

# Études Épistémè

Revue de littérature et de civilisation (XVIe – XVIIIe siècles)

42 | 2022

Écrire pour elles. Dramaturges et spectatrices en Europe

Genre et genres

---

## Algunas calas en la comedia de ambientación urbana de Lope de Vega y su relación con el público femenino noble

*Quelques perspectives sur la comedia à cadre urbain de Lope de Vega et sa relation avec le public féminin noble*

*Some Insights into Lope de Vega's Urban Plays and their Relationship with the Noble Female Audience*

MARCELLA TRAMBAIOLI

---

### Résumés

Español Français English

En las comedias de ambientación urbana se establece un mecanismo de producción-recepción teatral en que la dimensión femenina resalta de forma especial, ya que entre las damas protagonistas, las actrices que las personifican y el público femenino se crea un juego de espejos dramáticamente muy intrigante y eficaz, teniendo en cuenta que, en ocasiones, las segundas y las terceras pueden coincidir. Pero, incluso cuando actrices y espectadoras no se superponen, a mi modo de ver las ilustres mujeres destinatarias representan el auditorio privilegiado de esta clase de piezas que, por lo mismo, podríamos considerar como una suerte de 'comedia genealógica' a lo femenino.

Dans les *comedias* à cadre urbain s'établit un mécanisme théâtral de production-réception où la dimension féminine joue un rôle particulier, car un jeu de miroirs très curieux et efficace sur le plan dramatique se crée entre les personnages des dames protagonistes, les actrices qui les incarnent et le public féminin, étant donné que ces deux derniers groupes peuvent, dans certaines occasions, se confondre. Mais, y compris lorsque les actrices ne coïncident pas avec les spectatrices, il me semble que les femmes illustres qui sont les destinataires du spectacle représentent le public privilégié de ce type de pièces, qui, pour cette raison, peut être considéré comme une sorte de « *comedia genealógica* » au féminin.



Urban plays establish a mechanism of dramatic production-reception, in which the women's dimension stands out in a very special way, since Lope de Vega creates really effective and intriguing game of dramatic mirrors between the main female characters and the female

audience, who, in some cases, coincide. Nevertheless, even when both actresses and spectators did not coincide, the eminent women, at whom the plays were aimed, represented the main audience of this type of drama. This is the reason why why domestic plays could be considered as a sort of feminine genealogical drama.

---

## ***Entrées d'index***

**Mots-clés :** Lope de Vega, comedia urbana, adaptation du sous-genre au milieu courtois, dames vs. actrices, horizon d'attente du public féminin

**Keywords:** Lope de Vega, urban plays, cortesización of the domestic plays, ladies vs actresses, female horizon of expectation

**Palabras claves:** Lope de Vega, comedia urbana, cortesización del subgénero, damas vs actrices, horizonte de expectativas del público femenino

---

## ***Texte intégral***

- 1 Bien sabido es que la comedia de ambientación urbana ocupa un lugar privilegiado y una presencia constante a lo largo de la trayectoria artística de Lope de Vega, y cierto es que su conformación, los casos amorosos, los ambientes y detalles costumbristas, la ruptura de la ilusión teatral con vistas a desvelar los recurrentes resortes de dicho subtipo dramático, y sobre todo el destacado protagonismo de las damas remite, *in primis*, al horizonte de expectativas de un auditorio femenino de mujeres leídas y apasionadas por el teatro.
- 2 Algunos objetarían que el Fénix escribe para los teatros comerciales y, por ende, para un público heterogéneo, pero, en realidad, su escritura dramática se halla en relación con círculos nobiliarios y con la propia corte muchísimo más de lo que se ha considerado tradicionalmente. Es decir, sus encargos para un público aristocrático y culto no se limitan a las contadas fiestas palaciegas documentadas por relaciones y noticias oficiales, tales como *El premio de la hermosura*<sup>1</sup>, *El amor enamorado*<sup>2</sup>, *El vellocino de oro*<sup>3</sup> y *La selva sin amor*, primera ópera en lengua castellana representada ante los reyes el 18 de diciembre de 1627<sup>4</sup>. De hecho, la crítica ha recortado unas comedias de cuyos estrenos falta por completo cualquier tipo de documentación, las cuales por su factura literaria y dramática apuntan, sin más, a un destino representacional cortesano: *Adonis y Venus*<sup>5</sup>, *La fábula de Perseo*<sup>6</sup>, *La bella Aurora*<sup>7</sup>, *La Arcadia*, entre otras.
- 3 A saber: durante los años del exilio el Fénix compone piezas para la corte del duque de Alba; en ocasión de las dobles bodas monárquicas tanto de 1599 como de 1615 el madrileño participa de manera activa en los festejos teatrales correspondientes componiendo piezas como *Argel fingido y renegado de amor*, *Los ramilletes de Madrid* y *Al pasar del arroyo*, cuyos textos reflejan a nivel metateatral las celebraciones regias<sup>8</sup>; de acuerdo con lo que Teresa Ferrer<sup>9</sup> y otros estudiosos<sup>10</sup> han destacado en relación con varios linajes, el poeta madrileño realiza comedias genealógicas con vistas a exaltar las hazañas legendarias e incluso inventadas de algunos representantes de aquellas dinastías para captar su benevolencia y conseguir el puesto de secretario particular u otro cargo oficial; finalmente, en la época de *senectute* Lope recibe varios encargos, y no solo para escribir comedias de santos<sup>11</sup>. Al respecto es preciso recordar con Stefano Arata que:

para la época de Felipe III tenemos que revisar la vieja idea de una neta separación entre teatro cortesano y teatro de corral como universos opuestos e incomunicados. De hecho, bajo la privanza del duque de Lerma aparecen formas de interrelación entre el mundo de la corte y el mundo del teatro que probablemente eran desconocidas en la época de Felipe II. En estos primeros años del siglo XVII asistimos, por un lado, a una "cortesización" de algunos géneros teatrales como la comedia urbana de ambiente madrileño; por otro, a una "teatralización" de algunas formas de literatura cortesana como la relación



de fiestas.<sup>12</sup>

- 4 De todas formas, incluso en el repertorio de la pieza de ambientación urbana, que es el subgénero que me ocupa en estas páginas, se conocen encargos específicos. Tal es el caso de *La noche de San Juan*, que aparece póstuma en la *Parte XXI*, y que se compone para ser representada ante los Reyes en el jardín del conde de Monterrey, cuñado de Olivares, en ocasión del solsticio de verano de 1631 por la compañía de Cristóbal de Avendaño. Precisamente dicha obra es la demostración acabada de hasta qué punto la comedia doméstica se ajusta al gusto cortesano, presentando una acusada dimensión panegírica y metateatral que remite a la ocasión festiva del estreno. Lo mismo se puede decir de una serie de acotaciones relativas a los atuendos y a los gestos de los actores que por su naturaleza detallada llevarían a conjeturar una posible, aunque parcial, intervención de nobles como actores:

Vanse, y entran Don Juan y Tello y Leonor, ella con capotillo, sombrero y enaguas.

Tres mozos con capas de color, broqueles y espadas, Otavio, Mendoza y Celio.

Cuando los van llevando sale don Pedro y dice a uno dellos. [...] Salen con guitarras y sonajas y canten así. [...] Éntrense en grita y regocijo, y diga don Pedro.

Salgan por una puerta Fabio, Leandro y Fenisa, de noche de San Juan, y por la otra Leonardo y Rodrigo, guarnecidos los sombreros y ferreruelos de fajas de papel, y Lucrecia, dama.

Salen Blanca y Antonia con rebozos y sombreros.<sup>13</sup>

- 5 Es bien conocida la afición a la práctica teatral amatorial de muchos nobles<sup>14</sup>, e incluso se ha puesto de relieve la existencia de la fiesta de damas, es decir de la puesta en escena de piezas únicamente por parte de nobles mujeres de la corte. Adviértase que el repertorio correspondiente no comprende tan solo comedias de asunto eminentemente cortesano como son las comedias mitológicas, de cuyo repertorio se ha ocupado Profeti<sup>15</sup>. Lo comprueba el que, de acuerdo con lo que apunta González de Amezúa en su estudio del *Epistolario* lopesco, basándose en las *Relaciones* de Cabrera de Córdoba, *La dama boba* se puso en escena a mediados de septiembre en Ventosilla por las damas de Palacio con la participación de Jerónima de Burgos<sup>16</sup>.

- 6 Por lo general, las comedias ambientadas en las principales ciudades españolas, máxime las que presentan como trasfondo la capital con sus calles, jardines, iglesias y espacios reconocibles, presentan enredos amorosos, situaciones patéticas, y de los dos protagonistas la dama se lleva muy a menudo el papel principal, demostrando su ingenio, discreción y brillantez para llevar a cabo sus hazañas sentimentales. Se trata de lo que aún Arata define con acierto “épica de amor”, tendencia a la literaturización de corte épico de caracteres e intrigas domésticos que la que escribe ha intentado estudiar y sistematizar en una monografía reciente<sup>17</sup>.

- 7 Bien mirado, pues, en dichas comedias se establece un mecanismo de producción-recepción teatral en que la dimensión femenina resalta de forma especial, ya que entre las damas protagonistas, las actrices que las personifican y el público femenino se crea un juego de espejos dramáticamente muy intrigante y eficaz, teniendo en cuenta que, en ocasiones, como queda dicho, las segundas y las terceras pueden coincidir. Pero, incluso cuando actrices y espectadoras no se superponen, a mi modo de ver las ilustres mujeres destinatarias representan el auditorio privilegiado de esta clase de piezas que, por lo mismo, podríamos considerar como una suerte de ‘comedia genealógica’ a lo femenino, por así decirlo.

- 8 Recuerdo con Profeti que en el teatro destinado a la representación nobiliaria “le cose di cui si ragiona sono quelle che interessano ai destinatari, e nei modi che siano loro graditi”<sup>18</sup>. Así pues, si es que las damas nobles son las principales receptoras de



la comedia de ambiente urbano, cabe darle la razón a Ferrer Valls cuando destaca: “la presión del gusto de la nobleza debía de determinar géneros de los que eran los principales receptores (la comedia pastoril, la mitológica, la caballeresca, la urbana de ingenio o la palatina)”<sup>19</sup>. En suma, diríamos que la comedia doméstica es, a todas luces, un subgénero del teatro cortesano y que el horizonte de expectativas al cual se dirige, por la temática amorosa predominante, es prioritariamente el del público femenino noble.

9 Destaquemos además que en algunos repertorios de comedias genealógicas destinados a ensalzar una dinastía específica se incluyen piezas de ambientación urbana. Es el caso de *El abanillo*, obra compuesta en el período 1612-18, probablemente 1615, en correspondencia, pues, con las dobles bodas del príncipe Felipe y de su hermana Ana de Austria, la cual forma parte del *corpus* compuesto para exaltar el linaje de los Moncada<sup>20</sup>. La trama transcurre entre España (Barcelona) y la Italia española (Nápoles), con personajes que pertenecen a la alta nobleza, y el que se trate de una pieza adecuada para una representación palaciega lo sugiere, ante todo, la noticia de su puesta en escena ante Felipe IV en febrero de 1623 por la compañía de Antonio de Prado<sup>21</sup>.

10 La acción dramática gira alrededor de la enmarañada relación entre Celio Colona y Estefanía, hija de Jaime de Moncada quienes, sin saber que han sido destinados a casarse por el almirante de Aragón, se conocen en España, adónde el italiano ha ido para perseguir a su amada Florela que se ha casado. Pese a que los dos se enamoran en seguida, a raíz de un trueque causado por un abanico Celio cree que la dama se ha entregado a don Félix y, tras regresar a Italia para olvidarla, descubre que se trata de su prometida; el Conde estaría dispuesto a matarla para no padecer un agravio inaceptable, y es solo gracias al criado Roberto que se niega a envenenarla si todo acaba felizmente. Muy cercana al gusto y al estilo de la novelística italiana, a la comedia no le falta ningún ingrediente para intrigar al mismo público femenino de la novela cortesana. En la primera secuencia dramática, Celio, pensando ocultar su identidad, remite a una tópica situación de la comedia de enredo en clave metateatral:

Como el que escucha una traza  
de una comedia, y no advierte  
qué principios amenaza,  
qué nombre en otro convierte  
y qué personas disfrazo,  
y después no entiende nada  
por más que la escuche atento,  
así yo, en esta jornada,  
disfrazo el nombre intento  
para no llevarla errada.<sup>22</sup>

11 La dama vive en la calle de la Mar en Barcelona, lo que le permite al poeta echar mano de la metáfora del mar de amor, tan aprovechada en su lenguaje lírico, con una tópica paronomasia. Al mirar por primera vez a Estefanía en compañía de su prima Clavela, Celio manda a su criado:

Pregunta si es esta calle  
de la Mar o del Amor,  
porque adonde matan, Fabio,  
del amar debe de ser.<sup>23</sup>

12 Y más tarde, entrevistándose con la mujer, propone poner un letrero en la calle que reza así: “Guárdense los navegantes / de esta calle y no del mar”, asimilando de forma implícita su persona al Ulises que tropieza con las peligrosas sirenas<sup>24</sup>.

13 Al principio del acto intermedio, Clavela describe en términos bucólicos y con referencias mitológicas el jardín con sus cuadros floridos y fuentes, y la huerta del palacio de Estefanía podría reflejar en clave metateatral el lugar ameno donde se



pudo estrenar la pieza, tal como ocurre en muchos casos análogos.

- 14 También, destaquemos de paso que la acotación que indica el trueque responsable de los equívocos dramáticos resulta muy pormenorizada, conforme a la práctica escénica cortesana y parece remitir a la posible intervención, al menos parcial, de alguna que otra dama de palacio: “Al decir Clavela este verso alce los ojos Don Félix y la ve con el abanillo que ha pedido a Estefanía, y cuando después lo vuelva a tomar Estefanía no la mire Don Félix, sino Celio, que en esto consiste toda la tramoya de la comedia”<sup>25</sup>. El esmero con que se describe minuciosamente el juego teatral no tendría sentido para una compañía de cómicos profesionales. En realidad, hay otras acotaciones atentas al gesto y a la actuación dramática de posibles actores no profesionales:

Salen acuchillando a Fabio don Félix y Julio, y los de afuera meten paz.

Vanse, y quedan Fabio y Julio haciéndose cortesías.

Entra Fabio, disfrazado de francés, con cajón de buhonería.

Salen todos los criados, y el conde Celio detrás, muy galán, y no mire a Estefanía hasta llegar a ella.

Con cortesía se entran todos, y quedan a un lado don Félix y Julio solo.<sup>26</sup>

- 15 Veamos ahora el caso de otras comedias de trasfondo urbano que presentan elementos textuales y metateatrales que parecen remitir a un destino representacional cortesano y a sus principales destinatarias, así como a la posible participación activa de algunas damas ilustres como actrices aficionadas: *La gallarda toledana*, *El testigo contra sí*, *Lo que pasa en una tarde*, *Las flores de don Juan*, y *No son todos ruiseñores*.

- 16 *La gallarda toledana* (1601-1603), comedia publicada en la *Parte XIV* (1620), a partir del título nos proporciona un protagonismo femenino destacado. Doña Ana, hermosa e ilustre dama de Toledo, se disfraza de hombre para recuperar al novio olvidadizo, don Diego de Ávalos, caído en la red de los encantos de Bernarda, dama principal madrileña a quien le toca desempeñar en la intriga el papel de una Circe o una Sirena urbana. El caso es que los dos prometidos no se conocen de vista, lo que le facilita a la protagonista la tarea de recuperar al galán, urdiendo sus intrigas con total libertad.

- 17 Al principio del acto intermedio, la primera dama, ya en hábitos varoniles, se ajusta al paradigma ariostesco de Bradamante, la mujer guerrera en lucha perenne para salvaguardar la vida de su amado Rugero, interviniendo para impedir el duelo entre don Diego y Feliciano. El triángulo amoroso se complica por el hecho de que doña Ana/don Juan enamora a Bernarda, al tiempo que esta es objeto de la pasión de Feliciano.

- 18 Aunque la protagonista entra en la acción casi en el remate del acto de apertura, su papel resulta predominante en el resto de la intriga, siendo un ejemplo destacado de mujer tracista e ingeniosa como el Ulises inventor, entre otras cosas, del caballo de Troya. En efecto, actuando de forma análoga<sup>27</sup>, doña Ana consigue afincarse en la casa de Bernarda, y en el cierre se sale con la suya aprovechándose de la noche y de dos aposentos oscuros donde reúne las parejas a su antojo; de esta manera, logra que su rival se halle comprometida con Feliciano y que a don Diego no le quede más remedio que mantener la palabra dada por carta, casándose con ella.

- 19 Cabe destacar que el trasfondo urbano madrileño en que acontece el encuentro entre Feliciano y Bernarda corresponde a la Casa de Campo, jardines que había hecho construir Felipe II, a los cuales los personajes remiten en clave metateatral haciendo hincapié en sus fuentes, estanques y vergeles con un esmero reforzado por los deícticos y los verbos “ver” y “mirar” que bien puede hacer sospechar que se trata de referencias al contexto ameno en que se estrena la pieza<sup>28</sup>. No parecen casuales las



numerosas menciones encomiásticas de los monarcas que se hallan esparcidas en las referencias a dichos jardines; citemos tan solo una que se halla en boca de don Diego en el acto intermedio:

... a la entrada  
a ver los jardines entró,  
obra insigne del Segundo  
para Felipe Tercero.<sup>29</sup>

20 Mendoza, criado de don Diego, al final del I acto hace una verdadera relación del viaje de su amo de Valladolid a Madrid, cuya principal finalidad es la de contextualizar la acción dramática en el momento coyuntural en que la corte española se ha desplazado temporalmente volviendo a Madrid de forma esporádica, con toda clase de detalles en relación con la Casa de Campo. Está claro que, en dicho fragmento, el personaje es un doble teatral del poeta deseoso de halagar a los miembros de la familia real y a los nobles que viven en su órbita para conseguir favores cortesanos, según hace de forma constante y obsesiva a lo largo y a lo ancho de su larga carrera artística.

21 Por su parte, don Diego lleva el apellido nobiliario Ávalos que le corresponde a los marqueses de Pescara, linaje que Lope ensalza en varios lugares. En *La contienda de Diego García de Paredes* la lucha anunciada en el título es la que se produce entre los dos arrogantes soldados protagonistas, don Diego García de Paredes y Juan de Urbina para ganarse las armas del difunto marqués de Pescara, Francisco Ferrante, hijo de Alfonso de Ávalos<sup>30</sup>. Pero es a la esposa de este, la poetisa Vittoria Colonna, que el Fénix, en el ciclo *de senectute*, dedica especial atención laudatoria. En el *Laurel de Apolo* la define sin más “la divina marquesa de Pescara”<sup>31</sup>, otorgándole un lugar privilegiado en su personal canon literario. En *Las bizarrías de Belisa* vuelve a exaltarla por boca de Tello, al comentar un soneto de la dama protagonista: “Por Dios, que es soneto digno / de que en sus obras le ponga / la marquesa de Pescara, / que Italia celebra y honra”<sup>32</sup>. Finalmente, en la escena V del acto I de *La Dorotea*, don Fernando cita a la Marquesa junto con Laura Terracina como magnos ejemplos de entendimiento femenino<sup>33</sup>. Me parece evidente que la intención metaliteraria de Lope es la de captar la benevolencia de las lectoras/espectadoras que pueden considerar favorablemente la celebración de un ingenio poético mujeril.

22 Algunas acotaciones de *La gallarda toledana*, que aluden a los atuendos y gestos sobre todo de la protagonista y demás caracteres femeninos, resultan también en este caso tan pormenorizadas que hacen plausible la intervención en el escenario de alguna dama ilustre, al menos en ciertos fragmentos de la pieza, al lado de la compañía teatral, exactamente como aconteció en el caso de *La dama boba*:

Salen Bernarda, dama, y Rosela, con sombrerillos de plumas y capotillos, Leonardo, su hermano, y dos criados, Andronio y Tirso, con una cesta de merienda, en la Casa de Campo de Madrid.<sup>34</sup>

Doña Ana con una ropa de levantar y una montera, una valona de hombre, los puños alzados, Rosela echándole agua con una fuente, y Lara con toalla.<sup>35</sup>

Vase poniendo los puños y los botones poco a poco doña Ana y prosigue Mendoza.<sup>36</sup>

Vase doña Ana, quitándose todos el sombrero.<sup>37</sup>

23 Si nos fijamos de forma específica en esta última indicación escénica, la misma no tendría sentido si el papel de la protagonista le tocara a una actriz profesional. Finalmente, la aludida situación erótica embarazosa de una dama que enamora a otra dama, tan sutilmente estudiada por Teresa Ferrer<sup>38</sup>, en el caso en que las actrices sean mujeres nobles de la corte hace que la misma no salga del ámbito de la diversión palaciega que mucho tiene que ver con la aparente transgresión del Carnaval, al igual





que ocurre con las comedias burlescas, subgénero del teatro cómico realizado de forma exclusiva para el regocijo aristocrático.

24 El complicado enredo amoroso de *El testigo contra sí* (1604)<sup>39</sup> se construye alrededor de dos damas, que han perdido el honor. En el acto inicial, Otavia, abandonada por Feliciano que se marcha a Perú, es cortejada por Lisardo, galán madrileño que había desechado el matrimonio con Estela pensando sin fundamento que su amada lo había traicionado. En el resto de la comedia Otavia es requebrada por Riselo, hermano de Estela, y acabará casándose con él. De Estela andan enamorados también Leonido, hermano de Otavia, y Ricardo, el autor del papel que había causado los celos de Lisardo, pero en el remate de los versos la mujer consigue casarse con el hombre que ama.

25 Gracias al diario del estudiante italiano Girolamo di Sommaia sabemos que la obra se representó en Salamanca el 11 y el 17 de octubre de 1604 por la compañía de Baltasar de Pinedo en un espacio privado<sup>40</sup>. Con todo, bien se pudo poner en escena también en Madrid en la huerta del duque de Lerma; en efecto, el lugar ameno matritense, que se menciona sin rodeos en un fragmento panegírico, parecería remitir en clave metateatral al espacio de la representación:

MORATA ¡Brava casa!  
LISARDO Bella y grave,  
que está en la villa y no está.  
MORATA ¿Cuya es?  
LISARDO ¿No lo ves ya  
por quien en su espacio cabe?  
Del Duque de Lerma es.  
[...]  
LISARDO ¡Qué sitio!  
MORATA De gran frescura.  
LISARDO Es edificio famoso  
de un ingenio milagroso,  
silva de varia hermosura.  
Mil cosas veo aumentadas.<sup>41</sup>

26 Por más señas, en el tejido poético del texto teatral se insertan algunas menciones encomiásticas: por un lado, se menciona a don Francisco de Castro, octavo conde de Lemos, de cuyo hermano, Pedro Fernández de Castro, Lope había sido secretario en 1598 cuando era solo marqués de Sarria. Por otro, se ensalza a don Pedro de Toledo<sup>42</sup>, quinto marqués de Villafranca, Condestable de Castilla, que se distinguió por su actuación militar y actividad política. Dicho sea de paso, semejantes citas metateatrales nunca resultan azarosas en la escritura lopesca.

27 Tanto Lisardo como Riselo son portavoces encomiásticos del dramaturgo, siendo el primero de forma especial su trasunto metateatral por la condición de escritor que exhibe en un fragmento:

En el corazón de España,  
que de su circunferencia  
es centro esa villa insigne  
de mil excelencias llena,  
[...]  
gasté la flor de mis años  
[...] con libros y letras.<sup>43</sup>

28 Además, el texto presenta algunas acotaciones muy detalladas que, según vamos apuntando en todas las comedias recortadas, podrían remitir a una puesta en escena con nobles como actores, aunque no necesariamente una fiesta de damas:

Salen Otavia, dama, cubierta con manto, y Lisardo, galán, requebrándola, y Sabina, criada, cubierta, y Morata, lacayo, requebrándola.

Han estado hablando en secreto Otavia y Lisardo.



Han estado hablando aparte Sabina y Morata.

Apártanse Sabina y Otavia.

Han estado hablando Lisardo y Otavia; sale Fabio de alguacil con dos criados, y Riselo, gentilhombre de camino.

Muéstrele la requisitoria.

Empuña Riselo la espada; métese de por medio Fabio.

Arrójale un guante, y llevan preso a Lisardo. Quedan las mujeres y Riselo y Morata.

Salen Pacheco y Alberto, presos con grillos, y Lisardo como que le han metido en la cárcel.

Dales el doblón y vanse los presos, y queda Lisardo y sale Rufino, alcaide.

Va Sabina hasta la puerta, y vuelve y salen Riselo y Leonido.

Vase, y haya dentro ruido de cuchilladas.

Hace que se va.

Dice muy grave Morata.

Siéntanse ellas, y sale Morata vestido de galán gracioso, calcillas de color; sombrerillo con plumas, capotillo pequeño, y Lisardo con capotillo de dos haldas, espada y daga y sombrero grande.

Vase Merencio, descúbrese Morata.

Sale Merencio, descúbrese Lisardo y cúbrese Morata.

Vase muy furioso.

Arremete la una a la otra, y Sabina las pone en paz.<sup>44</sup>


29 Como se echa de ver, hay un esmero especial por parte del dramaturgo no solo en dar indicaciones sobre el vestuario, sino sobre todo en la gestualidad y en los estados de ánimo que los actores tienen que reproducir en el escenario; cabe apuntar asimismo un cuidado muy poco común en indicar todas las salidas y entradas de los personajes (hemos recordado solo algunas), el cual llevaría a sospechar que las acotaciones no están pensadas para cómicos profesionales.

30 Pese a ser una pieza que presenta aún varias características del primer Lope, *El testigo contra sí* cuenta ya con una dimensión metateatral que muestra hasta qué punto la comedia doméstica se convierte pronto en un subgénero dramático serial, con unos lances recurrentes y, por lo mismo, bien conocido y apreciado por el público femenino. Veamos cómo el poeta lo ilustra a través de un intercambio dialógico entre Otavia y su criada:

SABINA Pareces dama, por Dios,  
de comedia.

OTAVIA ¿De qué modo?

SABINA Que como ha de pasar todo  
en hora y media o en dos,  
se enamora en un instante  
y en otro instante está muerta,  
en otro la puerta abierta  
o en los brazos de su amante.<sup>45</sup>

31  *Las flores de don Juan y rico y pobre trocados* (1612-1615) es una comedia del Lope maduro ambientada en Valencia, que el propio dramaturgo dio a la imprenta en la *Parte XII*. El protagonista masculino es un varón patético, cuya condición de digna



pobreza no puede sino conmover al público femenino de la aristocracia coetánea. En detalles: don Juan vive en la miseria a causa del vicioso hermano Alonso, quien despilfarra la herencia familiar con una pandilla de cínicos compinches y prostitutas. El pobre galán se prenda de la hermosa Hipólita, condesa de la Flor, pero, sabiendo que no puede aspirar a su mano por falta de recursos materiales, decide marcharse a Flandes en búsqueda de una muerte heroica. Al no tener ni el dinero necesario para emprender el viaje, piensa recaudarlo vendiendo flores de seda que él realiza con el “primor notable”<sup>46</sup> que le había enseñado una hermana. La mayor hazaña de don Juan consiste, por ende, en una labor femenina que, de todas formas, resulta idealizada en la textura poética del texto. En efecto, si el lacayo Germán advierte que su amo se ha reducido “a hacer con sus manos flores / sin ser primavera o mayo”<sup>47</sup>, la Condesa y sus damas exaltan sus flores artificiosas apuntando a la habilidad artística del varón capaz de competir realmente con una divinidad silvestre:

INÉS No pueden las verdaderas  
ser más lindas.  
[...]  
CONDESA [...] estaban tan naturales  
que han engañado una abeja.<sup>48</sup>

32 En segundo lugar, las flores son un símbolo del amor que ha surgido entre los dos protagonistas, además de armonizar con el apellido de la noble Hipólita, quien accederá a casarse con don Juan por su “ánimo honrado”<sup>49</sup>.

33 Otro motivo patético desarrollado en la intriga es la reconciliación final de los dos hermanos: Alonso, ya arruinado, protegido por la oscuridad se acerca a su hermano para pedir la limosna que este, ya Conde, concede todas las noches a los hidalgos que pasan necesidad, tal como le había tocado a él en el pasado. Don Juan lo atiende sin caer en su identidad, confesando que, aunque se tratara de su cruel hermano, no dudaría en ayudarlo. Su generosidad, la misma que ha vencido el corazón de Hipólita, hace que Alonso se conmueva y revele su identidad llorando arrepentido: “Mi señor, los ojos hablan”<sup>50</sup>.

34 Según apunta Sánchez Laílla, el moderno editor de Prolope, esta comedia se separa del subtipo dramático de la comedia urbana “en el estamento al que pertenecen sus protagonistas”<sup>51</sup>, pero no es la única pieza doméstica cuyos caracteres principales son de alta alcurnia. Lo mismo vale, como queda dicho, en el caso de *El abanillo* y de *La gallarda toledana*, para limitarnos al reducido *corpus* espigado en estas páginas. Este hecho, de cara a la representación, lo podemos tal vez relacionar de nuevo con la posible participación de nobles como actores. Fijémonos en las numerosas indicaciones escénicas muy detalladas:

Sale un espadero, y un mozo con una espada y daga dorada.

Salen don Juan, hermano de don Alonso, con un vestido de bayeta, galán aunque pobre, y Germán, su lacayo.

Salen Rosela, dama, y Celinda en sentándose en las dos sillas a jugar. Salgan con mantos.

Salen la condesa de la Flor, con una capa con oro y un sombrero de plumas, y otras dos damas con capotillos y sombreros, y un escudero.

Grita y alegría dentro, y canten con sonajas.

Descúbranse en lo alto dos fragatas con muchos moros tocando trompetas y cajas.

Suenen cascabeles y ruido de un golpe de mar.

Váyanse y salgan tres pescadores, Laurino, Alberto y Pisano, y don Juan, mojada la cabeza, envuelto en una capa gascona, y Germán.



Salgan con mantos la Condesa, doña Costanza y Inés.

Sale Germán de soldadillo con una pluma a la valona y en cuerpo.

Sale el Mercader con unos papeles atados.

Salen la Condesa y don Juan, de novios; él, capa y gorra, y ella, vestido entero.

Salen don Juan y Germán con espadas desnudas y broqueles.

Sale el Virrey con alabarderos y criados, y el Marqués.<sup>52</sup>

- 35 Destaquemos con Di Pastena que la red de referencias textuales a la fiesta de San Juan “no hace sino agudizar la penuria del protagonista, que en vísperas de San Juan no sabe cómo comprarse un vestido nuevo”<sup>53</sup>; a la vez, no parece descaminado pensar que las fiestas del 24 de junio pudieron ser el marco del estreno cortesano de esta comedia. Veamos lo que anuncia Costanza en relación con los festejos correspondientes:

Coche de música viene,  
que hay grande grita y rüido;  
casi en el mar se ha metido:  
será porque mejor suene.<sup>54</sup>

- 36 *Lo que pasa en una tarde* (1617), a partir del título, es una pieza ‘militante’ desde el punto de vista de las polémicas literarias, porque Lope demuestra que cuando quiere puede elaborar una intriga dramática que no solo respeta la unidad de tiempo tan auspiciada por los neor aristotélicos, sino que la reduce y condensa ulteriormente. Sin embargo, lo más llamativo es que lo hace en una comedia de enredo llena de artificio y muy dinámica. Doña Blanca se halla, de hecho, en el centro de la enmarañada acción dramática que en pocas horas es capaz de crear una serie impresionante de equivocaciones y vaivenes afectivos entre la dama y su enamorado, don Juan, don Félix, el prometido con quien su padre quisiera casarla, su amiga Teodora, y su hermano Marcelo.

- 37 Adviértase que en un par de ocasiones la primera dama desdice de su nombre haciendo cosas disparatadas, y asumiendo, en parte pues, el rol de dama donaire. En el acto intermedio, doña Blanca, pidiendo a su amiga con malicia que le enseñe la cédula matrimonial que don Juan le ha entregado, se la come y sale huyendo del escenario, provocando la bufonesca reacción del criado quien, para comentar su gesta carnavalesca, acumula una tirada de símiles jocosos<sup>55</sup>. En el último acto, ella finge haberse vuelto loca por haber comido en la Casa de Campo una hierba venenosa. Su padre Gerardo envía a don Félix por una triaca para curarla, pero cuando el galán regresa con el bebedizo la dama se lo escupe a la cara, tal como indica la acotación: “Tome un trago y rocíe a don Félix”<sup>56</sup>. El alboroto que se crea a continuación favorece festivamente la plática amorosa en aparte de la dama con don Juan llamado a asirla por su condición de loca, lo que produce los comentarios antitéticos del ingenio pretendiente y del entendido hermano, desencadenando la hilaridad del público mediante la creación de la ironía dramática:

DON FÉLIX ¡Qué bien la tiene!  
¡Es mozo de grandes fuerzas!  
MARCELO Y tan bien, que en todo el mundo  
no habrá quien mejor la tenga.<sup>57</sup>

- 38 Me parece evidente que la actuación carnavalesca de doña Blanca, al igual que la de Finea en *La dama boba*, está en relación de forma especial con el horizonte de expectativas de las espectadoras/lectoras del texto teatral en cuestión. Y si no podemos saber hasta qué punto el público femenino noble pudo estar interesado en las cuestiones teóricas relativas a la construcción del texto teatral, verdad es que el ritmo acelerado de la comedia, el cómico y patético a la vez protagonismo de doña



Blanca y don Juan, los lances amorosos, y la ambientación arcádica en la Casa de Campo del acto intermedio son todos elementos que apuntan, ante todo, al gusto estético de las espectadoras aristocráticas.

39 Con respecto a las alusiones a los citados jardines madrileños, de forma análoga a lo que hemos señalado en el caso de *La gallarda toledana*, bien pueden remitir al espacio ameno en que la pieza se pudo representar en algún momento. El admirado elogio del parque con que Marcelo empieza el II acto<sup>58</sup>, y las incontables referencias a la belleza de sus fuentes, cuadros y esculturas parecen todos de naturaleza metapoética por la insistencia en los déicticos y los pormenores artísticos. Con todo, el texto depara asimismo una llamativa red de referencias metateatrales a las fiestas cortesanas organizadas por Francisco Gómez de Sandoval y Rojas que se celebraron en Lerma desde el 3 hasta el 20 de octubre de 1617. Cornejo, a diferencia de Ferrer Valls, se muestra convencido de que las alusiones a dichos festejos prueban la participación de Lope en los mismos<sup>59</sup>. Por más señas, la que escribe en otro lugar ha detectado hasta seis portavoces metateatrales del dramaturgo, lo que armoniza con un destino inicialmente cortesano de la comedia<sup>60</sup>. Es muy posible, entonces, que la pieza se compuso para ser representada en un teatro efímero de la Casa de Campo y que Lope dejara en el texto autógrafo alusiones a su participación en Lerma en otros festejos en un momento especialmente frenético de su autopromoción con vistas a neutralizar los efectos de la difusión en la Corte de la *Spongia* de Torres Rámila ese mismo año de 1617<sup>61</sup>.

40 *No son todos ruiseñores* (1630), comedia de la etapa *de senectute* cuya acción se desarrolla en Barcelona, se abre con una *laus urbis* declamada por Lisardo y don Juan. Este último, de manera específica, enmarca la ciudad condal en el dominio político de la monarquía: “Parece que es Barcelona / la frente de la corona / de todo el orbe español”<sup>62</sup>.

41 Don Juan, militar a punto de marcharse a Italia, se prenda de Leonarda, y decide entrar en su casa disfrazado de jardinero. La dama protagonista, forzada a moverse tan solo en el ámbito doméstico, se entrevista con su enamorado fingiendo bajar a la huerta para escuchar el canto de los ruiseñores al amanecer. El rebajamiento temporáneo del estatuto del galán, por un lado, hace que de él se encapriche Elvira, esposa del hortelano Cosme, determinando que la acción secundaria sea de naturaleza farsesca. Por otro lado, se traduce en una “amorosa fineza” debida al poder del sentimiento. He aquí cómo el galán justifica su actuación con ecos del *omnia vincit amor* virgiliano: “Todo es posible al amor, / que aun no repara en morir”<sup>63</sup>.

42 En el texto dramático de esta comedia abundan las referencias metateatrales relacionadas con dos sucesos regios, es decir, el nacimiento de Baltasar Carlos, hijo de Isabel de Borbón y Felipe IV, y el matrimonio de la infanta María Ana de Austria, hermana del rey y madrina del príncipe, con Fernando III, futuro emperador y rey de Hungría. Lope se refiere a este mismo acontecimiento en dos obras representadas en palacio: *La vida de San Pedro Nolasco*<sup>64</sup> y *La selva sin amor*. No se puede excluir, por ende, que también *No son todos ruiseñores* pudo componerse para una puesta en escena cortesana. Lo corroboran varias menciones de los reyes y una larga relación de sucesos.

43 Observemos además que el discurso poético de Elvira resulta especialmente refinado e impropio de su estatuto rebajado; por ejemplo, en la jornada intermedia acoge a Leonarda que ha llegado a la huerta en compañía de Marcela con una acumulación de símiles preciosistas:

No en vano el aura suspira  
entre clavel y alelí,  
viendo venir a esta fuente  
dos perlas, dos azucenas,  
dos ángeles, dos sirenas,  
para encantar su corriente;



que el invierno os ha tenido  
como en oscura prisión.<sup>65</sup>

44 No faltan, como en casi todos los casos examinados, acotaciones pormenorizadas:

Suena música dentro, y entren Leonarda y Marcela, damas, con sombreros de plumas y gabanes ricos, y dos mascarillas de tafetán.

Don García, y don Pedro, de máscara, con ellas en las manos.

Entren unos follones portugueses con atambor, sonajas e instrumentos.

Sale don Juan, de labrador, soldado, con capote de dos haldas, espada y daga, y Cosme, villano, jardinero.

Elvira con sombrero, capa y espada; detrás Cosme con capilla y espada.

Salen Leonarda, Marcela y don Juan, muy galán, con capa y sombrero de plumas.

Hablan, y salen Cosme y Elvira con alguna ropa.

Don Juan, de galán, con hábito, y de la mano Leonarda.<sup>66</sup>

45 En otro lugar, aventurando la intervención de damas en la puesta en escena de esta comedia, proponía la actuación de Elvira de Guzmán, hija del Marqués de las Navas, cuyo linaje figura en el título de una comedia de Lope, *El marqués de las Navas*, fechada a 22 de abril de 1624<sup>67</sup>. La misma aristócrata presencia el estreno de *La noche de San Juan*, tal como nos informa la relación publicada en el *Tratado histórico* de Casiano Pellicer<sup>68</sup>. Es decir, se trata de una dama de alcurnia con la que Lope pudo mantener algún trato.

46 Pues bien, las piezas traídas a colación, pertenecientes a todas las fases de producción del Fénix de los Ingenios, corroboran la idea ya esbozada en los prolegómenos del trabajo, según la cual la comedia de ambientación urbana es un subgénero teatral especialmente compuesto para el público de las nobles damas coetáneas, las únicas que pueden realmente apreciar la casuística sentimental, el lenguaje artificioso, y los lances de la épica amorosa protagonizados por las damas y los caballeros del reparto. Todas las piezas exhiben indicios de una teatralidad cortesana, correspondiente a una puesta en escena particular, de cámara, por así decirlo, que convive con el espectáculo de los corrales, contaminándolo. Y muchas de ellas sugieren la intervención directa de nobles como actores, sobre todo de damas ilustres. No obstante, sabido es que la relación privilegiada del dramaturgo con el público femenino no deja de afectar a los paratextos. Según ha observado certeramente Anne Cayuela, en muchas dedicatorias Lope se dirige a las mujeres de la nobleza para que apoyen sus ambiciones cortesanas<sup>69</sup>. Y si es verdad que las comedias dedicadas a mujeres de alta alcurnia pertenecen a todos los subgéneros teatrales, destacan algunos títulos de piezas urbanas, tales como *Con su pan se lo coma (Parte XVII)*, dedicada a doña Francisca Salvador, *De cosario a cosario (Parte XIX)* dirigida a Ana Francisca de Guzmán, esposa de Sancho Flórez, del Consejo de Su Majestad en el de Indias, y *La viuda valenciana (Parte XIV)*, dirigida maliciosamente a Marcia Leonarda, es decir Marta de Nevares. En realidad, a través de esta última dedicatoria, más allá de la habitual literaturización de su propia autobiografía amorosa Lope pretende alcanzar igualmente al culto público femenino, que corresponde a las lectoras privilegiadas no solo de los textos teatrales publicados, sino también de las *Novelas a Marcia Leonarda* en cuya escritura el madrileño elabora una imagen metaliteraria de lectora ideal en el marco de unas estrategias editoriales y de autopromoción que han sido subrayadas con tino por Marco Presotto:

La transfiguración de la última amante de Lope, Marta de Nevares, sirve al escritor para organizar un sistema narrativo en torno a la personificación de la



demanda cultural femenina de una lectura de bajo prestigio, basada en casos de amor, que tiene amplia resonancia entre los moralistas de la época.

47 Ni que decir tiene que la casuística amorosa de los enredos de la comedia con trasfondo urbano es análoga a la de la novela cortesana. Aún Presotto, al referirse a las dedicatorias teatrales aísla algunas “de carácter más íntimo y personal, que pueden aludir a la configuración de una estética femenina de la lectura teatral”<sup>70</sup>. En realidad, a la luz de lo expuesto sería oportuno ensanchar la mirada hablando de una estética femenina que incluya todas las facetas de la recepción de la Comedia Nueva en que las lectoras pueden ser, a la vez, espectadoras e incluso actrices no profesionales.

---

## Notes

1 La reina Margarita encargó a Lope una obra basada en el enredo de un segmento narrativo del poema épico-narrativo de abolengo ariostesco *La hermosura de Angélica*, para ser representada por los miembros de la Familia Real, tal como el propio Lope, en la *Parte XVI*, publicada en 1621, en la dedicatoria a Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, a propósito del *Premio*, que encabezaba la *Parte*, revela: “La Reina nuestra señora, que Dios tiene, me mandó escribir esta tragicomedia”. Cito por *Lope de Vega, Comedias, Parte XVI*, t. 1, ed. Florence d’Artois y Héctor Ruiz, Barcelona, Prolope, Gredos, 2017, p. 87. Sobre la fiesta teatral, que se celebró en el parque de Lerma el 3 de noviembre de 1614, véase Elizabeth R. Wright, “Recepción en el palacio y decepción en la imprenta: *El premio de la hermosura* de Lope de Vega”, en *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert, 2002, p. 97-114.

2 Según se infiere de las cartas del embajador florentino Bernardo Bonanni *El amor enamorado* se debió de representar el 2 de junio de 1635 en el Buen Retiro con los aparatos de Cosme Lotti; Maria Grazia Profeti, “Comedias en la «Vega del Parnaso»”, *Orillas*, 2, 2013, p. 1-11, aquí p. 10, da cuenta de las investigaciones correspondientes de una alumna suya, Eleonora Ioppoli, que ha realizado la edición de esta comedia mitológica publicada en Alinea (2006).

3 *El vellocino de oro* fue compuesta para celebrar el cumpleaños de Felipe IV en 1622; cfr. José M.<sup>a</sup> Díez Borque, “Sobre el teatro cortesano de Lope de Vega: *El vellocino de oro*, comedia mitológica”, en *La comedia. Seminario Hispano-Francés organizado por la Casa de Velázquez*, ed. Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, p. 155-177, y Teresa Ferrer Valls, “« El vellocino de oro » y « El amor enamorado »”, en *En torno al Teatro del Siglo de Oro. Actas de las XII-XIII Jornadas de Almería*, ed. José Berbel, Heraclio Castellón, Antonio Orejudo y Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, 1996, p. 49-63.

4 Shirley B. Whitaker, “Florentine Opera comes to Spain: Lope de Vega’s *La selva sin amor*”, *Journal of Hispanic Philology*, IX. 1, Fall, 1984, p. 43-66; ver también Marcella Trambaioli, “Introducción”, en Lope de Vega, *La selva sin amor*, [Clásicos Hispánicos EDOBNE 43; e-book], 2014.

5 Cfr. Joan Oleza, “« Adonis y Venus ». Una comedia cortesana del primer Lope de Vega”, en *Teatro y prácticas escénicas. II: La comedia*, ed. Josep Luis Canet, London, Tamesis Books, 1986, p. 309-324.

6 Cfr. Joan Oleza, “Estudio preliminar”, en Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. Donald McGrady, Barcelona, Crítica, 1997, p. XXIV: “indicios internos [...] la confirman como obra concebida para una representación cortesana, bien en relación con las capitulaciones nupciales entre la infanta Isabel de Borbón y el príncipe Felipe, en 1612, bien –y me parece bastante más probable– en octubre de 1613, durante el viaje de regreso de Lerma hacia Madrid, con parada en Ventosilla y representación de una obra de Lope por los caballeros del duque de Lerma”.

7 En Marcella Trambaioli, “*La bella Aurora* de Lope de Vega: ¿una fiesta de damas?”, en *Miscelánea teatral áurea*, ed. José M.<sup>a</sup> Díez Borque, Álvaro Bustos Táuler, Elena Di Pinto, Madrid, Visor Libros, 2015, p. 207-228, analizo los elementos que podrían hacer suponer que esta comedia de tema mitológico fue estrenada como fiesta de damas.

8 Cfr. Marcella Trambaioli, “Las dobles bodas reales de 1599: la construcción del Lope-personaje entre autobiografía y autopromoción política”, en *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro. (II Seminario GLESOC, Universidad Complutense de Madrid, 17-18 de diciembre de 2007)*, ed. Esther Borrego Gutiérrez y Catalina Buezo Canalejo, Madrid, Visor Libros, 2009, p. 167-191 y “Las dobles bodas reales de de 1615: el triunfo del Lope-





personaje sobre el Lope cortesano”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 87.7, 2010, p. 755-772.

9 Teresa Ferrer Valls en “Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)”, en *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, ed. José M.ª Díez Borque, *Cuadernos de Teatro Clásico* 10, 1998, p. 215-231; “Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia”, en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro Español, Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua (Granada, 5-7 de noviembre de 1999)*, ed. Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra, Granada, Universidad de Granada, 2001, p. 13-51, y “Las intervenciones de autor en los textos dramáticos del Siglo de Oro: una copia de *La viuda valenciana*”, en *Siglos Dorados. Homenaje a Augustin Redondo*, ed. Pierre Civil, Madrid, Castalia, 2004, vol. I, p. 463-473, muestra cómo Lope de Vega, conocedor de la historia y de los nobiliarios nacionales, compone un corpus cuantioso de piezas cuyo intento prioritario es el de exaltar en términos encomiásticos algunas de las dinastías más prestigiosas de la nobleza española; *La Historial Alfonsina*, comedia en dos partes sobre la vida y hechos de don Alonso de Aragón I, duque de Villahermosa, fue comisionada al poeta por Francisco de Aragón entre 1617 y 1622 (Teresa Ferrer Valls, *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis Books, 1991, y *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudios y documentos*, Valencia, UNED / Universidad de Sevilla / Universitat de Valencia, 1993, p. 49-93 y 297-387).

10 Marcella Trambaioli, “Lope de Vega y la casa de Moncada”, *Criticón*, 106, 2009, p. 5-44.

11 Cfr. Maria Grazia Profeti, en Lope de Vega, *La selva sin amor*, Firenze, Alinea Editrice, 1999, p. 27: “di fronte alle prove documentali non si può sostenere un ‘disinteresse’ della committenza negli ultimi anni della vita di Lope; le sue raffinate commedie di intreccio, come la *Hermosa fea*, si rappresentano a palazzo; egli continua a ricevere commissioni per ‘comedias de santos’”.

12 Stefano Arata, “Proyección escenográfica de la huerta del duque de Lerma en Madrid”, en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, ed. Fausta Antonucci, Laura Arata y M.ª del Valle Ojeda, Pisa, Edizioni ETS, 2002, p. 211-229, aquí p. 226-227.

13 Lope de Vega, *La noche de San Juan*, ed. Cotarelo, respectivamente, p. 152, 153, 154, 157 y 159.

14 Cfr. María Luisa Lobato, “Nobles como actores. El papel activo de las gentes de Palacio en las representaciones cortesanas de la época de los Austrias”, en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, ed. Bernardo J. García García y María Luisa Lobato, Madrid, Iberoamericana, 2007, p. 89-114.

15 Maria Grazia Profeti, “Fiestas de damas”, *Salina. Revista de Lletres*, 14, 2000, p. 79-90; en lo tocante al teatro lopesco, la profesora florentina apunta los casos de *El premio de la hermosura* y *Adonis y Venus*.

16 Agustín González de Amezá, en *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Real Academia Española, 1953, reed. 1989, 4 vols., II, p. 314-315: “¿Fue quizá la misma obra ensayada por las damas palatinas para representarse en Ventosilla, aunque en ella trabajase también, mezclada con aquéllas, la hermosa cómica, haciendo el papel de Nise, segunda dama?”; con respecto a la mezcla de actores profesionales y nobles aficionados en relación con la fiesta de damas, anota M. G. Profeti, “Fiestas de damas” *cit.*, p. 79: “se trata de una práctica reiterada, que se entrelaza con otra tendencia, o sea, la de los festejos palaciegos efectuados por compañías de actores profesionales”.

17 Marcella Trambaioli, *La épica de amor en las comedias de ambientación urbana de Lope de Vega, y su contexto representacional cortesano*, [Biblioteca Filológica Hispana 166], Madrid, Visor Libros, 2015.

18 Cfr. Maria Grazia Profeti, “Luogo teatrale e scrittura: il teatro di Juan del Encina”, en *La vil quimera de este monstruo cómico*, Kassel, Università di Verona, Ed. Reichenberger, 1992, p. 3-20, aquí p. 9.

19 Teresa Ferrer Valls, “Lope de Vega y el teatro por encargo: plan de dos comedias”, en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, ed. M. V. Diago y Teresa Ferrer Valls, Valencia, Universitat de València, Departament de Filologia Espanyola, 1991, p. 189-199, aquí p. 189; ver también Elsa Graciela Fiadino, “Los espacios urbanos colectivos y privados en una comedia de Lope de Vega”, en *Lecturas críticas de textos hispánicos. Estudios de literatura española. Siglo de Oro*, vol. 2, ed. Melchora Romanos y Florencia Calvo, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2000, p. 151-170, aquí p. 151: “Las mitológicas, las palatinas, las pastoriles y la mayoría de las urbanas manifiestan distintos aspectos de artificiosidad cortesana, lo que debió volverlas poco accesibles para el público medio de los corrales”.

20 Cfr. M. Trambaioli, “Lope de Vega y la casa de Moncada” *cit.*, p. 31-34.

21 Antonio Castro, y Hugo A. Rennert, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, reed. Fernando Lázaro Carreter, Madrid, Anaya, 1969, p. 444.





22 Lope de Vega, *El abanillo*, en *Obras de Lope de Vega*, III, ed. Emilio Cotarelo, Madrid, R.A.E., 1917, p. 1-32, aquí p. 1-2.

23 *Ibid.*, p. 5.

24 *Ibid.*, p. 7.

25 *Ibid.*, p. 18.

26 *Ibid.*, respectivamente, p. 8, 10, 15, 25, 27.

27 Lope de Vega, *La gallarda toledana*, en *Obras de Lope de Vega, Obras dramáticas*, VI, ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, RAE, 1928, p. 68-102, aquí p. 89: “La casa de mi enemiga / tengo ya por aposento; / don Diego está muy contento / de ver que su intento siga. / Pero el caballo troyano / que ahora está con sosiego, / pondrá a vuestra casa fuego / y será su intento vano”.

28 No han quedado noticias, que yo sepa, de teatros efímeros construidos en la Casa de Campo, pero se solían erigir en todos los festejos monárquicos; ver lo que apunta al respecto Teresa Ferrer Valls, “Teatros cortesanos anteriores a la construcción del Coliseo del Buen Retiro”, en *Homenatge a Amelia García-Valdecasas Jiménez*, ed. Ferrán Carbó, J. V. Martínez Luciano, Evelio Miñano y Carmen Morenilla, Valencia, Facultad de Filología, Universitat de València, 1995, vol. I, p. 355-371. De todos modos, que las referencias textuales a estos jardines presenten un carácter peculiar lo reconoce E. Cotarelo, “Prólogo”, en Lope de Vega, *La gallarda toledana cit.*, p. X: “En el acto primero hay una curiosa descripción de la Casa de Campo, con sus bosques, lagos, jardines, que Felipe II había mandado hacer algunos años antes, y que era, a la sazón, que podía fácilmente visitarse, gran novedad para los madrileños, que contemplaban extasiados las mil cosas exóticas e indígenas que encerraba aquella finca de placer, casi dentro de Madrid”.

29 Lope de Vega, *La gallarda toledana cit.*, p. 85.

30 Lope de Vega, *La contienda de Diego García de Paredes*, en *Obras de Lope de Vega. XXIV. Crónicas y leyendas dramáticas de España*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1962, p. 291-349, aquí p. 344: “Descúbrase un templo y un sepulcro de paños negros con el cuerpo del Marqués armado, y los escudos de sus armas alrededor, y seis hachas en sus blandones ardiendo; toman sillas don Hugo y el del Basto, y van entrando, al son de cajas y trompetas, todos los que pudieren por una parte, y detrás Paredes, y por la otra otros tantos, y detrás Juan de Urbina, y sentados en bancos dirá el”.

31 Lope de Vega, *Laurel de Apolo*, introd. Maria Grazia Profeti, ed. Christian Giaffreda, Firenze, Alinea, 2002, silva IX, v. 226, p. 266.

32 Lope de Vega, *Las bizarrías de Belisa*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2004, acto II, p. 145, v. 1613-1616.

33 Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. Juan Manuel Blecha, Madrid, Cátedra, 2002, p. 136.

34 Lope de Vega, *La gallarda toledana cit.*, p. 70.

35 *Ibid.*, p. 91.

36 *Ibid.*, p. 92.

37 *Ibid.*

38 Teresa Ferrer Valls, “Damas enamoran damas, o el galán fingido en la comedia de Lope de Vega”, en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega, Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico de Almagro (9-11 de julio de 2002)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Festival de Almagro / Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, p. 191-212, aquí p. 198. “De las situaciones dramáticas a que da lugar el disfraz varonil me interesa destacar hoy una menos estudiada, y que tiene que ver con la reacción que despierta dentro de la comedia la mujer disfrazada de varón, no en los personajes masculinos, sino en otros personajes femeninos que desconocen su verdadera identidad. Lope utiliza intencionadamente estas escenas para crear sobre las tablas una tensión de erótica ambigüedad, presentando a actrices disfrazadas de hombres en escenas de cortejo amoroso con otras damas, escenas que, aparte de su carga erótica, le permitían crear situaciones cómicas, entre las cuales se contempla también la parodia de ciertos patrones de conducta masculinos”; p. 203: “Quizás de todas las escenas similares de declaraciones, requiebros, ofrecimientos, besos y abrazos entre damas, una de las más provocadoras sea la que Lope imaginó para *La gallarda toledana*”.

39 Acerca de la cronología, José Enrique Laplana Gil, “Prólogo”, en Lope de Vega, *El testigo contra sí*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, Barcelona / Lleida, PROLOPE, UAB / Editorial Milenio, 2005, vol. III, p. 1438-1569, aquí p. 1441, indica que la comedia debió de componerse entre los primeros meses de 1604 y septiembre del mismo año, perfeccionando la datación indicada por Morley y Bruerton (1605-1606).

40 *Ibid.*

41 Lope de Vega, *El testigo contra sí, op. cit.*, p. 1499-1450, v. 1344-1356.



42 *Ibid.*, p. 1493, v. 1109.

43 *Ibid.*, p. 1475, v. 565-576.

44 *Ibid.*, respectivamente, p. 1459, 1466, 1467, 1471 y 1513.

45 *Ibid.*, p. 1469-1470, v. 357-364.

46 Lope de Vega, *Las flores de don Juan*, ed. Luis Sánchez Laílla, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, Barcelona / Madrid, PROLOPE, UAB / Editorial Gredos, 2013, II, p. 155-336, aquí p. 254, v. 1340.

47 *Ibid.*, p. 280, v. 1895-1896.

48 *Ibid.*, respectivamente, p. 264, v. 1533-1534, y p. 267, v. 1608-1609.

49 *Ibid.*, p. 281, v. 1902.

50 *Ibid.*, p. 327, v. 2918.

51 L. Sánchez Laílla, *ibid.*, p. 159.

52 Lope de Vega, *Las flores de don Juan cit.*, p. 187, 197, 207, 217, 222, 225, 229, 233, 275, 279, 293, 316, 325, 330.

53 Enrico Di Pastena, “La fiesta de San Juan en la comedia de Lope. Un sondeo”, en *Texto, código, contexto, recepción. Jornadas de estudio sobre el teatro de Lope de Vega (en memoria de Stefano Arata)*, ed. Marcella Trambaioli, Pescara, Libreria dell’Università Editrice, 2006, p. 87-108, aquí p. 93.

54 Lope de Vega, *Las flores de don Juan cit.*, p. 222, v. 682.

55 Lope de Vega, *Lo que pasa en una tarde*, en *Obras dramáticas escogidas*, vol. V, *Comedias de costumbres*, ed. E. Juliá Martínez, Madrid, 1935, p. 143-281, aquí p. 306: “Cien duraznos se comió / Albino, y quinientos higos; / Domicio, entre sus amigos, / de cenar tanto murió. / Comiose Milón un toro; / un venado Astidamante; / Hércules un elefante, / y a su mujer Polidoro. / [...] / Allí fingen los poetas / que Erisistón se comió / a sí mismo [...]”.

56 *Ibid.*, p. 322.

57 *Ibid.*

58 *Ibid.*, p. 302: “Esta es, León, la Casa que se llama / del Campo en esta villa, justamente / digna del nombre que le da la fama. / Trujéronle de Italia aquella fuente, / cuya escultura a Praxiteles diera / envidia justa en esta edad presente”.

59 T. Ferrer Valls, *La práctica escénica cit.*, p. 131 ss, se detiene en el estudio de estas fiestas, pero a dicho propósito escribe: “Parece que Lope fue requerido en principio por el duque de Lerma y el conde de Saldaña, aunque finalmente no acudió a los festejos” (p. 138); Manuel Cornejo, “Lope de Vega y las fiestas de Lerma de 1617”, en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 37.1, 2007, p. 179-198, aquí p. 179-180, en cambio, da por cierta su presencia: “Son varios los testimonios de que disponemos sobre las fiestas lermenses de 1617 [...] A estos testimonios cabe añadir otro más –hasta ahora casi desconocido y sin embargo no menos valioso– que debemos a la pluma de Lope de Vega. Se trata de las referencias que nos proporciona su comedia *Lo que pasa en una tarde*, un dato prácticamente ignorado por la crítica hasta la fecha”.

60 M. Trambaioli, *La épica de amor cit.*, p. 366-369.

61 Cfr. Marsha Swislocki, “*Lo que pasa en una tarde*: comedia a contrarreloj”, en *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de Teatro Clásico*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Festival de Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, p. 59-70, aquí p. 59-60: “Ni en los últimos años de su vida, consiguió Lope olvidar las viejas controversias que animaron el *Arte Nuevo de hacer comedias*, y que le amargaron la vida en el verano de 1617 con la aparición de la *Spongia* atribuida a Pedro Torres Rámila. *Lo que pasa en una tarde* [...] es, al parecer, una comedia-respuesta en que Lope descarga con humor y gracia las pasiones suscitadas por el ataque a su arte poética durante la famosa polémica. En ella Lope demuestra, por medio de la exageración cómica de la unidad de tiempo, que ‘cuando quiere, puede’ (bien que no es la primera comedia que escribió en que todo pasa en ‘menos de veinticuatro horas’ [...])”.

62 Lope de Vega, *No son todos ruiseñores*, en *Obras de Lope de Vega, XXXII, Comedias novelescas*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1972, p. 137-184, aquí p. 137.

63 *Ibid.*, p. 156.

64 Antonio Restori documenta que “fu scritta nel 1629 per le feste che l’Ordine di N.ª S.ª della Mercede celebrò, tra il 21 aprile e l’8 maggio, in onore del Santo suo fondatore. La commedia di Lope ordinatagli apposta per quell’occasione, fu rappresentata davanti a Filippo IV da Roque de Figueroa e dette fine a quelle grandiose funzioni, di cui rimane un’ampia *Relación* del doctor Benito López Remón” (cito por el “Catálogo” de A. Castro y H. A. Rennert, *op. cit.*, p. 499).



65 Lope de Vega, *No son todos ruiseñores cit.*, p. 155.

66 *Ibid.*, respectivamente, p. 138, 144, 149, 151, 166, 167, 182 y 183.

67 M. Trambaioli, *La épica de amor cit.*, p. 428-429.

68 Casiano Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España, Parte Primera*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1804, p. 174.

69 Anne Cayuela, “Las mujeres de Lope: un seductor en sus dedicatorias”, *Edad de Oro*, 14, 1995, p. 73-83; ver también M. Trambaioli, “Lope de Vega y la casa de Moncada” *cit.*, p. 36: “cabe advertir que el Fénix, al editar su teatro, dedica 26 comedias a sendas destinatarias [...] Diríase, pues, que la construcción metateatral de su *alter ego* como amante dolorido y caballeresco le resulta funcional a Lope para intentar seducir al noble público femenino”.

70 Marco Presotto, “Las comedias a Marcia Leonarda”, en *Emocionar escribiendo. Teatralidad y géneros literarios en la España áurea*, ed. Luciana Gentilli y Renata Londero, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert, 2011, p. 15-30, aquí respectivamente, p. 16 y 20.

---

## **Pour citer cet article**

### *Référence électronique*

Marcella Trambaioli, « Algunas calas en la comedia de ambientación urbana de Lope de Vega y su relación con el público femenino noble », *Études Épistémè* [En ligne], 42 | 2022, mis en ligne le 15 décembre 2022, consulté le 07 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/episteme/15746>

---

## **Auteur**

### **Marcella Trambaioli**

Marcella Trambaioli, profesora de literatura española en la Università del Piemonte Orientale, es especialista de la poesía y del teatro del Siglo de Oro (Lope de Vega, Calderón, Moreto). Ulteriores ámbitos privilegiados de investigación son la influencia de Ariosto en Lope, Cervantes y Calderón; la poesía piscatoria en Lope y Góngora vs el modelo italiano de Tansillo; la tragedia en España vs el teatro italiano; el teatro cortesano, tanto de Lope como de Calderón, y su vínculo con *Il pastor fido* de Guarini; la guerra literaria entre Cervantes y Lope; la escritura y la condición socio-cultural de las mujeres en el Siglo de Oro. Ha publicado varios libros: *La hermosura de Angélica. Poema de Lope de Vega*, Madrid, Frankfurt am Main, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2005; *La épica de amor en las comedias de ambientación urbana de Lope de Vega, y su contexto representacional cortesano*, Madrid, Visor Libros, 2015. También ha realizado las ediciones críticas de varias comedias auriseculares. Además, ha publicado varios estudios sobre la resemantización de los códigos teatrales y literarios auriseculares en Lorca, Valle-Inclán, Max Aub.

Marcella Trambaioli, professeur de littérature espagnole à l'Université du Piémont Oriental, est spécialiste de la poésie et du théâtre du Siècle d'Or (Lope de Vega, Calderón, Moreto). Les autres domaines principaux dans lesquels elle a développé ses recherches sont l'influence de l'Arioste sur Lope, Cervantès et Calderón, la poésie piscatoire de Lope et Góngora par opposition au modèle italien de Transillo, la tragédie en Espagne saisie dans sa différence avec le théâtre italien, le théâtre courtisan de Lope et de Calderón et son lien au *Pastor fido* de Guarini, la guerre littéraire entre Cervantès et Lope, l'écriture et la condition socio-culturelle des femmes au Siècle d'Or. Elle a publié plusieurs ouvrages : *La hermosura de Angélica. Poema de Lope de Vega*, Madrid, Francfort, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2005 ; *La épica de amor en las comedias de ambientación urbana de Lope de Vega, y su contexto representacional cortesano*, Madrid, Visor Libros, 2015. Elle a également réalisé l'édition critique de plusieurs *comedias* du Siècle d'Or. En outre, elle a publié plusieurs études sur la reprise et la transformation des codes théâtraux et littéraires du Siècle d'Or par Lorca, Valle-Inclán, Max Aub.

---

## **Droits d'auteur**



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0

International - CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

