, 11 de julio de 2002*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003b, pp. 129-154.
- Di Pastena, Enrico, «Paremiología, genealogías y comedias», en Maria Grazia Profeti (ed.), «*Otro Lope no ha de haber*». *Atti del convegno internazionale su Lope de Vega. vol. II. 10-13 Febbraio 1999*, Firenze, Alinea Editrice, 2000, pp. 101-118.
- Dixon, Víctor, «Lope de Vega y la educación de la mujer», en Maria Grazia Profeti (ed.), «*Otro Lope no ha de haber*». *Atti del convegno internazionale su Lope de Vega. vol. II. 10-13 Febbraio 1999*, Firenze, Alinea Editrice, 2000, pp. 63-74.
- Dunn, Peter N., «Some use of sonnets in the plays of Lope de Vega», *Bulletin of Hispanic Studies*, 34, 1957, pp. 213-222.



- Fanconi Villar, Paloma, «La figura femenina del donaire en el teatro de Lope de Vega», en Maria Grazia Profeti (ed.), *“Otro Lope no ha de haber”*. *Atti del convegno internazionale su Lope de Vega. vol. II. 10-13 Febbraio 1999*, Firenze, Alinea Editrice, 2000, pp. 75-84.
- Fernández Rodríguez, Daniel, «La influencia de las novelas de Girolamo Parabosco (pasando por Sansovino) en la literatura española del Siglo de Oro», *Estudios románicos*, 25, 2016, pp. 217-228.
- Fernández Rodríguez, Natalia, «Pactar con el diablo en la escena europea: Christopher Marlowe y Lope de Vega», *Anuario de Lope de Vega*, XXIII, 2017, pp. 253-269.
- Fernández, Jaime, «El amor y sus definiciones en la obra de Lope de Vega», en Christoph Strosetzki (coord.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Münster 20-24 de julio de 1999*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2001, pp. 531-539.
- Fernández, Jaime, «Inquietud, enajenación y desengaño: *Con su pan se lo coma* de Lope de Vega», en María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, I, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 787-794.
- Ferrer Valls, Teresa, «Damas que enamoran damas, o el galán fingido en la comedia de Lope de Vega», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico. Almagro, 9, 10, 11 de julio de 2002*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 191-212.
- Ferrer Valls, Teresa, «El juego de poder: Lope de Vega y los dramas de la privanza», en Ignacio Arellano Ayuso y Marc Vitse (eds.), *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro. Vol. I (El noble y el trabajador)*, Madrid, Iberoamericana, 2004 pp.159-186.
- Ferrer Valls, Teresa, «“Sustento, en fin, lo que escribí”: Lope de Vega y el conflicto de la creación», en Facundo Tomás e Isabel Justo (eds.), *Pigmalión o el amor por lo creado*, Barcelona, Anthropos, 2005, pp. 99-112.
- Fradejas Lebrero, José, «*Los Ponces de Barcelona* de Lope de Vega y *Los tres consejos*. Cómo un genio utiliza un cuento de la tradición oral», *Boletín de Literatura Oral*, 1, 2011, pp. 7-13.
- Freeman, Marion F., «*Querer la propia desdicha*: Los papeles invertidos», en Manuel Criado de Val (dir.), *Actas del I congreso internacional sobre Lope de Vega, Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 379-384.
- Frenk Alatorre, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica, siglos XV a XVII*, I, México, UNAM, 2003.

- Froldi, Rinaldo, *Lope de Vega y la formación de la comedia: en torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Salamanca, Anaya, 1973.
- Fucilla, Joseph G., *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, CSIC, 1960.
- Fucilla, Joseph G., «Un artificio poético en una octava de Luigi Pulci», en *ID. Relaciones hispanoitalianas, Revista de Filología Española*, Anejo LIX, Madrid, 1953, pp. 127-130.
- Galán Sánchez, Pedro Juan, «El tópico del “sobrepujamiento” en Estacio», *Cuadernos de Filología Clásica, Estudios latinos*, 16, 1996, pp. 163-174.
- Galindo Esparza, Aurora, *El tema de Circe en la tradición literaria: de la épica griega a la literatura española*, Murcia, Editum, 2015.
- Gálvez de Cabrera, María Rosa, «Florinda perdió su flor. La leyenda de La Cava, el teatro neoclásico español y la tragedia de María Rosa Gálvez de Cabrera», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXXV, 2009, pp. 195-219.
- García Fernández, Óscar, «La locura de amor en el teatro mitológico de Lope de Vega», en Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal (eds.), *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglo de Oro: actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, (julio 2005, Almagro)*, Almagro, Universidad de Castilla La Mancha, 2007, pp. 181-194.
- García Lorenzo, Luciano (coord.), *El personaje dramático. Ponencias y debates de las VII Jornadas de teatro clásico español. Almagro, 20 al 23 de septiembre, 1983*, Madrid, Taurus, 1985.
- García Santo-Tomás, Enrique, «Diana, Lope, Pilar Miró: horizontes y resistencias de clausura en *El perro del hortelano*», en Maria Grazia Profeti (ed.), «*Otro Lope no ha de haber*». *Atti del convegno internazionale su Lope de Vega. vol. II. 10-13 Febbraio 1999*, Firenze, Alinea Editrice, 1981, pp. 51-62.
- Gargano, Antonio, *La sombra de la teoría: ensayos de literatura hispánica del Cid a Cien años de soledad*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2007.
- Gasparetti, Antonio, *Las «novelas» de Mateo Maria Bandello como fuentes del teatro de Lope de Vega Carpio*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1939.
- Gavela García, Delia, «Perfilando algunos géneros: algunas comedias urbanas del primer Lope», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio (eds.), *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de teatro clásico. Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 303-318.

- Gitlitz, David M., *La estructura lírica de la Comedia de Lope de Vega*, Valencia, Albatros-Hispanófila, Valencia, 1980.
- Gómez, Jesús, *Individuo y sociedad en las comedias (1580-1604) de Lope de Vega*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2000.
- Gómez, Jesús, *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*, Sevilla, Alfar, 2006.
- Góngora, Luis, *Sonetos completos*, ed. Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1978.
- González-Cruz, Luis F., «El soneto: esencia temática de *El perro del hortelano* de Lope de Vega», en Manuel Criado de Val (dir.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I congreso internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 541-546.
- González de Amezá, Agustín, *Una colección manuscrita y desconocida de comedias de Lope de Vega*, Madrid, Centro de Estudios sobre Lope de Vega, 1945.
- González Maestro, Jesús, «La expresión dialógica en los sonetos de las *Rimas de Tomé de Burguillos*», en M.<sup>a</sup>. Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), I. Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998a, pp. 711-722.
- González Maestro, Jesús, «La expresión dialógica en el discurso lírico de Borges y Pessoa. (Hacia una crítica de la razón dialógica)», *Diálogos hispánicos*, 21, 1998b, pp. 267-324.
- Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1994.
- Güntert, Georges, «Función del soneto en el teatro áureo: ¿pausa reflexiva del personaje o tematización del drama?», en Itziar López Guil, y Jenaro Talens (eds.), *El espacio del poema. Teoría y práctica del discurso poético*, Madrid, 2011, pp. 205-223.
- Halstead, Frank G., «The Attitude of Lope de Vega toward Astrology and Astronomy», *Hispanic Review*, 7, 3, 1939, pp. 205-219.
- Hernández Valcárcel, Carmen, «Algunos aspectos del teatro dentro del teatro en Lope de Vega», *Anales de filología hispánica*, 4, 1988-1989, pp. 75-96.
- Hernández Valcárcel, Carmen, *Los cuentos en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 1992.
- Heródoto, *Historia*, traducción y notas de Carlos Shrader, IV, Madrid, Gredos, 1979.
- Herrero García, Miguel, *La vida española del siglo XVII. I. Las bebidas*, Madrid, 1933.

- Hesíodo, *Teogonía*, ed. Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, Madrid, Gredos, 1978.
- Higino, *Fábulas*, introducción y traducción de Javier del Hoyo y José Miguel García Ruiz, Madrid, Gredos, 2009.
- Homero, *Odisea*, introducción de Manuel Fernández-Galiano y traducción de José Manuel Pabón, Madrid, Gredos, 1993.
- Homero, *Ilíada*, ed. Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 1996.
- Horacio, *Odas, Canto secular y Épodos*, ed. José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, 2007.
- Horacio, *Sátiras, Epístolas, Arte poética*, ed. José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, 2008.
- Jörder, Otto, *Die formen des sonetts bei Lope de Vega*, Alemania, Halle, 1936.
- José Prades, Juana de, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC, 1963.
- Justino, *Epítome de las «historias filípicas» de Pompeyo Trogo*, introducción, traducción y notas de José Castro Sánchez, Madrid, Gredos, 1995.
- Lasso de la Vega, Gabriel, *Tragedia de la honra de Dido restaurada*, ed. Alfredo Hermenegildo, Kassel, Reichenberger, 1986.
- Ledda, Giuseppina, «Emblemas y configuraciones emblemáticas en la literatura religiosa y moral del Siglo XVII», en M.<sup>a</sup> Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), I. Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, pp. 45-74.
- Lefebvre, Alfredo, «Guía de las noches de Lope», *Mapocho*, 1, 1963, pp. 253-261.
- Leonardo de Argensola, Bartolomé, *Rimas*, I, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Espasa-Calpe, 1974.
- Livio, Tito, *Historia de Roma desde su fundación*, introducción de Ángel Sierra, traducción y notas de José Ángel Villar Vidal, I-III, Madrid, Gredos, 1990.
- Livio, Tito, *Historia de Roma desde su fundación*, traducción y notas de José Antonio Villar Vidal, XXVI-XL, Madrid, Gredos, 1993.
- López Fernández, Manuel, «Una comedia de frontera en el teatro de Lope de Vega», *Revista de Estudios Extremeños*, 62, 1, 2006, pp. 189-216.

- López Lara, Pedro, «"Quien dice que la ausencia causa olvido" (Cinco poemas inéditos y un ensayo de aproximación crítica)», *Filología Románica*, 5, 1987-1988, pp. 277-302.
- Madroñal Durán, Abraham, «Estructuras teatrales de la comedia en el entremés barroco», en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena VI: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: actas del VI Congreso de la AITENSO, (5 al 8 de marzo de 1997, Ciudad Juárez)*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 167-178.
- Madroñal, Abraham, «A propósito de *La doncella Teodor*, una comedia de viaje de Lope de Vega», *Revista de Literatura*, vol. LXXIII, 145, 2011, pp. 183-198.
- Marcial, *Epigramas*, traducción y notas de Juan Fernández Valverde y Antonio Ramírez de Verger, II, Madrid, Gredos, 2001.
- Manero Sorolla, M.<sup>a</sup> Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. (Repertorio)*, Barcelona, PPU, 1990.
- Mann, Richard G., *El Greco y sus patronos, Tres grandes proyectos*, Madrid, Akal, 1994.
- March, Ausías, *Obra poética completa*, I, ed. Rafael Ferreres, Madrid, Castalia, 1982.
- Marín, Diego, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia, 1968.
- Martínez Berbel, Juan Antonio, *El mundo mitológico de Lope de Vega. Siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2003.
- Mata Induráin, Carlos, «Un refrán, tres personajes, nueve sonetos: *El perro del hortelano*, de Lope de Vega», en Lygia Rodrigues Vianna Peres y Rosa M.<sup>a</sup> Sánchez-Cascado Nogales (eds.), *Congreso Internacional Lope de Vega, elijase el tema: comedia, literatura, historia, arte, emblemática*, Río de Janeiro, GRISO, 2010, pp. 64-84.
- Matas Caballero, Juan, «Algunas notas sobre métrica: sonetos y canciones de Juan de Jáuregui», *Estudios humanísticos. Filología*, 11 (1990), pp. 11-26
- McKendrick, Melveena, «Lope de Vega's *La victoria de la honra* and *La locura por la honra*: Towards a Reassessment of his Treatment of Conjugal Honour», *Bulletin of Hispanic Studies*, 64, 1, 1987, pp. 1-14.
- MCKendrick, Melveena, «Un tema, dos visiones: el pacto con el diablo en Lope de Vega y Calderón», en Teresa Ferrer Valls y Nel Diago (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Valencia, 1991, pp. 263- 270.

- McGrady, Donald, «La *Celia* de Lope de Vega: un misterio resuelto», en Manuel Criado de Val (dir.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I congreso internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 625-630.
- McGrady, Donald, «Fuentes, fecha y sentido de *El perro del hortelano*», *Anuario de Lope de Vega*, V, Lérida, Milenio-UAB, 1999, pp. 151-165.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, 6 volúmenes, Madrid, CSIC, 1949.
- Micozzi, Patrizia, «Vestigios de la literatura provenzal en *El bastardo Mudarra* de Lope de Vega», en Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse, Frédéric Serralta (eds.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO, Toulouse, 1993*, 2, Pamplona, GRISO, 1996, pp. 249-258.
- Mochón Castro, Montserrat, *El intelecto femenino en las tablas áureas: contexto y escenificación*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2012.
- Molina, Tirso de, *La villana de La Sagra*, en *Comedias escogidas de frey Gabriel Téllez*, V, ed. Juan Eugenio de Hartzenbusch, Madrid, Rivadeneyra, 1848.
- Morley, Griswold S. y Richard W. Tyler, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope*, Valencia, Castalia, 1961.
- Morley, Griswold S. y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, versión española de María Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968.
- Morrós, Bienvenido, «Ovidio y la tradición médica en *El perro del hortelano*», *Anuario de Lope de Vega*, VII, 2001a, pp. 41-66.
- Morrós, Bienvenido, «Concepto y simbolismo en la poesía del *Cancionero general*», *Revista de Literatura Medieval*, 12, 2001b, pp. 185-242.
- Museo, *Hero y Leandro*, introducción, traducción y notas de José Guillermo Montes Cala, Madrid, Gredos, 1994.
- Navarro Durán, Rosa, «El soneto de Sasso “Col tempo el villanel al gioco mena” y Lope de Vega», *Anuario de Filología*, 7, 1981, pp. 391-409.
- Navarro Durán, Rosa, «Sonetos de *El galán escarmentado* en un manuscrito», *Anuario de Lope de Vega*, II, 1996, pp. 213-220.
- Navarro Durán, Rosa, «El equívoco: un recurso de las comedias de enredo de Juan Ruiz de Alarcón», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio (eds.), *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de*

*las II Jornadas de teatro clásico. Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 341-352.

Navarro Durán, Rosa, «"El lacayo no trate cosas altas": imagen de la verdad», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.), *El "Arte nuevo de hacer comedias" y la escena. XXXII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 7, 8 y 9 de julio de 2009*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2011, pp. 81-96.

Navarro Durán, Rosa, «Caballeros que no lo son y damas que no lo parecen», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.), *La desvergüenza en la comedia española. XXXIV Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 5, 6 y 7 de julio de 2011*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2013, pp. 17-37.

Olson, Elder y Bruce W. Wardropper, *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978.

Orozco Díaz, Emilio, *El teatro y la teatralidad del barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.

Orozco Díaz, Emilio, *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1981.

Ovidio Nasón, Publio, *Amores, Arte de amar, Sobre la cosmética del rostro femenino, Remedios contra el amor*, traducción, introducción y notas por Vicente Cristóbal López, Madrid, Gredos, 1989.

Ovidio Nasón, Publio, *Metamorfosis*, I, ed. Antonio Ruiz de Elvira, Madrid, CSIC, 1992.

Ovidio Nasón, Publio, *Metamorfosis*, II, ed. Antonio Ruiz de Elvira, Madrid, CSIC, 1994.

Ovidio Nasón, Publio, *Metamorfosis*, III, ed. Antonio Ruiz de Elvira, texto, notas e índices de nombres por Bartolomé Segura Ramos, Madrid, CSIC, 1994.

Ovidio Nasón, Publio, *Cartas a las heroínas*, introducciones, traducciones y notas de Ana Pérez Vega, 18 y 19, Madrid, Gredos, 1994.

Panizo Rodríguez, Juliana, «Sabiduría popular: refranes y otras expresiones coloquiales», *Revista de Folclore*, 186, 1996, 199-216.

Pedraza Jiménez, Felipe B. y Milagros Rodríguez Cáceres, *Manuel de literatura española (IV). Barroco: Teatro*, Pamplona, Cénlit, 1981.

Pedraza Jiménez, Felipe B., «Algunos mecanismos y razones de la rescritura en Lope de Vega», *Criticón*, 74, 1998 (*Siglo de oro y rescritura II: poesía*), pp. 109-124.

Pedraza Jiménez, Felipe B., «A vueltas con la taxonomía: *La traición busca el castigo* de Rojas Zorrilla», Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio (eds.), *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de*

- las II Jornadas de teatro clásico. Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 453-483.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., «Menéndez Pelayo, de la edición académica a los *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*», *Monteagudo*, 17, 2012, pp. 85-96.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., *La fuerza del amor y de la historia. Ensayos sobre el teatro de Lope de Vega*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2018.
- Peñas Ibáñez, M.<sup>a</sup>. Azucena, «Lope de Vega y el lenguaje metasemémico del amor», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico. Almagro, 9, 10, 11 de julio de 2002*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 109-128.
- Petrarca, Francesco, *Cancionero*, introducción y notas de Antonio Prieto, Barcelona, Planeta, 1985.
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, Milano, Acquaviva, 2006.
- Platón, *Diálogos. Apología de Sócrates, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hippias Menor, Hippias Mayor, Laques, Protágoras, Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo, Fedón, Banquete, Fedro*, Madrid, Gredos, 2010.
- Plinio el Viejo, *Historia naturalis*, traducción y notas de E. del Barrio Sanz, I. García Arribas, A. M.<sup>a</sup>. Moure Casa, L. A. Hernández Miguel, M.<sup>a</sup> L. Arribas Hernández, VII-IX, Madrid, Gredos, 2003.
- Plutarco, *Vidas paralelas*, introducción, traducción y notas de Juan Pablo Sánchez Hernández y Marta González González, VII, Madrid, Gredos, 2009.
- Poesía cancioneril castellana*, ed. Michael Gerli, Madrid, Akal, 1994.
- Poesía de Cancionero*, ed. Álvaro Alonso, Madrid, Cátedra, 1986.
- Porteiro Chouciño, Ana María «La estructura verbal de *La pastoral de Jacinto* de Lope de Vega», *Garroza*, 10, 2010a, pp. 203-214.
- Porteiro Chouciño, Ana María, «Amor, magia y mitología en *Belardo, el Furioso* de Lope de Vega», *Agnanórisis*, 2, 2010b, pp. 83-104.
- Presotto, Marco, «Vestir y desvestir: apuntes sobre la indumentaria en la dramaturgia del primer Lope de Vega», *Annali di ca' Foscari*, XXXIV, 1-2, 1995, pp. 365-383.
- Price, Eva R., «The Romancero in *El bastardo Mudarra* of Lope de Vega», *Hispania*, 18, 1935, pp. 301-310.



- Profeti, Maria Grazia, «Para Lope. Estimación del Fénix en Europa y en España», en Christoph Strosetzki (coord.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Münster 20-24 de julio de 1999*, Iberoamericana, 2001, pp. 69-82.
- Profeti, Maria Grazia, «Rimas bíblico-simbólicas: burla, transgresión y moda», en Odette Gorsse y Frédéric Serralta (eds.), *El siglo de oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Université du Mirail, 2006, pp. 793-805.
- Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 2011.
- Quevedo, Francisco de, *Obra poética*, III, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1971.
- Rico, Francisco, *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, Alianza, 1986.
- Rodríguez de Montalvo, Garci, *Amadís de Gaula*, I, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1987.
- Roig Miranda, Marie, «Los nueve sonetos de *El perro del hortelano* de Lope de Vega», en Odette Gorsse y Frédéric Serralta (eds.), *El siglo de oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Université du Mirail, 2006, pp. 893-906.
- Rojas, Fernando de, *La Celestina*, ed. Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Íñigo Ruiz Arzálluz, y Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2000.
- Romancero general, o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, ed. Agustín Durán, I, Madrid, Rivadeneyra, 1859
- Romanos, Melchora, «La funcionalidad discursiva del soneto en el teatro de Lope de Vega», *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 16, 2004a, pp.137-152.
- Romanos, Melchora, «Niveles de funcionalidad del espacio en el teatro histórico de Lope de Vega», en María Luisa Lobato López y Francisco Domínguez Matito (eds.), *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, 2, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2004b, pp. 1523-1534.
- Romanos Melchora, «Algunas cuestiones acerca de las relaciones entre polimetría y dramaturgia en el teatro de Lope de Vega», en Anthony Close (ed.), *Edad de oro cantabrigense: actas del VII de la asociación internacional del siglo de oro (AISO)*, Cambridge, 18-22 de julio de 2005, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2006.
- Romanos, Melchora, «Convergencias intradramáticas y extradramáticas del soneto en el teatro de Lope de Vega», en Germán Vega García-Luengos y Rafael González

Cañal (eds.), *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro: actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Almagro, 15, 16 y 17 de julio de 2005*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007a, pp. 407-416.

Romanos, Melchora, «Planteos preliminares para el estudio de la polimetría en el teatro de Lope de Vega», en Beatriz Mariscal y María Teresa Miaja de la Peña (eds.), *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas «Las dos orillas» Monterrey, México del 19 al 24 de julio de 2004*, 2, 2007b, pp. 521-532.

Romjaro, Rosa, *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro*, Barcelona, Anthropos, 1998.

Roso Díaz, José, *El engaño y la acción en el teatro de Lope de Vega*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2001.

Roso Díaz, José, *Tipología de engaños en la obra dramática de Lope de Vega*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2002.

Rozas, Juan Manuel, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990.

Rubiera, Javier, «Amor y mujer en la *Novena Parte* de comedias», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Elena E. Marcello y Rafael González Cañal (eds.), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico, Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2002*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 283-306.

Rull, Enrique, «Lope de Vega y la transposición de los mitos: *La bella Aurora*», *Revista de Filología Hispánica*, 27.1, 2011, pp. 204-215.

Ruiz de Elvira, Antonio, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1982.

Sáez, Adrián J., «Las comedias húngaras de Lope de Vega: una cadena de intertextualidad y reescritura», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 33, 2015, pp. 293-307.

Salomon, Noël, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985.

Sánchez Jiménez, Antonio, «Segunda Cava en España: moro, morisco y venganza en tres comedias de Lope de Vega», *Bulletin of the Comedians*, 55, 2, 2003, pp. 117-132.

Sánchez Jiménez, Antonio, «La poética de la noche en siete sonetos apelativos de Lope de Vega», *ehumanista*, 22, 2012, pp. 357-374.

Sánchez Jiménez, Antonio, «Otro soneto apelativo a la noche en Lope de Vega: *El príncipe perfecto (c.1612-1614)*», *ehumanista*, 27, 2014, pp. 407-414.

- Sánchez Jiménez, Antonio, «Lope de Vega y la ambigüedad de los signos: la incertidumbre del significado en unas variaciones sobre el tema de la Arcadia», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura y Cultura*, XXIII, 2017, pp. 549-74.
- Serés, Guillermo, *La transformación de los amantes*, Barcelona, Editorial Crítica, 1996.
- 7Soto, Hernando de, *Emblemas moralizadas*, ed. José Luis García Arranz y Nieves Pena Sueiro, Barcelona, Medio Maravedí, 2017.
- Strzelecki, Anabella Milagros, «Amor hereos y Aegritudo amoris: la conducta, los discursos y la muerte de los enamorados en *Grimalte y Gradissa*, *Cárcel de Amor y La Celestina*».  
[https://www.academia.edu/5252682/Amor hereos y Aegritudo amoris la conducta los discursos y la muerte de los locos enamorados en Grimalte y Gradissa Cárcel de Amor y La Celestina](https://www.academia.edu/5252682/Amor_hereos_y_Aegritudo_amoris_la_conducta_los_discursos_y_la_muerte_de_los_locos_enamorados_en_Grimalte_y_Gradissa_Cárcel_de_Amor_y_La_Celestina) [consultado el 27 / 06/ 2018].
- Stroud, Mathew, «Los Comendadores de Córdoba: realidad, manierismo y el barroco», en Manuel Criado de Val (dir.), *Lope de vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 425-430.
- Tácito, *Anales*, traducción y notas de José L. Moralejo, XI-XVI, Madrid, Gredos, 1980.
- Tedesco, Anna, «"All'usanza spagnola": el *Arte nuevo* de Lope de Vega y la ópera italiana del siglo XVII», *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 837-852.
- Tejeiro Fuentes, Miguel Ángel, «Galicia y los gallegos en la literatura española del Siglo de Oro», en Lola González (coord.), *Literatura del Siglo de Oro*, Lleida, Universitat de Lleida, 1996, pp. 203-246.
- Textor, Ioannis Ravisii, *Officinae epitome*, I, Lugduni, 1551.
- Textor, Ioannis Ravisii, *Alter tomus epitomes officinae*, Lugduni, 1551
- Textor, Ioannis Ravisii, *Cornucopiae*, Lugduni, 1551.
- Torres Rodríguez, María José, «El ruiseñor tradicional en San Juan», en José Manuel Lucía Megías (coord.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares, Universidad Alcalá, 1997, pp. 1513-1522.
- Torres, Milagros, «El cuerpo del gracioso: comicidad bufonesca y modos de actuación en *Los muertos vivos* de Lope», en *Criticón*, 60, 1994, pp. 49-60.
- Trabado Cabado, José Manuel, *Poética y pragmática del discurso lírico. El cancionero pastoril de La Galatea*, Madrid, CSIC, 2000.
- Trambaioli, Marcella, «La trayectoria poética del motivo del baño en Lope de Vega: de *La hermosura de Angélica* al *Laurel de Apolo*», en Christoph Strosetzki (coord.),

*Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Münster 20-24 de julio de 1999*, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2001, pp. 1275-1285.

Trambaioli, Marcella, «El galán suelto y el figurón en *Los Ponces de Barcelona*, de Lope de Vega», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LVI, 2, 2008, pp. 489-504.

Trambaioli, Marcella, «*El amigo hasta la muerte de Lope de Vega y El gallardo español de Miguel de Cervantes: entre intertextualidad y proyección autobiográfica*», *Arte Nuevo*, 1, 2014, pp. 106-129.

Umpierre, Gustavo, *Songs in the plays of Lope de Vega. A study of their dramatic function*, London, Tamesis, 1975.

Vega, Garcilaso de la, *Poesías castellanas completas*, ed. Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 1972.

Vega Carpio, Lope de, *La Dorotea*, ed. Américo Castro, Madrid, Renacimiento, 1913.

Vega Carpio, Lope de, *Romancero espiritual y Rimas sacras*, ed. Luis Guarnier, Madrid, Castilla, 1949.

Vega Carpio, Lope de, *Rimas*, I, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.

Vega Carpio, Lope de, *Rimas*, II, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.

Vega Carpio, Lope de, *La Arcadia, prosas y versos. El peregrino en su patria, Prosa I*, ed. Donald McGrady, Madrid, Castro, 1997.

Vega Carpio, Lope de, *Pastores de Belén. Novelas a Marcia Leonarda. La Dorotea*, ed. Donald McGrady, Madrid, Castro, 1998.

Vega Carpio, Lope de, *Obras completas. Poesía, IV. La Filomena. La Circe*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2003.

Vega Carpio, Lope de, *Poesía selecta*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 1984.

Vega Carpio, Lope de, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Marco Presotto, Madrid, Castalia, 2007.

Vega, Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Macarena Cuiñas Gómez, Madrid, Cátedra, 2008.

Vega Carpio, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.

- Vega Carpio, Lope de, *La dama boba*, ed. Rosa Navarro Durán, Barcelona, Edebé, 2012.
- Vega Carpio, Lope de, *El alcalde mayor*, ed. José Enrique López Martínez, en Natalia Fernández Rodríguez (coord.), *Comedias de Lope de Vega*, Parte XIII, vol. 2, Madrid, Gredos, 2014, pp. 3-164.
- Vega Carpio, Lope de, *Amar como se ha de amar*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la RAE (Nueva edición). Obras dramáticas*, III, ed. Emilio Cotarelo y Mori et al., Madrid, RAE, 1917, pp. 181-213.
- Vega Carpio, Lope de, *Amor secreto hasta los celos*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la RAE (Nueva edición). Obras dramáticas*, III, ed. Emilio Cotarelo y Mori y otros, Madrid, RAE, 1917, pp. 390-421.
- Vega Carpio, Lope de, *El amigo hasta la muerte*, ed. Josefa Badía Herrera, en Laura Fernández y Gonzalo Pontón (coord.), *Comedias de Lope de Vega*, Parte XI, vol. 2, Madrid, Gredos, 2012, pp. 1-175.
- Vega Carpio, Lope de, *Angélica en el Catay*, ed. Marcella Trambaioli, en Rafael Ramos (coord.), *Comedias de Lope de Vega*, Parte VIII, vol. 3, Lérida, Milenio-UAB, 2009, pp. 1387-1502.
- Vega Carpio, Lope de, *El animal de Hungría* ed. Xabier Tubau, en Marco Presotto (coord.), *Comedias de Lope de Vega*, Parte II, vol. 2, Lérida, Milenio-UAB, 2007, pp. 679-816.
- Vega Carpio, Lope de, *El anzuelo de Fenisa*, ed. Luis Gómez Canseco, en Rafael Ramos (coord.), *Comedias de Lope de Vega*, Parte VIII, vol. I, Lérida, Milenio-UAB, 2009, pp. 163-304.
- Vega Carpio, Lope de, *La Arcadia*, ed. Ana María Porteiro Chouciño, en Natalia Fernández Rodríguez (coord.), *Comedias de Lope de Vega*, Parte XIII, vol. 1, Madrid, Gredos, 2014, pp. 49-236.
- Vega Carpio, Lope de, *El bastardo Mudarra*, en *Obras escogidas de Lope de Vega. Teatro*, III, ed. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1958, pp. 661-696.
- Vega Carpio, Lope de, *La bella Aurora*, en *Obras de Lope de Vega. Comedias mitológicas y comedias de asunto extranjero*, XIV, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1966, pp.187-238.
- Vega Carpio, Lope de, *El caballero de Olmedo*, ed. Antonio Prieto, Barcelona, Planeta, 1982.
- Vega Carpio, Lope de, *El capellán de la Virgen*, en *Obras de Lope de Vega. Comedias de santos II*, X, ed. Marcelino Menéndez Pelayo Madrid, Atlas, 1965, pp. 273-323.

- Vega Carpio, Lope de, *Lo cierto por lo dudoso*, en *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, I, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Atlas, 1946, pp. 453-473.
- Vega Carpio, Lope de, *Los comendadores de Córdoba*, ed. José Enrique Laplana Gil, en Silvia Iriso Ariz (coord.), *Comedias de Lope de Vega*, Parte II, vol. 2, Lérida, Milenio-UAB, 1998, pp. 1023-1174.
- Vega Carpio, Lope de, *Con su pan se lo coma*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la RAE (Nueva Edición). Obras dramáticas*, IV, ed. Emilio Cotarelo y Mori y otros, Madrid, RAE, 1917, pp. 295-334.
- Vega Carpio, Lope de, *La cortesía de España*, ed. Elena di Pinto, en José Enrique Laplana Gil (coord.), *Comedias de Lope de Vega*, Parte XIII, vol. 1, Madrid, Gredos, 2013, pp. 491-648.
- Vega Carpio, Lope de, *El desposorio encubierto*, ed. Carlos Mota Palencia, en Natalia Fernández Rodríguez (coord.), *Comedias de Lope de Vega*, Parte XIII, vol. 2, Madrid, Gredos, 2014, pp. 755-906.
- Vega Carpio, Lope de, *La discreta venganza*, en *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, III, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch Madrid, Atlas, 1950, pp.303-324.
- Vega Carpio, Lope de, *El divino africano*, en *Obras de Lope de Vega. Comedias de vidas de santos. I*, IX, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1964, pp. 311-362.
- Vega Carpio, Lope de, *El domine Lucas*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la RAE (Nueva edición). Obras dramáticas*, XII, ed. Emilio Cotarelo y Mori y otros, Madrid, RAE, 1930, pp. 60-95.
- Vega Carpio, Lope de, *La doncella Teodor*, ed. Julián González-Barrera, en Marco Presotto (coord.), *Comedias de Lope de Vega*, Parte IX, vol. 1, Lérida, Milenio-UAB, 2007, pp. 165-302.
- Vega Carpio, Lope de, *La doncella Teodor*, ed. Julián González-Barrera, Kassel, Reichenberger, 2008.
- Vega Carpio, Lope de, *Los embustes de Celauro*, ed. Marco Presotto, en Luigi Giuliani y Ramón Valdés (coord.), *Comedias de Lope de Vega*, Parte IV, vol. 3, Lérida, Milenio-UAB, 2002, pp. 1221-1350.
- Vega Carpio, Lope de, *La fábula de Perseo o La bella Andrómeda*, ed. Michael M. McGaha, Kassel, Reichenberger, 1985.

- Vega Carpio, Lope de, *La fe rompida*, ed. Ramón Valdés, en Luigi Giuliani y Ramón Valdés (coord.), *Comedias de Lope de Vega*, Parte IV, vol. 3, Lérida, Milenio-UAB, 2002, pp. 1351-1491.
- Vega Carpio, Lope de, *La firmeza en la desdicha*, ed. María Dolores González, en José Enrique Laplana Gil (coord.), *Comedias de Lope de Vega*. Parte XII, vol. 2, Madrid, Gredos, 2013, pp. 485-625.
- Vega Carpio, Lope de, *La fortuna merecida*, ed. Ana Isabel Sánchez, en Laura Fernández y Gonzalo Pontón (coord.), *Comedias de Lope de Vega*, Parte XI, vol. 2, Madrid, Gredos, 2012, pp. 611-790.
- Vega Carpio, Lope de, *La fuerza lastimosa*, ed. Montgrony Alberola, en Silvia Iriso Ariz (coord.), *Comedias de Lope de Vega*, Parte II, vol. 1, Lérida, Milenio-UAB, 1998, pp. 69-245.
- Vega Carpio, Lope de, *El galán escarmentado*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la RAE (Nueva Edición). Obras dramáticas*, I, ed. Emilio Cotarelo y Mori y otros, Madrid, RAE, 1916, pp. 117-184.
- Vega Carpio, Lope de, *La gran columna fogosa, San Basilio Magno*, en *Obras de Lope de Vega. Comedias de santos. I, IX*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1964, pp. 254-310.
- Vega Carpio, Lope de, *El guante de doña Blanca*, ed. Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea Editrice, 2006.
- Vega Carpio, Lope de, *Guardar y guardarse*, en *Obras publicadas por la RAE (Nueva Edición). Obras dramáticas*, XII, ed. Emilio Cotarelo y Mori y otros, Madrid, RAE, 1930, pp. 206-238.
- Vega Carpio, Lope de, *Los hidalgos de la aldea*, ed. Ignacio García Aguilar, en José Enrique Laplana Gil (coord.), *Comedias de Lope de Vega*, Parte XIII, vol. 1, Madrid, Gredos, 2013, pp. 803-946.
- Vega Carpio, Lope de, *Historia de Tobías*, ed. Macarena Cuiñas Gómez, en Luis Sánchez Laílla (coord.), *Comedias de Lope de Vega*, Parte XV, vol. 2, Madrid, Gredos, 2016, pp. 668-804.
- Vega Carpio, Lope de, *El juez en su causa*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la RAE (Nueva edición). Obras dramáticas*, VI, ed. Emilio Cotarelo y Mori y otros, Madrid, RAE, 1928, pp. 648-685.
- Vega Carpio, Lope de, *El labrador venturoso*, en *Obras de Lope de Vega. Crónicas y leyendas dramáticas de España*, XVIII, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1966, pp. 137-186.

- Vega Carpio, Lope de, *Laura perseguida*, ed. Silvia Iriso Ariz, en Luigi Giuliani y Ramón Valdés (coord.), *Comedias de Lope de Vega*, Parte IV, vol. 1, Lleida, Milenio-UAB, 2002, pp. 37-174.
- Vega Carpio, Lope de, *El leal criado*, ed. Aurora González Roldán, en Luis Sánchez Laílla (coord.), *Comedias de Lope de Vega*, Parte XV, vol. 2, Madrid, Gredos, 2016, pp. 271-426.
- Vega Carpio, Lope de, *Los locos por el cielo*, ed. Enric Bassegoda i Pineda, en Rafael Ramos (coord.), *Comedias de Lope de Vega*, Parte VIII, vol. 1, Lérida, Milenio-UAB, 2009, pp. 305-427.
- Vega Carpio, Lope de, *Los locos por el cielo*, en *Obras de Lope de Vega. Comedias de vidas de santos. I, IX*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1964, pp. 109-162.
- Vega Carpio, Lope de, *La locura de la honra*, ed. Florence D'Artois, en Laura Fernández y Gonzalo Pontón (coord.), *Comedias de Lope de Vega*, Parte XI, vol. 2, Madrid, Gredos, 2012, pp. 177-320.
- Vega Carpio, Lope de, *Lo que hay que fiar del mundo*, introduzione, testo e commento, a cura di Antonio Gasparetti, Palermo, Ant. Trimarchi, 1931.
- Vega Carpio, Lope de, *Lo que hay que fiar del mundo*, ed. José Enrique Laplana Gil y Luis Sánchez Laílla, en José Enrique Laplana Gil (coord.), *Comedias de Lope de Vega*, Parte XII, vol. 2, Madrid, Gredos, 2013, pp. 337-484.
- Vega Carpio, Lope de, *Lucinda perseguida*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la RAE (Nueva edición). Obras dramáticas*, VII, ed. Emilio Cotarelo y Mori y otros, Madrid, RAE, 1930, pp. 324-361.
- Vega Carpio, Lope de, *El mármol de Felisardo*, ed. Beatriz Aguilar y Benet Marcos, en Victoria Pineda y Gonzalo Pontón (coord.), *Comedias de Lope de Vega*, Parte VI, vol. 3, Lérida, Milenio-UAB, 2005, pp.1571-1702.
- Vega Carpio, Lope de, *El mayor imposible*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la RAE (Nueva edición). Obras dramáticas*, XII, ed. Emilio Cotarelo y Mori y otros, Madrid, RAE, 1930, pp. 581-616.
- Vega Carpio, Lope de, *El mayor imposible*, ed. John Brooks, Tucson, University of Arizona, 1934.
- Vega Carpio, Lope de, *El mayorazgo dudoso*, ed. Guillermo Serés, en Silvia Iriso Ariz (coord.), *Comedias de Lope de Vega*, Parte II, vol. 1, Lérida, Milenio-UAB, 1998, pp. 549-684.



- Vega Carpio, Lope de, *El mejor maestro, el tiempo*, ed. Íngrid Vindel, en Victoria Pineda y Gonzalo Potón (coord.), *Comedias de Lope de Vega*, Parte VI, vol. 1, Lérida, Milenio-UAB, 2005, pp. 1703-1817.
- Vega Carpio, Lope de, *Los muertos vivos*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición). Obras dramáticas*, VII, ed. Emilio Cotarelo y Mori y otros, Madrid, RAE, 1930, pp. 639-680.
- Vega Carpio, Lope de, *Nadie se conoce*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición). Obras dramáticas*, VII, ed. Emilio Cotarelo y Mori y otros, Madrid, RAE, 1930, pp. 681-715.
- Vega Carpio, Lope de, *La noche toledana*, ed. Agustín Sánchez Aguilar, en Luigi Giuliani (coord.), *Comedias de Lope de Vega*, Parte III, volumen único, Lérida, Milenio-UAB, 2002, pp. 57-251.
- Vega Carpio, Lope de, *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, en *Obras de Lope de Vega. Crónicas y leyendas dramáticas de España*, XXIV, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1968, pp. 121-173.
- Vega Carpio, Lope de, *La obediencia laureada y el Primer Carlos de Hungría*, ed. Guillem Usandizaga, en Victoria Pineda y Gonzalo Pontón (coord.), *Comedias de Lope de Vega*, Parte VI, vol. 1, Lérida, Milenio-UAB, 2005, pp. 321-417.
- Vega Carpio, Lope de, *Obras son amores*, ed. Carlos Mota, en Laura Fernández y Gonzalo Pontón (coord.), *Comedias de Lope de Vega*, Parte XI, vol. 1, Madrid, Gredos, 2012, pp. 611-758.
- Vega Carpio, Lope de, *La pastoral de Jacinto*, en *Obras de Lope de Vega. Comedias pastoriles y comedias mitológicas I*, XIII, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1965, pp. 1-60.
- Vega Carpio, Lope de, *La pastoral de Jacinto*, edizione critica, introduzione e note di Paola Ambrosi, Kassel, Reichenberger, 1997.
- Vega Carpio, Lope de, *El perro del hortelano*, ed. Paola Laskaris, en Laura Fernández y Gonzalo Pontón (coord.), *Comedias de Lope de Vega*, Parte XI, vol. 1, Madrid, Gredos, 2012, pp. 53-262.
- Vega Carpio, Lope de, *El perro del hortelano y El castigo sin venganza*, ed. David A. Kossof, Madrid, Castalia, 1981.
- Vega Carpio, Lope de, *La dama boba y El perro del hortelano*, ed. Rosa Navarro Durán, Barcelona, Clásicos castellanos, 2001.
- Vega Carpio, Lope de, *El piadoso veneciano*, en *Obras de Lope de Vega. Comedias novelescas*, XXXIII, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1972, pp. 386-438.

- Vega Carpio, Lope de, *Pobreza no es vileza*, en *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, IV, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Rivadeneyra, 1860, pp. 233-253.
- Vega Carpio, Lope de, *Los Ponces de Barcelona*, ed. Marcella Trambaioli, en Marco Presotto (coord.), *Comedias de Lope de Vega*, Parte IX, vol. 2, Lérida, Milenio-UAB, 2007, pp. 1053-1154.
- Vega Carpio, Lope de, *El premio del bien hablar*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la RAE (Nueva edición). Obras dramáticas*, XIII, ed. Emilio Cotarelo y Mori y otros, Madrid, RAE, 1930, pp. 373-402.
- Vega Carpio, Lope de, *El Primero Benavides*, ed. Silvia Iriso Ariz, en Silvia Iriso Ariz (coord.), *Comedias de Lope de Vega*, Parte II, vol. 2, Lérida, Milenio-UAB, 1998, pp. 839-1022.
- Vega Carpio, Lope de, *El príncipe perfecto (segunda parte)*, en *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, IV, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch Madrid, Atlas, 1952, pp.117-139.
- Vega Carpio, Lope de, *La prueba de los ingenios*, ed. Julián Molina, en Marco Presotto (coord.), *Comedias de Lope de Vega*, Parte IX, vol. 1, Lérida, Milenio-UAB, 2007, pp. 39-164.
- Vega Carpio, Lope de, *Querer la propia desdicha*, ed. María del Pilar Chouza-Calo, en Luis Sánchez Laílla (coord.), *Comedias de Lope de Vega*, Parte XV, vol. 1, Madrid, Gredos, 2016, pp. 239-390.
- Vega Carpio, Lope de, *La resistencia honra y condesa Matilde*, ed. Miguel Marón García-Bermejo Giner, en Silvia Iriso Ariz (coord.), *Comedias de Lope de Vega*, Parte II, vol. 2, Lérida, Milenio-UAB, 1998, pp. 697-837.
- Vega Carpio, Lope de, *Servir a buenos*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la RAE (Nueva edición). Obras dramáticas*, XIII, ed. Emilio Cotarelo y Mori y otros, Madrid, RAE, 1930, pp. 581-613.
- Vega Carpio, Lope de, *El sol parado*, en *Obras de Lope de Vega. Crónicas y leyendas dramáticas de España*, XX, ed. Marcelino Menéndez Pelayo Madrid, Atlas, 1967, pp. 238-296.
- Vega Carpio, Lope de, *Los tres diamantes*, ed. M.<sup>a</sup> Isabel Toro Pascua, en Silvia Iriso Ariz (coord.), *Comedias de Lope de Vega*, Parte II, vol. 3, Lérida, Milenio-UAB, 1998, pp. 1401-1558.
- Vega Carpio, Lope de, *Los tres diamantes*, en *Obras de Lope de Vega. Comedias novelescas*, XXIX, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1970, pp. 473-540.

- Vega Carpio, Lope de, *La ventura sin buscalla*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la RAE (Nueva edición). Obras dramáticas*, X, ed. Emilio Cotarelo y Mori y otros, Madrid, RAE, 1930, pp. 258-293.
- Vega Carpio, Lope de, *La victoria de la honra*, ed. Alva V. Ebersole, Valencia, Estudios de Hispanófila, 1977, pp. 109-204.
- Vega Carpio, Lope de, *La vitoria de la honra*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la RAE (Nueva edición). Obras dramáticas*, X, ed. Emilio Cotarelo y Mori y otros, Madrid, RAE, 1930, pp. 412-454.
- Vega Carpio, Lope de, *La villana de Getafe*, ed. Adelaida Cortijo y Elizabeth Treviño Salazar, en José Enrique López Martínez (coord.), *Comedias de Lope de Vega*, Parte XIV, vol. 1, Madrid, Gredos, 2015, pp. 239-413.
- Vega Carpio, Lope de, *La viuda valenciana*, ed. Rafael Ramos, en José Enrique López Martínez (coord.), *Comedias de Lope de Vega*, Parte XIV, vol. 2, Madrid, Gredos, 2015, pp. 830-999.
- Vega Carpio, Lope de, *La viuda valenciana*, ed. Teresa Ferrer Valls, Madrid, Castalia, 2001.
- Villarino, Edith Marta, «Algunos procedimientos de lectura y escritura en la comedia de Lope de Vega», en Florencio Sevilla Arroyo, Carlos Alvar Ezquerro (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998*, 1, Madrid, Castalia, 2000, pp. 817-826.
- Villarino, Edith Marta, «*El guante de doña Blanca*. Una comedia palatina de Lope de Vega», en Melchora Romanos, Florencia Calvo y Ximena González (eds.), *Estudios de Teatro Español y Novohispano: Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (septiembre 2003, Buenos Aires)*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2005, pp. 195-203.
- Virgilio, *Bucólicas, Geórgicas, Eneida*, ed. Aurelio Espinosa Pólit, México, Jus, 1961.
- Virgilio, *Eneida*, introducción y traducción de Rafael Fontán Barreiro, Madrid, Alianza, 1990.
- Vitse, Marc, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*», en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena VI: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (5 al 8 de marzo de 1997, Ciudad Juárez)*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-63.
- Vossler, Karl, *Lope de Vega y su tiempo*, traducción de Ramón Gómez de la Serna, Madrid, Revista de Occidente, 1933.

- Vuelta García, Salomé, «Pietro Susini “fiorentino”, traductor de Lope», en Maria Grazia Profeti (ed.), “*Otro Lope no ha de haber*”, 3, Firenze, 2000, pp. 257-274.
- Weber de Kurlat, Frida, «*El perro del hortelano*, comedia palatina», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIV, 1975, pp. 339-363.
- Weber de Kurlat, Frida, *Hacia una morfología de la comedia del Siglo de Oro*, México, 1976a.
- Weber de Kurlat, Frida, «Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope y su época», *Segismundo*, 23-24, 1976b, pp. 111-131.
- Weber de Kurlat, Frida, «Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de vega», en Maxime Chevalier, François López, Joseph Pérez y Noël Salomon (eds.), *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas, Bordeaux, 2-8 de septiembre de 1974*, I, Burdeos, Université de Bordeaux, 1977, pp. 867-871.
- Weber de Kurlat, Frida, «La formación de la comedia: “Lope-Lope” y “Lope-preLope”», en Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, III, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 329-336.
- Wright, Thomas, *The fabulous Natural History of The Middle Ages*, London, Chapman & Hall, 1845.