

# En torno al primer Lope

*Origen y paradigma.*  
*Actas de las Primeras Jornadas*



LUGI GIULIANI Y MARCELLA TRAMBAIOLI  
(eds.)

Morlacchi Editore U.P.

La publicación de este volumen se enmarca en el PRIN 2022, proyecto Early Modern Spanish Theater (1570-1700): Textual Transmission, European Circulation, New Digital Resources (2022SA97FP), financiado por la Unión Europea – Next Generation EU, Misión 4 Componente 1 CUP E53D23014180006.

Imagen de la portada: *Arcadia, prosas y versos de Lope de Vega Carpio*, en Madrid, por Luis Sánchez, véndese en casa de Juan Montoya, 1599, h. 8v., Biblioteca Nacional de España, R/30693

Primera edición 2025

La edición digital en línea se publica en acceso abierto en [series.morlacchilibri.com](http://series.morlacchilibri.com)  
Licencia de contenido: salvo indicación contraria, la presente obra se publica bajo la licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). Esta licencia permite compartir cualquier parte de la obra por cualquier medio y formato, así como modificarla para cualquier propósito, incluido el comercial, siempre que se otorgue el crédito correspondiente al autor, se indiquen los cambios realizados y se proporcione un enlace URL a la licencia.

© 2025 Autor(es)

Publicado por Morlacchi Editore, piazza Morlacchi 7/9, Perugia.  
[redazione@morlacchilibri.com](mailto:redazione@morlacchilibri.com) | [www.morlacchilibri.com](http://www.morlacchilibri.com)

ISBN: 978-88-9392-677-5

DOI: [doi.org/10.61014/GiulianiTrambaioli/primerLope](https://doi.org/10.61014/GiulianiTrambaioli/primerLope)

En torno al primer Lope  
*Origen y paradigma.*  
*Actas de las Primeras Jornadas*

LUIGI GIULIANI Y MARCELLA TRAMBAIOLI  
(eds.)

Morlacchi Editore U.P.

## INDICE

LUIGI GIULIANI Y MARCELLA TRAMBAIOLI	
El primer Lope: origen y paradigma	6
DELIA GAVELA	
El engaño visual en la conformación cultural quinientista: el ejemplo de <i>la viuda valenciana</i> y otras comedias del primer Lope	13
LUCIANA GENTILI	
<i>El galán escarmentado</i> lopeveguesco: «un saco en que cabe todo»	44
GASTON GILABERT	
La escenificación de la maravilla a través de la métrica en <i>Los celos de Rodamonte</i> de Lope de Vega	66
EMMA GONZÁLEZ MESAS	
Lope en Gondomar: sobre el modelo pastoril en tres comedias del fondo	95
GONZALO PONTÓN	
La conquista de la identidad (naturaleza del protagonista en las comedias tempranas de Lope de Vega)	122
MILAGROS TORRES	
Lope o la alegría en el tablado: Eros, carnaval y primeros tanteos espectaculares en la comedia <i>El molino</i>	151

MARCELLA TRAMBAIOLI

---

La gestualidad de la actriz en el teatro lopesco, es decir:  
«la que tiene con deshonra el oficio de agradar» 179

DEBORA VACCARI

---

Las (otras) comedias valencianas del Primer Lope 222

MARCELLA TRAMBAIOLI

---

La gestualidad de la actriz en el teatro lopesco, es decir: «la que tiene con deshonra el oficio de agradar»<sup>1</sup>

En las comedias todas de los públicos teatros, que son la materia de disputa, representan mujeres que suelen ser de pocos años, de no mal parecer, profanamente vestidas, esquisitamente adornadas con todos los esfuerzos del arte de agradar, haciendo ostentación del aire, del garbo, de la gala y de la voz, representando y cantando amorosos, halagüeños y afectuosos sentimientos; y en los bailes y sainetes pasándose a más licenciosos y aún desenvueltos desahogos. Son mugeres en quien el donaire es oficio, el encogimiento culpa, el desahogo primor, el agradar logro y la modestia inhabilidad. La profesión, al paso que las infama las facilita, porque el mismo empleo que las saca a la publicidad del teatro a hacer ostentación de todo lo atractivo [*sic*], sin demasiada temeridad persuade no será honradísima en el resistir la que tiene con deshonra el oficio de agradar.<sup>2</sup>

---

1 Este artículo se enmarca en el PRIN 2022, proyecto *Early Modern Spanish Theater (1570 - 1700): Textual Transmission, European Circulation, New Digital Resources* (2022SA97FP), financiado por la Unión Europea-Next Generation EU, Misión 4 Componente 1 CUP E53D23014180006.

2 «Discurso», en Cotarolo y Mori [1997:355a]; de hecho, son incontables los pasajes como el de Guerra en la bibliografía relativa a las controversias teatrales del Siglo de Oro; citemos al azar dos ejemplos más; el primero es del jesuita Pedro de Guzmán, en *Ibidem*, p. 350: «Las mujeres que en sus compañías llevan, las pinta el Espíritu Santo en aquella de los proverbios: *una mujer compuesta y afeitada, aparejada para engañar almas, parlera (que eso quiere decir sarandulera, a fando)*»; el segundo es de Alfonso de Andrade, también jesuita: «las representaciones deshonestas con que las mujeres afeitadas y libres incitan a los

Con estas palabras fray Manuel Guerra en su momento censuraba la actuación de las actrices en los corrales de comedias, subrayando que la misma esencia de su papel principal, es decir, el de jóvenes damas enamoradas, es causa de su perdición, conforme a su intransigente mirada moralizadora. Desde luego, dicha opinión la compartían todos los opositores del teatro que no aceptaban la presencia escénica femenina que se había impuesto en los teatros españoles gracias al ejemplo de las cómicas italianas de la *commedia dell'arte*,<sup>3</sup> por el interés malsano que podía suscitar en el público masculino y por el mal ejemplo que ofrecía a las damas que asistían a las representaciones.

Por cierto, la reprimenda de Guerra pasa por alto cuestiones candentes como la de la dama vestida de hombre, resorte trillado y muy del gusto de los espectadores que dejaba divisar el 'talle' y la forma de las piernas de las actrices que llevaban calzas,<sup>4</sup> la de las damas que enamoran a otras mujeres<sup>5</sup> o la del personaje femenino «medio desnudo», tal como aparece evocado en algunas acotaciones, aunque Rodríguez Cuadros explica que «“desnuda” se tomaba en su acepción de “muy mal vestido e indecente” en términos puramente materiales» [1998:47]. A manera de ejemplo, podemos mencionar la indicación escénica con la que comienza la jornada segunda de *Progne y Filomena*,

---

hombres y despiertan los apetitos, y juntamente enseñan las trazas y marañas de la escuela de Cupido para ejecutar sus descos y mueven eficazmente con los malos ejemplos que representan» [he modernizado la grafía].

3 Falconieri [1957:75], a propósito de la compañía *I Confidenti*, dirigida por Drusiano Martinelli, que llegó a España en 1587, apunta: «Esta compañía tiene, para la historia del teatro español, la importancia de haber iniciado las gestiones de permiso para la aparición de mujeres sobre el tablado».

4 Rodríguez Cuadros [1998:54]: «Las actrices, en una operación transgresiva [...] usarán del travestismo masculino para evidenciar la silueta de su cuerpo, desprendida la ocasión de los flotantes ropajes de basquiñas y guardainfantes».

5 Cfr. Ferrer Valls [2003].

tragedia de Rojas Zorrilla: «Sale Filomena medio desnuda con una luz y una espada en la mano, y Progne con otra luz».<sup>6</sup>

De entrada, es preciso reconocer que a partir tan solo de los textos dramáticos, es decir, lo único que tenemos a disposición, es arduo identificar a ciencia cierta los ademanes y los gestos que debieron escandalizar a los moralistas y, por el contrario, gustar, a la vez, tanto al público masculino, como a las mujeres que podían sublimar sus propias frustraciones en lo que las actrices se podían permitir hacer en el tablado.<sup>7</sup> Con todo, sí se pueden espigar situaciones morbosas en la última de las acepciones recogidas por *Autoridades*: «que manifiesta[n] inclinación al morbo», conforme a las coordenadas ideológicas de la época, vinculadas a los tipos dramáticos femeninos que debieron formar parte del repertorio histriónico de las farsantas en relación con la edad y estatus de los mismos, a saber: la dama, la criada, la madre o dueña y la vieja celestinesca conformada sobre el paradigma de la tragicomedia de Fernando de Rojas.

En las páginas que siguen, intentaremos trazar un repertorio de ademanes 'morbosos', espigando algunos ejemplos significativos sacados, en gran parte, del corpus dramático del joven Lope de Vega, además de unas piezas de su madurez, especialmente adecuado para el tema que estamos abordando. En concreto, analizaremos unas comedias de ambientación urbana que unen el tono festivo a los enredos amorosos. A propósito de los primeros, recordemos con una verdadera

6 Rojas Zorrilla, *Progne y Filomena*, p. 494, v. 1044acot.

7 Profeti [1989:488-489], refiriéndose a una intervención censoria de Fray Gaspar de Villaroel, apunta: «non solo è pernicioso la rappresentazione "en estas comedias [de] torpes amores con tanta viveza de acciones y afectos, con tanto atractivo de luxuria, por el adorno, hermosura, bizarria y donayre, por los bayles y cançiones amorosas", ma perfino la lettura: "donzellas muy castas por aver assistido a las comedias, o leídolas en sus casas, han caído en graves pecados de que estavan antes muy agenas"».

especialista de dicho repertorio, es decir, Milagros Torres, que:

Muchas de las obras del primer teatro de Lope parecen hacer un claro elogio del goce vital, del goce físico, de la fiesta, de una cierta intrascendencia, del juego momentáneo, de la seducción. Son obras fundamentalmente cómicas en las que el *placer*, en un sentido amplio, tanto sexual como vital aparece como motor de la acción [1990:323].

En todo caso, la propia Torres, en otro lugar especifica que «nada podemos afirmar rotundamente en estos terrenos de la representación gestual realizada por los actores», si bien admite que ciertas metáforas y expresiones maliciosas del texto dramático «no se podrían representar sin los movimientos y gestos adecuados que permitieran crear la necesaria complicidad con el público» [1995:449]. De manera que, aun consciente de que se trata de un terreno resbaladizo, en las páginas que siguen intentaré aislar unas situaciones tópicas en que los gestos de las actrices debieron de responder especialmente a la desfachatez subrayada por Guerra y los demás moralistas.

#### *Las ferias de Madrid (1586-1588)*

Sabido es que las damas de la etapa primeriza del Fénix son muy desenvueltas, ya que se dejan involucrar en situaciones de seducción que tocan tanto al erotismo como al materialismo que las lleva a connotarse como mujeres pedigüeñas. *Las ferias de Madrid*, una de las comedias más antiguas conservadas, nos ofrece mucho material al respecto, puesto que, según apunta acertadamente Torres [1990:325], su acción dramática gira en torno a un «galanteo frívolo» y los móviles de los personajes son «los de la realización del disfrute». Por lo mismo, los ademanes y movi-

mientos de las farsantas, tanto las que actúan como nobles como las que encarnan a sus criadas, no pueden dejar de ser alusivos al juego de la seducción e incluso al erotismo ya consumado o que se va a producir, desde luego, fuera del escenario. Al fin y al cabo, la palabra clave que menudea en el texto a partir del título de la pieza, es decir, *feria* – concretamente en la expresión «dar ferias» –, no solo remite a la dialéctica amor-dinero inherente al sentido primario del término (*regalar*), sino que evoca el significado derivado de *copular* [*ibidem*]. A este propósito, puede ser útil destacar con Rodríguez Cuadros que «el cuerpo ofrece a la actriz unas estrategias de aproximación o eficacia mediadora desde la intención del autor a la recepción del espectador», y, aunque los textos o las escasas acotaciones no los explicitan, los movimientos provocativos y sensuales que en el tablado evocan la disponibilidad amorosa de las mujeres protagonistas se tienen que relacionar necesariamente con el aspecto de las farsantas hermosas, maquilladas y llamativas en los atuendos. En íntima relación con este hecho, la propia Rodríguez Cuadros recoge el vocabulario técnico vinculado al tipo de la dama: «aire, garbo, gala, primor, aliños», junto con expresiones como «afectando el melindre, travesura de ojos, palabra blanda» [1990:49]. Empecemos, pues, por un fragmento concreto sacado de *Las ferias de Madrid* donde Alberto regala a Eufrasia, joven coqueta, unas joyas con evidentes intenciones eróticas:

EUFRASIA	La cadena tomaré. Denme un espejo. [...] Aquestas sortijas tomo. [...]
ALBERTO	¿Aún no veremos la mano? Mostrad. ¿Por qué la escondéis? ¡Qué buena mano tenéis! ¡Quieroos ganar por la mano! (p. 1845, vv. 286-306)

Según se echa de ver, son muy explícitos el regateo y los melindres de la dama, así como la insistencia lúbrica del hombre que la corteja haciendo hincapié en su belleza física.

Por su parte, Teodora, criada de Eufrasia caracterizada como un personaje celestinesco, no hace sino insistir para que su ama acepte las dádivas, pensando ante todo en su propia codicia. Desde luego, la actriz que la interpreta lo tiene que hacer con gestos cómplices y maliciosos:

EUFRASIA      Ya llega gente al reclamo.  
TEODORA      De aquesos ojos salió.  
                  ¡Por tu vida, mi señora,  
                  que no seas boba! Tomemos  
                  lo que nos dieran, pues vemos  
                  tan buena ocasión agora.  
                  [...]  
                  Todo lo puedes hacer.  
                  ¡Por mi alma que eres necia!  
                  Si no quieres para tí,  
                  déjame tomar a mí,  
                  que soy pobre y no Lucrecia.      (p. 1843, vv. 220 ss)

Otra situación moralmente escabrosa que se tiene que representar en el tablado con una actuación frenética y meneos acongojados es la de la mujer que descubre la presencia a deshora de su celoso esposo, situación que se convierte en un cliché de la comedia a lo largo de la historia del teatro para ir a parar luego al cine:

EUFRASIA      ¡Ay, Teodora, mi marido!  
TEODORA      ¿Por dónde?  
EUFRASIA      Vesle, allí viene.  
                  Que te encubras te conviene,  
                  pues no sabe que has salido.      (p. 1844, vv. 239-242)

Sabido es que las damas del Lope juvenil, por influencia del teatro y de la novelística italiana, andan por las calles sin limitaciones, muy a diferencia de las protagonistas del resto de su producción, que se tienen que ajustar a las estrictas normas de la sociedad barroca.<sup>8</sup> Además, se tapan tan solo para ocultar su identidad creando equivocaciones divertidas de cara al público. Es lo que ocurre, aún en la jornada primera, cuando Alberto 'feria' a su propia mujer, creyendo que está galanteando a una dama desconocida. Por lo mismo, se supone que la actriz saldrá al escenario acentuando los gestos con que subraya su cara tapada para crear la ironía dramática que ridiculiza al personaje masculino:

EUFRASIA      Aqueste espejo me agrada,  
                      hace la toca delgada:  
                      es señal que es verdadero.  
ALBERTO      ¿Que no os he de ver la cara?  
                      ¡Ello va en desgracia mía!      (p. 1847, vv. 356-360)

En cambio, la farsanta que desempeña el papel de Eugenia se descubre ante Claudio, quien la está feriendo, con ademanes sensuales y, a lo mejor, guiñando el ojo, o, como sea, luciendo su consumado arte de fascinar a los hombres:

EUGENIA      Miradme: no soy, a fe,  
                      muy fea. ¿Parézcoos mal?  
CLAUDIO      No sois, a fe, sino tal  
                      como yo os imaginé.      (p. 1849, vv. 427-430)

Otro gesto 'morboso' que de nuevo Eufrosia hace durante su intercambio verbal con Alberto es el que corresponde a la invitación a seguirla para conocer su dirección particular, con

8 Trambaioli [2018:563]: «en la fórmula madura de la Comedia Nueva se impone, con algunas excepciones, la dialéctica dentro (dama)-fuera (galán), después de que en el Renacimiento, por influencia de la comedia crudita italiana, los personajes de ambos sexos habían podido moverse en los dos contextos espaciales»; cfr. Arata [2002].

una evidente alusión a la posibilidad de tener un encuentro sexual con ella:

EUFRASIA [...] seguime y sabréis  
mi casa.  
[...]  
ALBERTO Pues vamos, señora mía.  
EUFRASIA Venid conmigo. (p. 1848, vv. 379-384)

Se puede fácilmente imaginar a la actriz provocando al hombre con uno o más gestos alusivos de la mano e incluso meneos sensuales del cuerpo.

Por otra parte, cabe destacar que la única mujer de las *dramatis personae* de *Las ferias de Madrid* que, si bien casada, llega a establecer una relación amorosa con Leandro sin propósitos monetarios,<sup>9</sup> es Violante, la cual, en el acto de apertura se enfurece por el pesado galanteo del hombre, llegando a amenazarlo con pegarle:

... daros algún bofetón,  
y será de condición  
que os acordéis siempre dél:  
tengo pesada la mano. (p. 1862, vv. 888-891)

Aunque el movimiento impetuoso de la mano no llega a producirse, es plausible imaginar la actuación amenazadora de la actriz que lleva el papel de Violante. Sea como fuere, por paradoja, la única actitud de un personaje femenino que parecería ajeno al paradigma celestinesco de las demás damas acaba siendo tan impropio de su estatuto social como los gestos lascivos apuntados

<sup>9</sup> Trambaioli [2015:95-96]: «Lope, al fin de destacar que la relación entre Leandro y Violante es la única historia de amor verdadero en un contexto de inmoralidad generalizada, que no deja de afectar también a la pareja protagonista, siente la urgencia de estructurarla literariamente, sembrando la textura poética de la pieza de referencias a los amores legendarios de Hero y Leandro».

anteriormente,<sup>10</sup> dado que, como apunta Torres [1995:453] con su tino habitual, el bofetón en el teatro lopesco es «signo indispensable del erotismo brutal». De hecho, tal como subraya Tristán a finales del acto intermedio de *El perro del hortelano*, un bofetón lo pueden dar las criadas más zafias de palacio,<sup>11</sup> pero una dama no debería desdecir de su nombre, según apunta un Lope ya maduro, con alguna malicia, en el *Arte nuevo*.<sup>12</sup> Por consiguiente, en el tablado las actrices no deberían representar con ademanes violentos que les hagan perder todo encogimiento. Rodríguez Cuadros [1998:48], destacando que en el Siglo de Oro teatro y pintura comparten el mismo canon estético y ético, cita a Francisco Pacheco cuando recomienda: «no se apliquen a la mujer las fuerzas en el movimiento y acción como al varón, porque sus movimientos son más flacos [...] Y generalmente, los movimientos de las mujeres han de ser honestos y recogidos».

Otra circunstancia en que Violante es una dama que desdice de su nombre es cuando se asoma a la ventana de su casa para

10 Cfr. Trambaioli [2019:435]: «con muy pocas excepciones, los ejemplos espigados no hacen sino confirmar que un lance violento, aunque sea el de un mero bofetón, pertenece al mundo masculino, y que puede atañer al comportamiento femenino tan solo en el mundo al revés de la risa carnavalesca, siendo los celos amorosos o el gratuito disparate festivo los pretextos dramáticos para que las manos blancas puedan soltar una bofetada más bien dada».

11 Vega Carpio, *El perro del hortelano*, pp. 2260-2261: «Señor, que Juana o Lucía / cierren conmigo por celos, / y me rompan con las uñas / el cuello que ellas me dieron, / que me repelen y arañen / sobre averiguar por cierto / que les hice un peso falso, / vaya; es gente de pandero, / de media de cordellate / y de zapato fraileesco; / pero que tan gran señora / se pierda tanto el respeto / a sí misma, es vil acción».

12 Cfr. Rouane Soupault [2010:917]: «El verso 280 del *Arte nuevo*, “las damas no desdigan de su nombre”, cotejado con las obras tempranas de Lope de Vega, suena un poco como una enmienda. De hecho, en las comedias urbanas, las damas no ostentan criterios de honestidad muy estrictos y, sabido es que el honor desempeña un papel limitado en su argumento».

llamar la atención de Leandro.<sup>13</sup> Es notorio que la mujer ventanera, quien supera la frontera del espacio cerrado en que debería permanecer siempre, es de por sí un modelo socio-cultural negativo para la época, y como tal se refleja en el teatro y en las artes figurativas, según nos ha hecho notar Carmen Martín Gaité en uno de sus brillantes ensayos.<sup>14</sup> En íntima relación con este hecho, se supone que en el plano escénico la actriz que tiene que llamar desde lo alto al galán no se limitaría a exclamar -«¡Ce, Leandro! ¿Es él?» (p. 1884, v. 1612)- sino que acentuaría los meneos del cuerpo y la gestualidad de las manos. En el último acto, Violante se asoma de nuevo con su criada Teodora, e invita al galán a entrar sin más en casa, haciendo que la ventana simbolice otra clase de disponibilidad: «En la calle no podéis / estar. Entrad, si queréis, / porque no parezca mal» (p. 1917, vv. 2777-2779).

#### *Los locos de Valencia (mitad de 1592-1595)*<sup>15</sup>

Erífila, protagonista de esta comedia ambientada en la ciudad levantina donde Lope pasó algún tiempo de su destierro

13 Trambaioli [2021:14] subraya cómo muchos ejemplos sacados de las épocas de madurez y *senectute* de Lope «muestran una tendencia a eliminar la figura de la mujer ventanera para dar paso a damas recatadas que se acercan a una ventana como mucho entre visillos para vigilar que los peligros externos no lleguen a afectarlas, y se pueden apreciar sugerentes usos metafóricos del espacio arquitectónico fronterizo»

14 Cfr. Martín Gaité [1999:50]: «La interpretación de la conducta femenina se establecía con arreglo a cánones tan estrechos como para suponer que, cuando una mujer se asomaba a la ventana, no podía ser más que por mero reclamo erótico, por afán de exhibir la propia imagen para encandilar a un hombre».

15 Peña López en «Prólogo», Vega, *Los locos de Valencia*, p. 169, tras confrontar las propuestas de datación de Morley y Bruerton y González Barrera, y tomando en cuenta que la compañía de Antonio de Villegas, que estrenó la pieza, está activa a partir de marzo de 1593, actualiza la posible fecha de composición.

juvenil, sin ser una mujer liviana al estilo de las cortesanas de *Las ferias de Madrid* actúa de forma transgresiva en el sentido de que para evitar un matrimonio combinado se escapa de la casa paterna con un criado del que se ha prendado. Adviértase que dichas circunstancias, indignas de su estatuto de dama, resultan, sin embargo, poetizadas mediante la metáfora clásica del mar de amor:

La nave dejo perdida,  
y el áncora de esperanza  
entre la falsa bonanza  
de aquel traidor prometida. (pp. 213-214, vv. 383-386)<sup>16</sup>

Según he tenido la oportunidad de destacar en otro lugar, esto no impide la ambigüedad de su carácter, aludido festivamente mediante la onomástica. De hecho, su nombre de pila «remite a un personaje de la mitología clásica que en dos ocasiones da muestras de su codicia: Erífila, en efecto, es hija del rey de Argos, Tálao, y hermana de Adrasto. Se deja sobornar por primera vez por Polinices, que le regala el collar de Harmonía, favoreciendo así a Adrasto en la guerra contra su marido Anfírao, y la segunda vez, por Tersandro, que le ofrece el velo de Harmonía».<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Al respecto anota Peña López en la edición de la cual voy citando el texto: «Mediante el tópico alegórico de la *navigatio* Erífila se perfila como el arquetipo de náufrago de amor. La imagen de la nave que ha quedado a la deriva, sin rumbo, expuesta al peligro y desamparada, es un correlato de la propia situación de la joven que ha sido víctima del engaño y se halla sola, desnuda y en una ciudad desconocida para ella»; la que escribe [2015: 112-113], en cuanto a la idealización del personaje, añade la siguiente observación: «En segundo lugar, su aspecto y condiciones hacen que a Tomás, uno de los locos pacíficos del hospital valenciano, ella parezca como «Santa Tisbe en el desierto, / que busca a su esposo muerto». El Fénix, por boca de este personaje secundario, alude a la trágica figura de Tisbe tras la muerte del amado Píramo, tal como resulta poéticamente perfilada en las *Metamorfosis* de Ovidio (libro 4, vv. 55 ss)».

<sup>17</sup> Trambaioli [2015:113].

Cabe apuntar que el encendido intercambio dialéctico que acontece entre los dos personajes en una secuencia dramática del primer acto nos revela que la primera dama no ha cedido al acoso sexual de este,<sup>18</sup> Leonato, quien por despecho la abandona en Valencia robándole sus joyas y ropa, quedando ella «en un juboncillo y un manteo» (v. 356acot), situación ya de por sí escabrosa desde un punto de vista escénico. Siendo forastera y medio desnuda, la toman por loca y la encierran en el hospital de la ciudad donde conoce a Floriano quien, por su parte, se halla en el mismo lugar para escapar de la justicia. Los dos fingidos locos se enamoran y entre burlas y veras se irán confesando su pasión, pero, mientras tanto, en el tablado hablan en aparte manifestando al público sus deseos. Erífila así expresa su fascinación erótica por el galán, aun creyendo que el joven está de veras sin juicio:

(¡Qué buena presencia y talle!  
 ¡Oh, temor!, déjame hablalle,  
 o déjame ir, voluntad.)  
 [...]  
 ¡Extraña manera de hombre!  
 ¿Que tanto bien te dio el cielo  
 con tal censo?)  
 [...]  
 (¡Que a tan perfeto edificio  
 falte el más divino oficio  
 que adornó su compostura!) (p. 233, vv. 846-860)

Al igual que en ocasiones semejantes, la actriz que desempeñó su papel habrá utilizado una mímica y una proxémica correspondiente a la situación ilustrada que implica una ma-

18 Afirma Leonato en un momento determinado: «Amor entre desiguales / poco vale y menos dura. / Yo sé muy bien que el recato / que muestras en mi contento / es puro arrepentimiento» (Vega, *Los locos de Valencia*, p. 205, vv. 185-189).

liciosa complicidad con el público mediante la creación de la ironía dramática.

A lo largo de la acción, sobre todo en el primer acto, el dramaturgo juega con la superposición conceptual entre locura y amor loco, dominante en toda su primera producción teatral, según se desprende de numerosas réplicas de los dos protagonistas. Valga a manera de ejemplo la siguiente reflexión, en aparte, de Erífila:

(¡Que un hombre loco me incline  
casi a llevarme tras sí!  
[...]  
¿Qué dudo? ¿Qué estoy pensando?)  
Loca soy. (p. 236, vv. 913-921)

Con todo, Erífila no es la única mujer que se enamora de Floriano, ya que Fedra, sobrina del administrador del hospital, hace lo mismo, y también en este caso la actriz correspondiente tiene que actuar manifestando con gestos y ademanes su atracción erótica por el galán. En una secuencia dramática específica del acto central ella estaría a punto de abrazarlo, si bien la repentina llegada de la primera dama se lo impide. Veamos sus afirmaciones en aparte, análogas a las que hemos subrayado en el caso de la rival:

(¡Ay Dios! ¿Si le abrazaré?  
¿Si podré? Más bien podré,  
que es loco y no importa nada.)  
[...]  
(Aún no me atrevo a juntar  
los brazos. ¡Oh, amor!, ¿qué esperas?)  
(p. 248, vv. 1216-1222)

Una situación parecida atañe a la pareja protagonista asimismo en el segundo acto: Písano llega justo cuando los dos enamorados se están realmente abrazando, y con su violenta reacción censoria expresa lo morboso del acto al que está asistiendo junto con el público:

FLORIANO Dame, señora, esos brazos.  
ERÍFILA Aún pienso que no soy digna.

*Entre Pisano*

PISANO ¡Oh, mal garrote de encina  
que os haga el cuerpo pedazos! (p. 256, vv. 1411-1413)

Como consecuencia de su atrevimiento a los dos amantes les espera el castigo de separarse y quedar respectivamente con grillos y esposas. Una réplica de Martín, que trabaja en el hospital, remacha la condena moralística: «¿Cuándo habéis visto vos estar / los hombres con las mujeres?» (p. 257, vv. 1435-1436).

Por último, como tema por variación, una tercera mujer se prenda de Floriano, es decir Laida, cuyo nombre de pila remite etimológicamente ya de por sí a lo sucio, afrentoso, ignominioso. En efecto, se trata de una criada de Fedra, y por culpa de la baldía y risible rivalidad que se instaure entre ellas las dos acaban protagonizando unas situaciones violentas dignas de un retablo de títeres, posiblemente vinculadas a la teatralidad de la *Commedia dell'Arte*, lo que se explica por el hecho de que Laida no comparte el estatuto de dama que caracteriza, en cambio, a Erífila, aun con las tachas de su personaje que hemos subrayado:

FEDRA ¿Ansí? ¡Quebrareos las muelas!

LAIDA ¿Las muelas a mí, una dueña,  
bastarda de su linaje?  
[...]

FEDRA ¿Reinas vos? ¡Mentís, villana!

LAIDA ¿Mentís? ¡Toma un bofetón!

FEDRA ¿Bofetón a mí? ¡Ah, traición!  
¡Esperad, doña avellana!

*Ásganse las dos...* (p. 280, vv. 1988-1996)

*La viuda valenciana (1595-1599)*

Al principio de esta obra maestra de la primera etapa de Lope, la actriz que tiene que actuar de forma más expresiva, con gestos alusivos y maliciosos, es la que desempeña el papel de Julia, es decir la criada que intenta distraer a su ama de sus castos propósitos iniciales, recordándole, con un espejo, que la juventud se pasa pronto:

Acábate de ver,  
verás lo que has de llorar,  
no lo pudiendo cobrar,  
si aquí lo dejas perder. (p. 110, vv. 121-123)

Verdad es que Leonarda no tarda mucho en trocar su frialdad con la fiebre de la pasión erótica, y lo escabroso del argumento, más allá de los múltiples hipotextos de los que Lope echa mano,<sup>19</sup> es suficiente ya de por sí para cargar la actuación desenfadada de la protagonista, quien desea, ni más ni menos, el cuerpo de Camilo y, por más señas, rechaza hasta el final la idea misma del matrimonio.<sup>20</sup> Por ejemplo, en una secuencia dramática del acto de apertura, mientras recita el soneto capaz

19 A saber: una de las novelas de Matteo Bandello, la leyenda mitológica de Psique y Cupido, narrada por Apulcyo, y el episodio ariostesco de Angélica y Medoro; un estado de la cuestión sobre las fuentes se halla en Trambaioli [2015:149-160].

20 Cfr. Ferrer Valls, en Vega Carpio, *La viuda valenciana*, p. 144, nota 103: «Lo insólito de la actitud de Leonarda, no solo dentro del canon moral de la época, sino en el contexto de los planteamientos teatrales habituales, reside en que, a pesar de haberse enamorado, permanece fiel a su intención de no casarse y ser libre, aunque guardando las apariencias»; Rouane Soupault [2010:917]: «La tensión por satisfacer el deseo amoroso deja planteada la problemática del erotismo como inherente a la esencia constitutiva de la comedia»; «El objeto del deseo, explícitamente designado en el texto, no es el galán como dechado de virtudes caballerescas, tampoco es el futuro esposo sino el mismo cuerpo masculino» [2010:922].

de sintetizar magistralmente su traza maliciosa para acostarse con el joven Camilo, es imposible que escénicamente la actriz no actúe subrayando con fuerza mediante gestos, expresiones faciales y movimientos proxémicos los efectos físicos que el amor le está provocando:

¿Qué habrá que una mujer determinada  
no intente por su gusto? ¿Qué tormento  
le 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?  
Efetos son de un niño poderoso  
haber mi hielo con su [amor] 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.

(pp. 158-159, vv. 803-816)

Así y todo, a lo largo de las demás secuencias dramáticas no se detectan en la réplicas de Leonarda actitudes desvergonzadas y provocativas, dado que le toca al galán evocar y describir la belleza de la misteriosa dama, sustituyendo la vista con el tacto, incluso en el plano representativo, según apunta Torres, guía imprescindible en este recorrido por el primer teatro de ambientación urbana de Lope:

Le jeu gestuel des acteurs est prévu et orienté dans le texte par le dramaturge, qui exploite les possibilités scéniques du contraste obscurité/lumière sur les planches. Imaginons la fascination qu'un tel spectacle devait produire chez le public -avide d'images- du corral. La réplique citée, [«No me la apretéis. ¡Jesús! ... / Tened las manos, galán; / Que aquí no ha de haber más que

esto»] véritable indication scénique implicite, présuppose que l'acteur qui joue Camilo doit faire des avances gestuelles suffisamment osées envers Leonarda, pour permettre à celle-ci de se défendre [2010:40].

### *La bella malmaridada (1596)*

En esta pieza, en que Lope desarrolla con originalidad un motivo antiguo y muy popular en los pliegos sueltos del siglo XVI,<sup>21</sup> se contraponen dos modelos femeninos antitéticos: el de la esposa fiel y víctima de las traiciones del marido y el de la cortesana liviana y codiciosa. Bien mirado, el Fénix elabora un contraste parecido al que hemos destacado anteriormente con respecto a las protagonistas de *Las ferias de Madrid*, donde la figura de Violante se distingue de la de las mujeres apicaradas que protagonizan el enredo.

En lo tocante a la gestualidad de las actrices que asumen los respectivos papeles de Lisbella, la malmaridada infeliz, y Casandra, la hermosa prostituta, las actitudes y los movimientos escénicos se caracterizan por ser los más distintos. Como es de esperar, la primera se corresponde al tipo literario de la mujer *relict*<sup>22</sup> y se tiene que expresar y actuar con gestos patéticos que remiten a su frustración personal a pesar de que esta nunca la lleva a renegar de su matrimonio. Por ejemplo, en el primer acto, a sabiendas del comportamiento de su esposo Leonardo, se desespera y se queja diciendo: «¿En qué ando? ¿Qué pretendo? / ¿Qué busco? ¿Qué quiero ver?» (p. 1215, vv. 627-629).<sup>23</sup> En efecto, además de ser víctima de los

21 Querol Coll, «Prólogo», en Vega Carpio, *La bella malmaridada*, pp. 1177-1179.

22 Cfr. Trambaioli [2000].

23 Cito el texto por la versión manuscrita.

engaños de su marido, le toca aguantar que el mismo la requiebre sin caer en su identidad.<sup>24</sup> Los excesos proxémicos y vocales de la actriz correspondiente quedan reflejados en un comentario de Rosardo: «¿Dónde va aquesta mujer / con tantas voces y estruendo?» (p. 1215, vv. 629-630).

Por su parte, Casandra se porta conforme a su rol que, hablando con Teodoro, ella misma define con sorna mediante el marbete de «pecatriz» (p. 1209, v. 411). Es un hecho que en el acto de apertura, nada más conocer al amigo de Leonardo, lo acoge en su morada sin más: «Esa es mi casa, Teodoro» (p. 1214, v. 611). No cabe duda de que la cómica que desempeña el papel va a realizar en dicha secuencia dramática todos los meneos, las travesuras de ojos y movimientos corporales que aluden al goce físico prometido implícitamente.

En el acto central, la cortesana logra engatusar también a Leonardo, el cual, viéndola llegar, exclama: «Casandra me ha visto ya / y, abiertos los brazos, viene» (p. 1236, vv. 1341-1342). También, el galán protagonista expresa su admiración por el talle de la dama, haciendo hincapié en su andadura sensual: «¡Qué gallarda pisa el suelo! / ¿Hiciera más un pavón?» (vv. 1345-1346). A este respecto no puedo dejar de observar de nuevo con palabras de Milagros Torres lo siguiente: «Es bien conocido el proyecto de entrega sexual que indica el *dar los brazos* en la comedia en general. Las posibilidades gestuales de representación del erotismo cómico son enormes y quedan a discreción de los actores» [1995:454].

La invitación al abrazo por parte de Casandra vuelve a producirse algo después, tras recibir la noticia de que Leonardo se tiene que ausentar quince días y haber simulado un desvanecimiento: «Abrázame» (p. 1239, v. 1446). Además, niega

24 Así la dama intenta evitar sus lascivos galanteos: «No scáis descomedido; / hablad sin jugar de mano» (p. 1206, vv. 307-308).

fingidamente su naturaleza de mujer de costumbres apicardas y libres intimando a la criada de cerrar la ventana, desde un punto de vista escénico con ademanes patéticos que de cara al público llegan a ser ridículos.<sup>25</sup>

*La prueba de los amigos (12 de septiembre de 1604)*

Esta comedia, cuyo autógrafo se sitúa cronológicamente en la frontera entre el Lope joven y la fase madura, vuelve a presentar el recurrente contraste entre la primera dama enamorada y la cortesana celestinesca. Leonarda, aunque se ha dejado burlar por Feliciano -el mozo manirroto y frívolo que a lo largo de la acción pasará de la riqueza a la miseria, abandonado por todo el mundo, en primer lugar por Dorotea, la prostituta que se había aprovechado de su generosidad desde el principio-, lo rescatará de la cárcel consiguiendo por fin su arrepentimiento y el amor conyugal. Por supuesto, la mujer cuyo papel implica una proyección escénica relevante, desde el punto de vista que nos interesa aquí es la cortesana, por actuar siempre de forma hipócrita y fingida. Por ejemplo, en el acto inicial, sabiendo que Feliciano ha llegado a la puerta, consigue echar de su casa a una pandilla de compinches, Oliveiro, Fernando, Liselo y Justino, de forma maliciosa y contundente, utilizando un lenguaje de germanía conforme a su carácter materialista:

DOROTEA                      Mis reyes  
   ya sabrán de nuestras leyes,  
   que este lugar se reserva

<sup>25</sup> Vega Carpio, *La malmaridada*, p. 1230, vv. 1461-1465: «Sea limbo mi aposento; / hoy no me des de cenar, / luego me quiero acostar. / ¡Jesús, qué mala me siento!».

para cosas de provecho;  
otra venta, abajo piquen.  
OLIVEIRO      ¿Hay pesca?  
DOROTEA      No me repliquen.      (p. 1421)

Semejante actitud mandona y cínica debe forzosamente implicar una actuación adecuada desde el punto de vista escénico por parte de la actriz que desempeña su papel. Lo mismo vale cuando, ya entrado en su casa el protagonista, ella simula una emoción totalmente ficticia, que se remata con un desmayo:

¿Desdén para ti, mis ojos,  
si eres la luz con que veo?  
Ya me mataba el deseo  
de celos, ansias y antojos.  
¿Dónde has estado? ¿En qué andas?      (p. 1422)

La ironía socarrona del criado Galindo, que comparte con el público la condena implícita del personaje de la mujer pedigrüña y traicionera, se expresa sin rodeos cuando asienta en aparte: «¡Qué diestra está la mujer! / ¡Toda la pena es fingida!» (p. 1422).

De cualquier forma, hasta la primera dama presenta sus tachas, de cara a la moral corriente, puesto que, antes de que empiece la acción, ha cedido ya al pesado galanteo de Feliciano, quien, por su parte, la menosprecia hasta el final de la pieza, de acuerdo con el patrón proto-donjuanesco que lo caracteriza. Se lo echa en cara al mozo en una secuencia dramática del primer acto: «Fíeme de ti, gozaste / de mí, dejástemme ansí» (p. 1424), además de que lo confiesa a su tío en el segundo acto, con la esperanza de que el deudo obligue al joven a restaurar su honor perdido: «Sabed que en conversación / ese mozo se ha alabado / de que a Leonarda ha gozado» (p. 1432).

Aun así, la actriz que la personifica no tiene que actuar de forma escandalosa, más bien todo lo contrario. La propia dama, en una secuencia en que se encara con su rival, tapadas las dos, se jacta de ser «mujer de otra labor; / no pido en público celos» (p. 1434), reivindicando su estatuto moral y social superior al de la prostituta. Con todo, le toca padecer la violencia de Feliciano quien, a continuación, al verla descubierta, se enfada por su presencia y le suelta un bofetón.

Bien mirado, la única circunstancia en que Leonarda protagoniza una situación morbosa, bajo el lente de los moralistas coetáneos, es cuando, al final del segundo acto, vuelve a encontrar a Dorotea, vestida de hombre, provocando el interés erótico de la misma, que la invita a entrar en casa con el gesto simbólico de la unión amorosa: «Entrad y dadme la mano» (p. 1439).

#### *La discreta enamorada (1606-1608)*

En esta joya del repertorio urbano del Fénix, las dos tipologías femeninas que se oponen son la de la madre y la de la hija, teniendo en cuenta que a la primera, Belisa, le toca representar el rol de rival amorosa de Fenisa, ya que se deja fascinar por Lucindo, hijo del capitán Bernardo, el cual, a su vez, pretende a deshora a la joven dama en un trastrueque de papeles totalmente carnavalesco.

La figura de la madre, que tampoco está tan ausente del teatro aurisecular como se ha querido repetir hasta hace poco,<sup>26</sup> en esta comedia desempeña un papel ridículo, al que se asocian los gestos y ademanes correspondientes, es decir el de la mujer madura que se porta como una jovencita, convencida de poder atraer a un mozo que tiene la mitad de sus años y

<sup>26</sup> Cfr. Trambaioli, 2012.



Hernando, quien, ocultando su identidad, se hace pasar por su amo:

Llegado a que me queráis,  
yo confieso que me dais  
un juvenil regocijo.  
¿Es posible que os agrado  
y que os parezco tan bien? (p. 171)

De hecho, en la economía del enredo festivo *Belisa* no solo pretende al galán de su hija, sino que se rebaja al nivel del criado de aquel, desempeñando el papel femenino del figurón.<sup>27</sup>

Por su parte, Fenisa es una dama determinada y tracista que con su atrevida declaración de amor convence a Lucindo para que deje a la cortesana Gerarda, asumiendo el rol de directora de todas las equivocaciones y ficciones que se van a producir hasta el final de la pieza y mereciendo con creces, así, el apodo que constituye el título de la obra.<sup>28</sup>

En el segundo acto, fingiendo aceptar el matrimonio con el capitán, Fenisa se relaciona con el primer galán que a raíz de las bodas estaría destinado a convertirse en su propio hijo,

27 Serralta, en su trabajo pionero sobre el asunto [1988:84], indicaba como intervalo temporal de aparición de este tipo dramático los años 1610-1620. En estudios sucesivos [2001 y 2003] amplía y anticipa dicho período, coincidiendo con la probable fecha de composición de *La discreta enamorada*. Ver también al respecto, Trambaioli [2012:65]: «Belisa, lejos de darse cuenta de convertirse en un instrumento de los planes de su hija, no tiene ningún reparo en portarse con actitudes que hacen de ella una figurona en ciernes».

28 Cfr. Arce [1981:377], subrayando los paralelismos con la tercera *novella* del tercer día del *Decameron* de Boccaccio, observa: «La clave significativa que subyace en ambos textos es el que una mujer mueva los hilos del engaño, aprovechándose de un inconsciente intermediario. Pero en el español, donde no existe la implicación religiosa en forma de burla de instituciones o personas sagradas, lo que destaca es la audaz reacción femenina contra un matrimonio impuesto, y además con un viejo».

aprovechando la oportunidad para que el mozo la galantee y le entregue a escondidas una carta:

LUCINDO      Como a madre que sois mía,  
me manda ¡oh bien soberano!  
que os bese esa hermosa mano.  
[...]

FENISA        ¡Que me veo en tanto bien!

LUCINDO      Dadme esa mano, por quien  
de mano esta suerte gano. (pp. 167-168)

La paradójica situación crea un efecto de ironía dramática entre la dama y el público que se divierten ambos a espaldas del viejo capitán, tal como admite la propia Fenisa: «Ya me comienzo a reír» (p. 167). La gestualidad de los actores, especialmente de la histriona que encarna a Fenisa, no puede dejar de subrayar a nivel escénico la situación carnavalesca, así como la atracción erótica que une a los dos protagonistas. Por más señas, la dama simula caerse para que Lucindo la abrace en el acto de socorrerla, circunstancia bastante recurrente en la comedia cómica lopesca, aunque en este caso específico ella misma advierte al galán de lo que está a punto de realizar: «Fingir quiero que caí; / tú me irás a levantar, / y me podrás abrazar» (p. 168). Verdad es que el contacto físico entre los dos jóvenes no le hace ninguna gracia al capitán quien, tal como reza la acotación, movido por los celos «Sepáralos» (*ib.*).

Finalmente, el personaje de Gerarda, es decir la cortesana que Lucindo frecuenta al principio de la pieza, resulta superfluo dramáticamente en el momento en que la dama tracista pone en práctica la ficción de segundo grado. Sin embargo, antes de perder gran parte de su relevancia escénica, al principio de la segunda jornada, viendo Gerarda al galán con otra mujer (que es, en realidad, Hernando disfr-

zado), le declara a Lucindo su amor pidiéndole que vaya a su casa, realizando seguramente toda clase de gestos y meneos alusivos del cuerpo:

De rodillas, mi señor,  
que vayas quiero pedirte,  
porque allá quiero decirte  
la causa deste rigor.  
Celos, por tu vida, han sido.  
No seas tirano, ven;  
ven, Lucindo; ven, mi bien. (p. 163)

Cabe reconocer, en todo caso, que la figura de la cortesana del Lope maduro ya no comparte los rasgos realmente transgresivos que presenta el tipo dramático en las comedias de la etapa primeriza.<sup>29</sup>

Aún a propósito de este personaje, es preciso subrayar con De Salvo que Gerarda es el nombre literario con el cual Lope de Vega suele aludir a la actriz Jerónima de Burgos, con la cual mantuvo una relación sentimental tempestuosa a partir de los años 1607-1608. Es un hecho que los personajes ficticios que llevan este nombre comparten con la comedianta una extremada desenvoltura en las costumbres sexuales.<sup>30</sup>

29 Cfr. Couderc [2006:225]: «Si la cortesana desaparece de la fórmula definitiva, o madura, de los papeles dramáticos de la Comedia Nueva, algo queda de esta oposición en el “Lope-Lope”, para diferenciarlo del “Lope-preLope” –como dice Weber de Kurlat–, pero más como oposición funcional que semántica: una de las damas es activa, la otra pasiva; una será responsable del enredo, y la otra su víctima».

30 De Salvo [2008]: «De todas las cartas escritas en Toledo, se desprende el afecto de Lope en su trato hacia Jerónima o Gerarda, como acostumbraría a llamarla el dramaturgo durante esa estancia»; «cuando [Lope] escribió la última versión de *La Dorotea*, introdujo en ella el personaje de Gerarda que, como justamente observó Edwin Morby, no guarda con Jerónima de Burgos (o *Gerarda* o *Señora Gerarda*) una simple coincidencia de nombre. Otras alusiones que en la obra pueden referirse a Jerónima de

*El acero de Madrid (1607-1609)*

Al igual que *La prueba de los amigos*, y a pesar de que ambas comedias se insertan cronológicamente ya en la fase del Lope maduro, esta pieza conserva muchos rasgos de su teatro juvenil.<sup>31</sup> En primer lugar, Belisa, la dama protagonista, desde el principio se connota por su brío, su desfachatez y sus ganas de amar, al punto que, en compañía de la beata Teodora, lanza miradas explícitas hacia Lisardo sin conocerlo, pasando por alto las recomendaciones de su tía:

Lleva cordura y modestia:  
 cordura, en andar de espacio;  
 modestia, en que solo vea  
 la misma tierra que pisas. (p. 90, vv. 34-37)

Tanto es así que, a lo largo de la acción, quedará embarazada, al tener la oportunidad de dar largos paseos por la huerta del duque de Lerma, con motivo de la supuesta opilación. En efecto, de nada servirá la rígida guarda de la dueña, engatusada a su vez por el malicioso Riselo, compinche del primer galán. Es un hecho que cuando Prudencio, el padre de Belisa, empieza a sospechar la verdad -«que alguna vez que

---

Burgos, avalan la posibilidad de que haya una identificación intencional entre Jerónima y el personaje de Gerarda, que de la primera representaría un retrato caricaturesco». González de Amezúa, en su estudio del *Epistolario* [1989, II:307], destaca: «con ser la mayoría de las farsantas, como hemos visto, livianas por demás, pocas llegaron seguramente en lujuria y libertinaje a la *señora Gerarda*».

31 Entre los rasgos que separan esta comedia de la fórmula teatral madura del repertorio lopesco destaca la figura del segundo galán Riselo, según ha subrayado con tino Arata: «Riselo es un personaje casi único en el teatro de Lope de Vega. Por estamento pertenece al mundo de la nobleza, pero comparte al mismo tiempo actitudes típicas del mundo de los criados: es goloso, risueño y socarrón» («Introducción», en Vega Carpio, *El acero de Madrid*, p. 44).

te dormiste, hermana, / dejó Belisa el coro de Diana» (p. 231, vv. 2169-2170)-, la tía se defiende asegurando que «antes que pudiera / dormir Teodora, / el tiempo se durmiera» (*id.*, vv. 2185-2186), pero el hermano la regaña, remitiendo sin rodeos al referente literario que sirve para connotarla en el plano mítico-burlesco: «Calla, que hay varas de Mercurio sabio / que aduermen ojos de Argos veladores» (p. 232, vv. 2187-2188).<sup>32</sup>

Por lo mismo, la actuación de la actriz que desempeña el papel de Belisa en los corrales debe crear, desde luego, unos contrastes maliciosos entre la modestia requerida en el comportamiento de una joven dama y los ademanes vinculados a la personalidad exuberante de la moza. Lo podemos adivinar fijándonos en uno de los primeros intercambios dialógicos de los dos personajes femeninos:

TEODORA      ¿Cómo miraste aquel hombre?  
 BELISA        ¿No me dijiste que viera  
                  sola la tierra? Pues dime,  
                  aquel hombre, ¿no es de tierra?      (p. 90, vv. 39-42)

Además, la primera dama no se limita a las miradas, sino que finge caerse para que el galán acuda a socorrerla, anticipando la traza de Diana en *El perro del hortelano*: «Fui a caer, como me turbas / con demandas y respuestas, / y miré quién me tuviese» (p. 91, vv. 51-53). En efecto, el tropiezo permite a los dos jóvenes hablarse por primera vez y tocarse aunque sea de paso. No puede dejar de apuntarlo de mala manera Teodora:

32 Acerca de la construcción teatral, temática y poética de la épica amorosa de la pieza, cfr. Trambaioli [2015:278-289]; en lo tocante al personaje de Teodora, cabe recordar que esta presenta rasgos parecidos a los de la Belisa de *La discreta enamorada*, siendo las dos en un primer momento guardianas del honor de la joven dama, y en un segundo momento víctimas, a su vez, de un flechazo amoroso inapropiado por la edad y la función teatral que les toca representar; asimismo, la joven Belisa se construye según el paradigma de la Fenisa de la misma comedia más o menos coetánea.

«Ya caíste. Irás contenta / de que te dieron la mano» (p. 93, vv. 66-67). El juego escénico correspondiente de los dos jóvenes protagonistas, ya recíprocamente prendados, no puede dejar de resultar alusivo. Por contra, el abrazo que, más tarde, Belisa está obligada a darle a su primo Otavio en presencia de su padre será de naturaleza muy distinta de cara a la representación teatral del gesto.

Cuando luego sale al escenario el gracioso Beltrán disfrazado de médico encargado de curar la presunta opilación, la dama, echando mano del resorte retórico del decir con la verdad, tan eficaz en la creación de la ironía dramática, remacha al público su enamoramiento en un monólogo encendido que en el plano escénico debe traducirse en gestos significativos que remiten a su pasión:

Allégome a la ventana,  
y, aunque mucha gente veo,  
no está allí lo que deseo,  
y quítaseme la gana.  
[...]  
Cuando algo quiero gozar,  
se pone en esta vista mía  
una cosa como tía  
que no me deja mirar. (pp. 112-113, vv. 347-358)

No por nada sus quejas, que desembocan en una riña con Teodora, finalizan con un desmayo, acción que reitera en clave simbólica su caída moral por su condición de dama enamorada y ventanera. Es un hecho que Lisardo acude en seguida a socorrerla, secuencia dramática que ofrece una variante de la anterior ya recortada. De nuevo el galán tiene la oportunidad de tocarle las manos -gesto simbólico del matrimonio secreto-, comentando: «¡Qué frías!» (p. 143, v. 872). A este



complicidad con el público, posiblemente acompañadas de gestos significativos por parte de la actriz:

pareciome que soñaba,  
al son de una fuente pura,  
que un ángel en hermosura,  
talle y discreción me hablaba;  
[...]  
quiso abrazarme también,  
y desperté. (p. 169, vv. 1229-1238)

Cabe reconocer que en la economía de la pieza, a diferencia de los del teatro primerizo, no se detectan, paradójicamente, ademanes o gestos relacionados con la materia sexual en lo tocante a la segunda dama, Marcela, que es una mujer libre y desenvuelta como las que hemos encontrado en la selección, aun limitada, de las comedias de la etapa juvenil.<sup>33</sup> Por ejemplo, en el acto central, cuando Riselo, en compañía de Lisardo, se presenta a las puertas de su casa para reconciliarse con ella (que está celosa por cortejo fingido que el segundo galán le ha reservado a Teodora), Marcela se muestra despechada y, aun asomándose a una ventana, no actúa con los gestos correspondientes a su tipo teatral, más bien todo lo contrario. Queda el hecho de que la propia mujer declara que no le cuesta nada consolarse

<sup>33</sup> Cfr. Couderc [2003:195]: «No se puede decir que Marcela es positivamente definida como cortesana que ejerza la prostitución, pero ciertos elementos textuales permiten interpretar su personaje como un traslado, no del referente histórico de la ramera, sino del modelo conformado por la comedia terenciana, con su pareja de amigos de los que uno ama apasionadamente pero fuera de toda ambición matrimonial, a una mujer libre, fascinante y generalmente culta; [...] su originalidad respecto a la convención que define el estatuto de la dama en el teatro lopecesco (una vez que este ha alcanzado la madurez de su fórmula estética) se corresponde muy coherentemente con la originalidad de Riselo».

con otro admirador, es decir Florencio,<sup>34</sup> y cierra la ventana con furia, hasta tal punto que este símbolo arquitectónico de la liviandad femenina, según los parámetros ideológicos coetáneos, se convierte en la defensa de una virtud que no le pertenece por su estatuto actancial. No sorprende el comentario que Riselo hace en dicha circunstancia: «La ventana la repara; / su desenfadado me admira» (p. 207, vv. 1825-1826).

Casi al final del tercer acto, Marcela se va tapada a la huerta del Duque, porque sabe que allí encontrará a Teodora y a Riselo, y delante de ellos se deja cortejar por Florencio con unos melindres muy afectados: «¡Solo por ti me desvelo!» (p. 222, v. 2067). Me parece evidente que en el plano escénico la actriz correspondiente tiene que exagerar en los ademanes de una mujer falsamente prendada de un hombre para provocar los celos de su verdadero amante.

Sea como fuere, Florencio, destinado a quedar galán suelto al final de la obra, pese a su alta condición social y a los costosos regalos que le ofrece a Marcela, no alcanzará el amor de la segunda dama, quien seguirá siendo la amante de Riselo.

En el acto de clausura, Belisa, en un romancillo hexasilábico cuyo ritmo jocoso se ajusta perfectamente a su naturaleza hedonística, admite su preñez, contestando a la tía que le pide cuentas de lo sucedido, con unas consideraciones que la mayoría de las damas del Lope maduro y *de senectute* no podrán ya pronunciar en un tablado:

De carne nacimos,  
no somos de piedra;  
[...]  
¿qué mucho, señora,

34 Vega Carpio, *El acero de Madrid*, p. 203, vv. 1759-1766: «Váyase Vuestra Merced / con su egipciaca señora, / y mire que desde agora / me hagan los dos merced / de no llegar a esta calle, / porque donde entra Florencio / ha de haber honra y silencio, / y lo merece su talle».

que se muestre tierna  
 a ruegos de un hombre  
 la mayor flaqueza?  
 [...]
   
 que bien habrá cuatro [meses]  
 que pisé las yerbas. (pp. 238, vv. 2283-2373-2374)<sup>35</sup>

Tratándose de una larga réplica, correspondiente a un momento de protagonismo absoluto de la comedianta que interpreta su papel, es evidente que los versos debieron estar acompañados por una gestualidad alusiva capaz de remitir al asunto transgresivo.

Bien mirado pues, *El acero de Madrid* es una obra que, de manera especial, nos permite tocar con mano la evolución en la caracterización de la dama en el teatro lopesco en el desarrollo de la fase juvenil a la de la madurez. De hecho, se produce la paradoja de una primera dama, destinada a casarse ya embarazada, que con su comportamiento afirma el principio del placer, y de una mujer libre que resulta más discreta y comedida en sus gestos, diferencias que en el tablado deben resaltar en la actuación de las respectivas actrices.

Posteriormente, en la comedia cómica de ambientación urbana seguimos encontrando algunos ejemplos de damas que desdícen de su nombre, pero es un hecho que no menudean, siendo la Finea de *La dama boba* la más destacada, ya que tanto el dramaturgo Lope como las actrices que interpretan los

<sup>35</sup> A propósito del uso que el Fénix hace de la fiesta de la Cruz de mayo como trasfondo de la acción, comenta Arata: «Lo que hace es incorporar el sentido ritual de la fiesta a la estructura profunda de su comedia [...] Pero lo que confiere verdadera peculiaridad a esta comedia escrita para la cristianizada fiesta de la Cruz es la continua ambivalencia entre la esfera de la devoción y la esfera del erotismo» («Introducción», en Vega Carpio, *El acero de Madrid*, pp. 36-37).

papeles de sus protagonistas femeninas se tendrán que censurar, conforme al clima ideológico imperante.

### *La dama boba (1613)*

Demasiado conocida es esta comedia como para perderse en detalles superfluos. Baste con recordar que el contraste entre las dos damas protagonistas, Finea y Nise, estriba en sus comportamientos diametralmente opuestos: ridículos y desaforados los de la boba, y elegantes y mesurados los de la bachillera. Por ende, la gestualidad censurable se corresponde al carácter de Finea tanto en la primera fase, es decir, cuando se porta como una niña tonta, como en su metamorfosis en boba discreta.

En el primer acto, después de que Laurencio empieza a galantearla hablándole del amor, Finea habla con su criada Clara del retrato de su prometido, pensando que ese mismo objeto, sin cuerpo, corresponde a su futuro marido, y lo compara con la persona de Laurencio que, en cambio, sí es de carne y hueso y, por más señas, está de buen ver. Aun sin acotaciones explícitas, me parece inevitable que la actuación de las dos actrices correspondientes en el intercambio verbal que copio a continuación se acompañe de gestos y movimientos alusivos a lo atractivo que el galán le resulta a la primera dama, cuya naturaleza felina, vinculada simbólicamente a la gata parturienta del *desván*,<sup>36</sup> remite sin más a la sensualidad:

36 Cfr. Surtz [1981:164]: «Finea's offer to hide herself in the *desván* whenever she sees a man in the house is simultaneously a ruse to see Laurencio more often and proof of her feline identity»; p. 165: «The cat whose delivery is narrated in Act I thus functions as the emblematic representation of Finea and her future transformation»; Gómez Sierra [2003:364]: «el gato se caracteriza por su capacidad de engaño y su astucia, cualidades que la protagonista despliega para conseguir lo que quiere una vez que

CLARA ¡Buena cara y cuerpo!  
 FINEA Sí,  
 mas no pasa del jubón.  
 CLARA Luego este no podrá andar.  
 ¡Ay, los ojitos que tiene!  
 FINEA [...]
   
 No hay casar;  
 que este que se va de aquí  
 tiene piernas, tiene traza.  
 CLARA Y más, que con perro caza;  
 que el mozo me muerde a mí. (p. 1355, vv. 879-888)

Cuando Liseo llega al palacio donde viven las dos hermanas, la única incapaz de seguir el protocolo y emplear buenos modales es su prometida. Esta, al ver que Liseo, cansado por el camino, está bebiendo agua, no solo comenta que lo hace «como una mula», sino que le seca la cara con una toalla de manera indecorosa para una dama:

FINEA Esperad, os limpiaré.  
 OTAVIO Pues ¿tú le limpias?  
 FINEA ¿Qué importa?  
 LISEO ¡Media barba me ha quitado!  
 ¡Lindamente me enamora!) (p. 1358, vv. 969)

Desde luego, la secuencia dramática del segundo acto en que Finea desdice especialmente de su nombre de dama es la

---

se ve envuelta en sus sentimientos amorosos, y el motivo del nacimiento representa a la nueva Finea resultante [...] El relato gatuno [...] muestra la identificación automática e intuitiva entre la boba y la gata romana —a quien la propia Finea llama “mujer notable”»; Trambaioli [2015: ]: «Tal como la maga homérica transforma a los compañeros de Ulises en animales, la hechicera urbana convierte simbólicamente al galán en felino, encerrándolo en el desván de los gatos. Al final del acto I, Liseo reconoce paródica e implícitamente el vínculo de la dama boba con Circe cuando teme que, casándose con ella, engendre seres animalizados: “¿qué puede parir de mí / sino tigres, leones y onzas?”».

de la clase con el maestro de danzar. Finea no se ajusta a los lentos movimientos de la danza, prefiriendo el baile popular acompañado por cascabeles y un tamboril: «Haced vos lo que me agrada; / que no es mucha rustiqueza / el traellos en los pies» (p. 1375, vv. 1388-1390). No me cabe duda de que en el tablado sus palabras se subrayan con gestos y meneos del cuerpo adecuados al baile, género que pertenece a la dimensión carnavalesca, al contrario de la danza, que forma parte de la diversión cortesana.

En la misma línea cabe mencionar el guineo, o baile de negros, que las dos hermanas ejecutan en el último acto, cantando una letra donde el amor interesado gana sobre el amor idealizado, tal como acontece en el enredo dramático.<sup>37</sup> Adviértase que el ritmo del son, de origen africano, implica movimientos del cuerpo tribales que debieron escandalizar sobremanera a los moralistas.<sup>38</sup>

Así y todo, la situación más escabrosa por estar relacionada de forma directa con el erotismo es la que se va configurando a lo largo del acto central gracias a los celos de Nise y a la ma-

37 Cfr. Trambaoli [2004]; Cuéllar [2000:85]: «El texto de la canción indica la ejecución de la chacona, danza aún más “sensual y salvaje” que la zarabanda, de origen americano e introducida en España entre 1589 y 1597».

38 Cfr. Cuéllar [2000:69-70]: «Los censores pensaban que los bailes enseñaban a pecar a hombres y mujeres, arguyendo que algunos de ellos -la zarabanda y la chacona-, eran la mismísima encarnación de “las fuerzas del mal”. Ya desde el siglo XVI los perturbadores movimientos de las caderas y los pechos de las bailarinas habían escandalizado a moralistas, teólogos y críticos a tal grado, que en 1583 se decretó la prohibición oficial de la zarabanda y la chacona; quienes fueran sorprendidos bailándolas, además de ser azotados, serían condenados a las galeras si eran hombres, o al destierro si eran mujeres. Pero este tipo de amenazas tampoco tuvo éxito. Era común que los censores considerasen que el propósito de los bailes españoles no era solo provocar el placer sensual de los espectadores, sino también de los ejecutantes, especialmente de las mujeres».



aunque también me reí  
de ver que vestirse pudo,  
y dije, madre, entre mí:  
«Mejor estabas desnudo;  
¿por qué te visties así?» (p. 736, vv. 1256-1270)<sup>39</sup>

Bien podemos suponer que la actriz que representó esta secuencia dramática utilizó gestos, travesuras de ojos y movimientos alusivos conformes al tema y a la situación evocados.

### *Final*

En conclusión, las obras espigadas a lo largo de estas páginas -aun no agotando, ni mucho menos, el repertorio de gestos escénicos de las cómicas que remiten a la sensualidad- nos han permitido entender las protestas de los moralistas coetáneos que intentaron, sin lograrlo, oponerse a la presencia de las actrices en el tablado y conseguir el cierre de los corrales. Las damas que se mueven en los respectivos enredos presentan todas rasgos censurables de acuerdo con las normas estrictas que reglamentaban el comportamiento femenino, dentro y fuera de los escenarios, ya que todas obedecen, ante todo, al principio del placer y del goce vital, y las cómicas que las interpretaron debieron necesariamente ejercer el oficio de agradar con gestos y ademanes que el público, ya sea masculino, ya sea femenino, por razones muy distintas, debió de apreciar sobremanera. La larga y exitosa historia de la comedia nueva nos lo demuestra

39 Cfr. Rubiera, 2003, p. 295: «En el relato de esta divertida escena de voyeurismo se aprecia [...] la dificultad para llamar a las cosas por su nombre [...] La visión del hombre ha encendido en Rosaura la llama natural del deseo, fundamentado por una parte en la contemplación de la belleza y por otro en el deseo de engendrar».

con creces, pese a los ajustes que aquellas actrices debieron de hacer paulatinamente para poder seguir actuando en los teatros.

Ese repertorio de situaciones escénicas y ademanes constituye un corpus reducido de actuaciones que todas las actrices auriesculares tuvieron que interpretar con mayor o menor fortuna y habilidad. La apasionada confesión de amor al galán, junto con la admiración explícita por su prestancia física, las alusiones a la unión erótica, que en el plano escénico se puede manifestar tan solo con el contacto de las manos y el abrazo, sin olvidar el bofetón, la caída fingida, que también facilita el roce de los cuerpos, y las secuencias de baile representan las situaciones más recurrentes en la comedia cómica de la primera etapa lopesca, pero también de una parte de la fase madura que los moralistas y detractores del teatro censuraron con especial ahínco.

Seguramente habrá quien objete que el repertorio gestual recortado corresponde a ademanes cristalizados en la actuación de la época y que las observaciones del presente trabajo no aportan nada a la comprensión de la práctica escénica de la comedia nueva. Sin embargo, la actuación de los actores españoles, de acuerdo con la variedad de caracteres y sobre todo con la experimentación lopesca, no debió ser nada parecida, salvo excepciones, a la de los *comici dell'arte*, y, según ya sugerido, no creo que Lucía de Salcedo o Jerónima de Burgos, por citar a un par de actrices de mucho renombre, adquirieron su fama tan solo por su belleza. A este respecto, no podemos pasar por alto que el Fénix de los Ingenios en más de una ocasión construyó un papel para una cómica determinada, siendo el caso más famoso el de Nise, en *La dama boba*, o el de Gerarda en varias comedias como *La discreta enamorada* para la mencionada Jerónima de Burgos, lo que implicaba que Lope bien sabía cómo la misma hubiera desempeñado los distintos roles en el escenario, distinguiéndose de otras histrionas. Así pues, cada actriz habrá tenido su manera de moverse en el ta-

blado y habrá ejercido su oficio de agradar con un estilo muy personal que es, al fin y al cabo, lo que a las mujeres no se les ha perdonado de ninguna forma, aún sin ser actrices.

### *Bibliografía*

- ARATA, Stefano, «Casa de muñeca», en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, ed. F. Antonucci, L. Arata y M.<sup>a</sup> del V. Ojeda, Edizioni ETS, Pisa, 2002, pp. 191-209.
- ARCE, Joaquín, «Comedias de Lope basadas en cuentos de Boccaccio», en *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, Publicaciones del Instituto Español de Cultura y de Literatura, Roma, 1981, pp. 367-383.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904, ed. facsímil J. L. Suárez García, Granada, Universidad de Granada, 1997.
- COUDERC, Christophe, «Sobre el sistema de los personajes de *El acero de Madrid*, de Lope de Vega», *Criticón*, 87-88-89 (2003), pp. 189-199.
- COUDERC, Christophe, *Galanes y damas en la comedia nueva. Una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*, Iberoamericana, Vervuert, Madrid, Frankfurt am Main, 2006.
- CUÉLLAR, Donají, «El baile y la danza en el teatro de Lope de Vega: *Con su pan se lo coma* y *La dama boba*», en *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*, ed. A. González, El Colegio de México, México, 2000, pp. 67-89.
- DE SALVO, Mimma, «Notas sobre Lope de Vega y Jerónima de Burgos: un estado de la cuestión», en *Homenaje a Luis Quirante*,

*Cuadernos de Filología*, Anejo L, 2 vols., tomo I, 2003; versión revisada en 2008 s.p., consultable en [www.midesa.it](http://www.midesa.it).

FALCONIERI, John V., «Historia de la “Commedia dell’arte” en España (Conclusión), Capítulo III», *Revista de Literatura*, vol. XII, n.ºs 23-24 (1957), pp. 69-90.

FERRER VALLS, Teresa, «Damas enamoran damas, o el galán fingido en la comedia nueva», en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico de Almagro*, eds. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Festival de Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2003, pp. 191-212.

GÓMEZ SIERRA, Esther, «La dama boba, la autoridad y Stefano Arata, autore», *Criticón*, 87-88-89 (2003), pp. 359-378.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, Real Academia Española, Madrid, 1953, reedición 1989, 4 vols.

MARTÍN GAITE, Carmen, «Mirando a través de la ventana», en *Desde la ventana*, prólogo E. Martinell, Espasa, Madrid, 1993, pp. 35-54.

PROFETI, Maria Grazia, «Nudità femminili e commedia: un intervento nella polemica sulla liceità del teatro», en *Symbolae pisanæ. Studi in onore di Guido Mancini*, ed. B. Perinán y F. Guazzelli, Giardini Editori, Pisa, 1989, pp. 485-495.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, «Autoras y farsantas. La mujer tras la cortina», en *La presencia de la mujer en el teatro barroco español*, ed. M. de los Reyes Peña, Consejería de Cultura, Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, Sevilla, 1998, pp. 33-65.

ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Progne y Filomena*, en *Obras completas*, vol. III, *Primera parte de comedias*, ed. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2011, pp. 425-576.

ROUANE SOUPAULT, Isabelle, «De cómo confesar el deseo o cuando las damas desdícen de su nombre», en *Cuatrocientos años del «Arte*

*Nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega*, ed. G. Vega-Luengos y H. Ursáiz Tortajada, Universidad de Valladolid / Secretariado de Publicaciones, Valladolid, vol. 2, 2010, pp. 917-927.

- RUBIERA, Javier, «Amor y mujer en la “Novena parte” de comedias», en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico de Almagro*, ed. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Festival de Almagro / Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2003, pp. 283-304.
- SERRALTA, Frédéric, «El tipo del “galán suelto”: del enredo al figurón», *Cuadernos de Teatro Clásico*, n. 1 (1988), pp. 83-93.
- SERRALTA, Frédéric, «Sobre los orígenes de la comedia de figurón: *El ausente en el lugar*, de Lope de Vega (¿1606?)», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, ed. I. Pardo Molina y A. Serrano, Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, Almería, 2001, pp. 85-93.
- SERRALTA, Frédéric, «Sobre el “pre-figurón” en tres comedias de Lope (*Los melindres de Belisa*, *Los hidalgos del aldea* y *El ausente en el lugar*)», *Criticón*, 87-88-89 (2003), pp. 827-836.
- SURIZ, Ronald E., «Daughter of Night, Daughter of Light: the Imagery of Finea’s Transformation in *La dama boba*», *Bulletin of the Comediantes*, XXXIII, n. 2 (1981), pp. 161-167.
- TORRES, Milagros, «Algunos aspectos del erotismo en el primer teatro de Lope», *Edad de Oro*, IX (1990), pp. 323-333.
- TORRES, Milagros, «Trois masques pour Leonarda: voir est toucher dans *La viuda valenciana*», en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXIX, n. 2 (1993), pp. 37-50.
- TORRES, Milagros, «Erotismo mesonil en *El mesón de la corte* y *La noche toledana* de Lope de Vega: de la palabra al gesto», en *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*, ed. L. López-Baralt y F. Márquez Villanueva, El Colegio de México, México, 1995, pp. 439-459.

- TRAMBAIOLI, Marcella, «En torno al tópico de la mujer *relict*a en la obra no dramática de Lope: (contrapunto/complemento del tema de “La Dorotea”)», *Anuario Lope de Vega*, VI (2000), pp. 195-207.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Apuntes sobre el guineo o baile de negros. Tipologías y funciones dramáticas», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. M. L. Lobato y F. Domínguez Matito, Iberoamericana / Vervuert, Madrid, Frankfurt am Main, 2004, vol. II, pp. 1773-1783.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «La madre en la comedia de ambientación urbana de Lope de Vega», en *La madre en el teatro clásico español*, ed. L. García Lorenzo, Editorial Fundamentos, Madrid, 2012, pp. 57-91.
- TRAMBAIOLI, Marcella, *La épica de amor en las comedias de ambientación urbana de Lope de Vega, y su contexto representacional cortesano*, Visor Libros, Madrid, 2015.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «La casa de la dama en la Comedia Nueva (Lope, Calderón, Moreto) y en la resemantización vanguardista de García Lorca», en *Aspectos actuales del hispanismo mundial. Literatura - Cultura - Lengua*, ed. C. Strosetzki, De Gruyter Verlag, Berlin / Boston, 2018, vol. I, pp. 562-575.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Dale un bofetón ella», *Hipogrifo*, 7.1 (2019), pp. 421-437.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Ventanas y ventaneras en la escritura teatral de Lope de Vega», *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 39, junio (2021), pp. 1-18.
- VEGA, Lope de, *El animal de Hungría*, ed. X. Tubau, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, Editorial Milenio / PROLOPE, UAB, Lérida / Barcelona, 2007, vol. II, pp. 679-816.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El acero de Madrid*, ed. S. Arata, Madrid, Clásicos Castalia, 2000.

- VEGA CARPIO, Lope de, *La bella malmaridada*, ed. E. Querol Col, en *Comedias de Lope de Vega, Parte II*, Editorial Milenio / PROLOPE, UAB, Lérida / Barcelona, 1998, pp. 1174-1295.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La dama boba*, ed. M. Presotto, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, Editorial Milenio / PROLOPE, UAB, Lérida / Barcelona, 2007, vol. III, pp. 1293-1466.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La discreta enamorada*, en *Obras de Lope de Vega, XXXI, comedias novelescas*, ed. M. Menéndez Pelayo, Atlas, Madrid, 1971, pp. 127-197.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Las ferias de Madrid*, ed. D. Roas, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, Editorial Milenio / PROLOPE, UAB, Lérida / Barcelona, 1998, vol. III, pp. 1823-1967.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los locos de Valencia*, ed. C. Peña López, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, Editorial Milenio / PROLOPE, UAB, Lérida / Barcelona, 2014, vol. II, pp. 165-328.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El perro del hortelano*, ed. M. Armiño, Cátedra, Madrid, 2003.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La prueba de los amigos*, en *Obras selectas*, al cuidado de F. C. Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, vol. I, pp. 1415-1452.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La viuda valenciana*, ed. T. Ferrer Valls, Clásicos Castalia, Madrid, 2001.