



e-Spania

Revue interdisciplinaire d'études hispaniques
médiévales et modernes

39 | juin 2021

Historia Roderici / Hommage à Joseph Pérez / Puertas
y umbrales en las letras áureas españolas

Ventanas y ventaneras en la escritura teatral de Lope de Vega

Marcella Trambaioli



Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/e-spania/40653>

ISSN: 1951-6169

Editor

Civilisations et Littératures d'Espagne et d'Amérique du Moyen Âge aux Lumières (CLEA) - Paris
Sorbonne

Referencia electrónica

Marcella Trambaioli, «Ventanas y ventaneras en la escritura teatral de Lope de Vega», *e-Spania* [En
línea], 39 | junio 2021, Publicado el 19 junio 2021, consultado el 28 junio 2021. URL: [http://
journals.openedition.org/e-spania/40653](http://journals.openedition.org/e-spania/40653)

Este documento fue generado automáticamente el 28 junio 2021.



Les contenus de la revue *e-Spania* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative
Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Ventanas y ventaneras en la escritura teatral de Lope de Vega

Marcella Trambaioli

- 1 En la cultura occidental la dialéctica entre el espacio interno, relacionado con las mujeres, y el espacio externo, vinculado a la gestión de la *res publica*, los libres desplazamientos y demás prerrogativas de los hombres, se impone desde la antigua Grecia. Gracias a los Padres de la Iglesia y a los filósofos, quienes, en las huellas de Aristóteles, pretenden mantener a la mujer en el espacio de la casa, dicha separación sigue inalterada en toda Europa a lo largo de los siglos. Tanto es así que en la literatura y en las artes figurativas del Barroco se va elaborando el motivo de la ‘mujer ventanera’, que ejemplifica la tentativa y/o deseo de las damas de acechar el mundo exterior que la moral corriente les prohíbe. Así pues, la ventana se convierte en ese espacio fronterizo que divide el recato femenino de la desfachatez condenada por los moralistas. Al fin y al cabo, si en la cultura patriarcal el hombre público es por antonomasia el político, la mujer pública es la prostituta, que, precisamente por ser mujer, al salir de casa, aunque sea con la mirada, ocupa un lugar que no le es propio.
- 2 A manera de ilustración, pensemos en una célebre pintura de Bartolomé Esteban Murillo, *Gallegas a la ventana* (1675), donde campea en primer término el marco de una ventana, al cual se asoman dos mujeres con actitudes diferentes: la moza se detiene a mirar lo que hay fuera con la ingenua curiosidad típica de su edad, mientras que la mujer mayor, quizás una criada, intenta ocultarse detrás del postigo, además de cubrirse el rostro con un pañuelo. Ciertamente es que las dos se muestran con una mal disimulada sonrisa, delatando que lo que acaba de llamar su atención fuera de la casa es algo divertido o bien seductor. De acuerdo con las recordadas coordenadas culturales e ideológicas del Seiscientos, Carmen Martín Gaité destaca que ambas: “son “ventaneras”, para expresarlo con un adjetivo muy frecuente en la literatura clásica española, y aplicado a las mujeres livianas y con ganas de divertirse: que se asoman a la ventana para ser vistas”¹. Este nuevo adjetivo se recoge ya en el *Tesoro* de Covarrubias: “Ventanera, la mujer que está de ordinario a la ventana”², y lo utilizan todos los escritores coetáneos, casi siempre en una acepción negativa, puesto que a la mujer

ventanera no solo se la considera liviana, sino también parlera, habladora y chocarrera. Según hace notar Rodríguez Cuadros³, *Autoridades* documenta asimismo el adjetivo en su versión masculina, igualmente matizado en clave moralizadora: «Se aplica también a los que con poco recato miran a las ventanas en que hay mujeres».

- 3 A la luz de lo expuesto, y considerando que, como todo motivo o tema artístico y literario, los matices con que la imagen de la ventana se conforma dependen del contexto genérico y de la perspectiva de cada autor, este trabajo se propone enfocarlo en la producción dramática de Lope de Vega, gran conocedor del universo femenino, y autor que, según los casos, ataca o defiende a las mujeres, conforme a la doble perspectiva (misoginia y protofeminismo) cultural de la primera modernidad. Cabe apuntar, a dicho propósito, con Christian Andrés cómo en lo que el Fénix escribe acerca de la naturaleza femenina estén presentes al mismo tiempo Aristóteles y Aquino por un lado, y Castiglione, con su *Cortegiano*, por otro⁴.
- 4 Con vistas a evaluar oportunamente la relevancia y funcionalidad temática de la ventana, de la mujer que se le acerca y de eventuales empleos metafóricos de esta peculiar frontera entre el espacio exterior y el interior, es preciso recordar que el espacio dramático en que actúa la dama de comedia va cambiando en las distintas fases de composición del teatro lopesco. Si en la etapa temprana damas y caballeros se mueven libremente por los diferentes ambientes, protagonizando a menudo situaciones apicaradas, en las piezas maduras la mujer actúa de forma casi exclusiva en ambientes cerrados, obligada a vivir en la más rigurosa reclusión doméstica⁵. Desde luego, esto vale sobre todo en el repertorio de enredos ambientados en ciudades de la España coetánea. Apuntemos con Arata:

[...] el triunfo del espacio interior, que se va imponiendo a lo largo del siglo XVII, se traduce esencialmente en el triunfo de un espacio sobre los demás: el de la *casa de la dama*, que con el pasar de los años se transforma en el espacio por excelencia de la comedia urbana, en detrimento, por un lado, de los espacios exteriores (que sin embargo nunca llegan a desaparecer del todo) y, por otro, de los espacios interiores alternativos, algunos de los cuales serán desterrados por completo de la topografía cómica⁶.
- 5 En términos generales, cabe considerar también lo que subraya Rubiera Fernández: “[...] el lugar de la mujer en la sociedad parece encontrar una expresión concreta en las relaciones espaciales que se materializan sobre el escenario. El espacio escénico es lugar [...] de una transposición o simbolización del espacio sociocultural”⁷.
- 6 Así y todo, como veremos, el inmenso corpus dramático lopesco nos ofrece originales aplicaciones del motivo de la ventana a personajes masculinos en situaciones rebajadas, y cuenta con sugerentes casos de empleo metafórico.
- 7 Tras estas necesarias consideraciones preliminares, vamos a espigar unos ejemplos concretos sacados de textos teatrales de toda la larga carrera artística del Fénix para averiguar en qué medida se emplea y funciona la imagen de la ventana, a sabiendas de que, siendo un elemento transgresivo, resulta especialmente abundante en la etapa primeriza.
- 8 *Las ferias de Madrid* (1587-1588), una de las primerísimas piezas conocidas de Lope, con palabras de Campana es una de las “comedias picarescas más atentas a los cuadros costumbristas y a la farsa que a la intriga en sí”⁸. Las *dramatis personae* son muy numerosas y menudea también la mención de la ventana, concreta y metafórica. Un ejemplo de este segundo empleo se incrusta en el acto II en boca de Adrián, uno de los

seis compinches que van por las calles de Madrid en busca de aventuras amorosas. Pasando reseña a una serie de mujeres casquivanas y de fáciles costumbres, a propósito de Felicina el mozo nos ofrece el siguiente retrato:

Es mujer que del mismo pensamiento
quiere hacer ensalada y pepitoria.
[...]
Habeisla de servir para mil años;
y como conoció mi mal intento
cerró la voluntad a mis engaños
y en aquella casilla a la malicia,
ventana y puerta, a fuerza de mis daños⁹.

9 Es decir, Felicina, aun siendo una “persona que no sabe lo que quiere, que mezcla las cosas sin ton ni son”¹⁰, al enterarse de las intenciones tramposas del galán, lo deja plantado y con mucha probabilidad sin dinero¹¹; en la réplica del varón su rechazo se ilustra metafóricamente con las imágenes de la ventana y de la puerta que se cierran, negando la disponibilidad amorosa.

10 Otro ejemplo en que la ventana –esta vez como elemento concreto– obstaculiza, en lugar de favorecer, la posible relación entre otro de los amigos y una mujer atañe a Claudio, quien, merodeando por debajo de la casa donde vive Teofila, decide llamar pese a que es de noche. En lugar de la dueña, se asoma la fregona, la cual, además de informar que su ama está durmiendo, aprovecha para echar los desperdicios encima del molesto galán que acaba “Hecho un estiércol”¹².

11 Finalmente, en la descripción de una viuda, a cargo también de Claudio, que elabora un burlesco catálogo de tipologías femeninas, junto con la doncella pobre y la casada, las potenciales aperturas de la fachada de su casa se convierten en el símbolo de su actitud de rechazo hacia cualquier tentación mundana:

y diga bien de la viuda triste
que a la oración cerró ventana y puerta
y al mundo y carne y diablo se resiste,
y que si a medianoche la despierta
el otro que tañó la zarabanda,
las manos cruza y dice que está muerta¹³.

12 Por el contrario, en lo tocante a la única pareja que en la pieza, aun de forma ilícita, vive una pasión verdadera, es decir Leandro y Violante¹⁴, la ventana presenta los valores no solo concretos, sino también simbólicos, de la comunicación amorosa. La mujer está casada con Patricio, el cual tiene una amante, Eugenia, y, por lo mismo, se caracteriza por ser una malmaridada. En íntima relación con esta condición, el hecho de que ella se enamore de Leandro parece justificado, así como parece serlo el desenlace heterodoxo de la pieza, en que Belardo, el padre de la joven, mata al traicionero Patricio, reivindicando el derecho de defender y perdonar a su hija.

13 Pues bien, en el acto intermedio, tras revelar en un monólogo que se ha prendado de una hermosa joven en la feria de San Mateo, Leandro se acerca a la casa de Violante, y, viendo su ventana, expresa el deseo de que se abra en términos áulicos, tono que, a partir de aquí, lo aleja como tipo teatral de sus compinches interesados tan solo en amoríos prostibularios:

[...] ¡Oh ventana,
quién te viera abrir agora!
¡Viera yo mi labradora
y la noche su mañana!¹⁵

- 14 Está claro que el auspicio de apertura no concierne únicamente al espacio arquitectónico fronterizo que lo separa de la mujer. De todas formas, rondando la casa Leandro conoce, sin saberlo, al esposo de la dama quien, ocultando su identidad, llega a descubrir sus intenciones. Mientras los dos hombres dialogan, Violante se asoma a la ventana y habla a su pretendiente, ignorando que el marido lo está escuchando todo. Cuando por fin los amantes se despiden, Leandro vuelve a hacer hincapié en la ventana que, al cerrarse, le impide mirar a su enamorada: “Cerró la ventana el cielo”¹⁶.
- 15 En el último acto, Violante se asoma de nuevo con su criada Teodora, e invita al galán a entrar sin más en casa: “En la calle no podéis / estar. Entrad, si queréis, / porque no parezca mal”¹⁷. En este sentido, el hueco abierto de la ventana anticipa otra clase de disponibilidad.
- 16 Casi en el cierre, Teodora vuelve a abrir los postigos atraída por la pelea que se está produciendo entre Patricio y Belardo y corre a avisar a su ama. En este fragmento, pues, la ventana, que había desempeñado un papel transgresor, permite percatarse del peligro e intentar ponerle remedio.
- 17 En *La ingratitud vengada* (1585-1595)¹⁸, al igual que en muchas comedias tempranas, menudean las referencias a la ventana, elaboradas según múltiples perspectivas. La primera, vinculada al protagonista masculino, la hallamos en el *incipit* de la pieza: Octavio y Luciana están riñendo, y el hombre amenaza con marcharse de forma atropellada e inusual: “Ireme por la ventana. / ¡Arrojarme he, vive Dios!”¹⁹. En este caso, la brecha arquitectónica se convierte para el varón insatisfecho de su relación en un pasadizo hacia su libertad, abandonando la casa de la dama que a él ya le provoca asfixia.
- 18 De Luciana está prendado asimismo el príncipe Cesarino, quien, aún en el acto I, se declara dispuesto a matar al rival, después de que Tancredo, hidalgo que actúa de asistente del ilustre personaje, le ha revelado los amores de la protagonista y Octavio. Así el Príncipe se dispone al lance:
- Haz que un caballo me den.
No me murmure Luciana
si nos ve de la ventana,
y traza el negocio bien²⁰.
- 19 Cesarino da por sentado, pues, que Luciana sea una mujer ventanera, siempre al acecho y pendiente de lo que ocurre por la calle, pese a que en la economía de la obra a ella le toca encarnar el papel de la *mujer relict*a, desechada por su amado Octavio²¹, quien le prefiere la deshonesto Lisarda, la prostituta por la que había abandonado su puesto en Italia.
- 20 Garrancho y Cespedosa son los rufianes fichados para eliminar al presunto primo de Luciana en el momento que acude a casa de Lisarda, y el primero, casi al final del acto de apertura, con tono fanfarrón da cuenta al Príncipe de cómo pretende asesinar a su víctima:
- ¿No dice que le clave en la ventana
aquese ternezuelo cabritillo,
echándole defuera el asadura
que parezca redaño la camisa,
y el pellejo que cuelgue a los calzones?
Pues déjeme hacer y mire y calle²².

- 21 Así pues, si al principio Octavio intentaba escaparse de la ventana, en el mismo lugar correría el riesgo de terminar su vida, si los planes criminales de los matones se cumplieran. No obstante, también el marqués Fineo, nuevo amante de Lisarda, ficha a dos rufianes para eliminarlo, y ambos bandos acuden a la calle donde vive la ramera. El Príncipe, al acecho, comenta: “Esperemos a ver en lo que para, / por ver si llega a la ventana o puerta”²³, y, a continuación, es precisamente al hueco abierto en la pared del edificio donde se asoma Lisarda quien, tras saber que Octavio trae doblones, lo deja entrar, impidiendo a todos los matones que lleven a cabo el asesinato.
- 22 En el acto II se vuelve a hacer hincapié en la naturaleza ventanera de Luciana, cuando la dama se cree que ha vuelto a disfrutar del favor de Octavio, costeándole un lacayo y dos pajes para que lleve una vida regalada; advierte Luciana en un momento dado: “Yo me voy a la ventana”. Más adelante, el propio galán dice a la dama: “He pensado, Luciana, / que estabas a la ventana / y he rüado por ahí”²⁴.
- 23 Desde luego, la ventana se relaciona también y con mayores razones a la figura de la prostituta Lisarda. Aún en el acto intermedio, el malicioso Mauricio, hablando con la ramera, alude al hecho de que hay un galán rondando su calle:
- [...] trae un caballo bayo
 porque al pasar le vi yo,
 y aun creo que se apeó
 con dos pajes y un lacayo;
 y parose a la ventana,
 dando con la vara en ella²⁵.
- 24 Como el público bien sabe se trata de Octavio quien, una vez más, se halla relacionado con el marco fronterizo entre la calle y la casa de una de sus amantes, sin saber todavía que está destinado a perderlo todo.
- 25 En *El leal criado* (1594), comedia novelesca “no en atención a sus fuentes sino como un género que se define por la presencia de aventuras y peripecias en lugares exóticos”²⁶, la ventana adquiere una relevancia especial en el acto I, cuando se crean las condiciones para que Serafina y Leonardo se conozcan y lleguen a satisfacer su pasión de forma clandestina. La fama de la hermosura de la dama protagonista atrae a París al galán desde Roán, a sabiendas de que un padre avaro y una tía “vuelta un Argos”²⁷ vigilan por su honestidad. Al llegar a la calle en que vive Serafina, cuyo nombre funciona con evidencia a manera de contrapunto –porque si es un ángel por su belleza no lo será por la inocencia–, Leonardo y su criado Julio tropiezan con Belarda, una tendera, vecina de la joven, quien se compromete a hacer de intermediaria para que el mozo la pueda encontrar. El criado invita a su amo a comprar las “blanduras de estas / que hacen a las damas blandas”, intentando hacer que se distraiga de sus melancolías amorosas: “Oye y deja las ventanas”²⁸. En realidad, el espacio fronterizo de la casa de la dama será precisamente el lugar donde la moza en breve aparecerá como si fuera el astro diurno, según destaca la propia Belarda y anuncia la acotación: “advierde / que el sol en su cielo sale. / *Serafina a la ventana*”²⁹. Leonardo queda fulgurado por su hermosura, pero, al mismo tiempo, se pregunta con preocupación si se trata de una mujer ventanera:
- ¿Habrà, por dicha, mi amor,
 su fuego comunicado?
 ¿O suele estar Serafina
 puesta a la ventana tanto?³⁰

- 26 A continuación, Belarda finge que los hombres son mercaderes de ricos cortes de tela para que la chica no se retire haciendo leva en su coquetería, pero justo en ese momento la tía guardiana se da cuenta de lo que está pasando y, asomándose a su vez, increpa con tonos tajantes a la sobrina:

¿Qué haces, di, ventanera,
dando a tu padre disgusto?
¿Es esto lo que te digo?
¿Lo que te predico es esto?
[...]
Éntrate allá, que algún día
esta reja y celosía
tú verás lo que te cuesta³¹.

- 27 Riberia, con sus reprehensiones, no hace sino anticipar lo que, de hecho, va a pasar a lo largo de la acción, puesto que Serafina quedará embarazada y pasará por unos trabajos dignos de una novela bizantina, si bien la figura de la tía hecha un Argos de cien ojos es más bien típica de la comedia de ambientación urbana, siendo quizás el caso de Teodora de *El acero de Madrid* el más acabado y conocido³². Ciertamente es que en el repertorio del TESO el adjetivo clave “ventanera” aparece tan solo en esta comedia de Lope y en *El lindo don Diego* de Moreto.

- 28 Al principio del acto intermedio, la ventana se convierte en un símbolo de la disponibilidad amorosa en una relación que Leonardo hace a Dionisio a propósito de su enamoramiento y encuentro con Serafina:

Amor, que cautiva el alma,
por dos puertas entra en ella,
que son los ojos y oídos,
del alma, ventana y puerta³³.

- 29 De acuerdo con las teorías neoplatónicas de la época el amor entra por los ojos, y según destaca oportunamente Martín Gaité, los ojos “son las ventanas del cuerpo por donde se asoma el alma”³⁴.

- 30 En *La bella malmaridada* (1596)³⁵, comedia donde se oponen dos tipos femeninos, es decir Lisbella, la malcasada virtuosa, y Casandra, prostituta que llega a tener trato hasta con Leonardo, el marido de la primera, la ventana adquiere relevancia en varios fragmentos. En la secuencia inicial de la jornada II, Cipión, el conde romano prendado de Lisbella, hablando con sus compinches Tancredo y Mauricio alaba su honestidad, y el primero, creando un contrapunto burlesco, lo pone en tela de juicio mediante una maliciosa sarta de perogrulladas:

Así dicen que ha de ser
la que es principal mujer
[...]
será dama en la ventana,
y en el estrado, señora;
en el aldea, aldeana,
y en el campo labradora,
y en la mesa, cortesana³⁶.

- 31 Así pues, Tancredo nos comunica, con malicia, que si para la ideología de la época una dama no puede ser sino virtuosa, en realidad, precisamente por ser dama, no podrá dejar de ser ventanera.

32 Más adelante, creyendo poder alcanzar los favores de Lisbella con la ayuda de Belardo, el propio Conde remite al hueco arquitectónico por ser el símbolo de muy otra apertura: “Ventana, balcón y pieza / donde vive el dueño mío, / aquí estoy, no me desvíó”³⁷.

33 El objeto del presente estudio se menciona también en relación con Casandra. Aún en el acto intermedio, cuando Leonardo comunica a la cortesana su partida por quince días, ella hace que se desmaya, y ordena luego a su criada que cierre toda la casa como para dar a entender su renuncia al mundanal ruido:

Cierra, Drusila, la puerta;
ciérrala, no la abras más.
[...]
Cierra también la ventana;
no haya luz tan de mañana;
pues se va mi bien de aquí³⁸.

34 Por supuesto, se trata de una ficción, según se apresura a asegurar Teodoro a su amigo en jocosos términos hiperbólicos:

No hemos pasado la calle,
que, en pasando, vive Dios
que le han de ver más de dos
sobre el faldellín el talle³⁹.

35 Por fin, en la última secuencia dramática del mismo acto, cuando Leonardo y Teodoro vuelven y hallan a la prostituta en compañía de otros hombres, el segundo se mofa de su fingida renuncia a su condición de liviana ventanera, reiterando sus quejas postizas: “Cierra también la ventana...”⁴⁰.

36 *El desposorio encubierto* (1597-1603), una de las comedias urbanas más intrincadas que Lope escribió, tiene como pivote la infidelidad de Lupercio, esposo de Beatriz, quien, sin revelar su condición de hombre casado, pretende a Aureliana, hermana de Leandro, el cual, a su vez, se prenderá de Beatriz. Para complicar ulteriormente el enredo Feliciano, amigo de Lupercio, se enamora de Aureliana. En todos estos amoríos la ventana juega un papel fundamental como medio de comunicación entre los amantes.

37 Bien entrado el acto I, Elisa, viuda que sirve a Beatriz, le promete a Leandro que podrá hablarle a la dama: “[...] Por la ventana. / O si no, será mañana, / que ha de ir a Atocha en un coche”⁴¹. Al final de este acto, Feliciano ata un papel a un hilo que Aureliana había colgado de la ventana, pero lo descubre el hermano, el cual, por su parte, se siente defraudado porque no ha conseguido hablar por el mismo medio con la dama de la que se ha encaprichado:

Por mil ventanas discurriendo a tiento,
que a todas he llegado a aventurarme,
vine a dar en aquella que deseo.
Mas ni en ella señal ni viuda veo⁴².

38 En una secuencia dramática del acto intermedio, Aureliana, sospechando que Leandro sufre por algún amor que le oculta, y lo da a entender en un diálogo muy oblicuo:

LEANDRO: Memoriales, Aureliana,
me traen a mal traer.
AURELIANA: Yo vi desde la ventana
darlos a cierta mujer.
LEANDRO: ¿Vístela?
AURELIANA: Sí.

LEANDRO: ¿Descubierta?

AURELIANA: No.

LEANDRO: Pues es otra Diana⁴³.

- 39 En otra enmarañada secuencia dramática en que Lupercio y Leandro andan de noche por las calles madrileñas, cada cual pensando en sus propias penas amorosas, al llegar cerca de la casa del primero, el segundo advierte: “¡Quedo, que abren la ventana / ¡Embozaos bien!”, y, en efecto, en seguida aparecen “Elisa y Beatriz a la ventana”⁴⁴. Lupercio, en aparte, confiesa que quiere aprovechar la ocasión para averiguar si su mujer lo traiciona y, en este caso, asumir el papel del marido agraviado. Ciertamente es que las dos mujeres ventaneras invitan a los galanes embozados a ir al Prado para hablar, acrecentando las dudas de aquel. Más tarde, ya al principio del último acto, aún Lupercio, hablando esta vez con el amigo Feliciano, alude a esa misma circunstancia dispuesto a vengar su honor presuntamente agraviado: “Por ella digo que habló / la viuda en la ventana, / y ir al Prado le mandó”⁴⁵. Tal como habíamos anunciado en *El desposorio encubierto* la apertura arquitectónica de la casa de la dama resulta funcional tan solo al juego de encuentros y desencuentros entre los protagonistas de la complicadísima intriga.
- 40 En *Los amantes sin amor* (1601-1603)⁴⁶, la primera mención de la ventana, como siempre relacionada con una enmarañada situación sentimental, aparece con una variante socarrona: Liseo y Damacio esperan encontrar buena acogida en casa de Clarinda, de la cual el primero se ha enamorado; con todo, al llamar: “Asómase Tristán a la ventana comiendo una sopa en vino y una toalla al hombro”⁴⁷. Se trata de un soldado al servicio del capitán Lorenzo, también prendado de Clarinda, cuya aparición no solo parodia la figura de la mujer ventanera, sino que remite a la presencia en la casa de la dama del militar. Este, auxiliado por su antiguo amigo Felisardo, ahuyentará a los dos caballeros tras una riña.
- 41 En el último acto, la que se asoma a la ventana en primer lugar es Beatriz, criada de Octavia, de la cual está enamorado Felisardo. También la aparición de la sirvienta se vincula jocosamente a la comida, puesto que ella y su ama aluden a una perdiz. Exclama el galán: “¿Ansí se llora la ausencia / del dueño de aquesta casa? / ¿Perdiz a las diez se asa?”⁴⁸. Según anota sabiamente Pontón, “no era plato corriente, sino de fiesta [...] y si se asa a las diez de la noche es señal de que se esperan invitados a los que se quiere obsequiar”⁴⁹. A continuación, a la criada se le sustituye Beatriz quien, negándose a abrir, riñe con Felisardo; los gritos alertan a don Lorenzo quien interviene hiriendo, al parecer, de muerte al galán. Semejante lance, que en realidad corresponde a una traza de los galanes, forzará a Octavia a confesar su amor por el joven.
- 42 La primera mención de la ventana que se incrusta en *El amante agradecido* (h. 1602), comedia que Sanz clasifica como “picaresca”⁵⁰, nos presenta una situación opuesta a la canónica: la mujer está en la calle y es un hombre el que se asoma. Leonarda, amiga de Lucinda, la dama protagonista, dice al final del acto I:
- Cansada estoy de llamar,
que ya la puerta han cerrado,
una ventana he topado,
quiero esta piedra tirar.
- 43 Tras lo cual, “Asómase Guzmán con un tocador”⁵¹, que es el criado de don Juan, el enamorado de Lucinda. Entre los dos se mantiene un diálogo burlesco funcional para crear un contrapunto festivo con respecto al dramático papel que la dama ha enviado al

galán por trámite de su amiga: la justicia lo está buscando por haber muerto a un caballero con el que había reñido anteriormente y ella le garantiza dinero para poder huir.

- 44 La protagonista, que es una dama aragonesa, vive una situación muy embarazosa, puesto que su ingenuo tío la había dejado alojada en el burdel de Belisa, creyendo que se trataba de una casa principal, y esto, como es de esperar, la obliga a defender su virtud de las tentativas que la mujer celestinesca y su ahijada, Julia, hacen para obligarla a portarse como ellas. En el acto intermedio se produce el siguiente diálogo:

JULIA: Ve, Lucinda, a la ventana,
que te aguarda no sé quién.

LUCINDA: Pues ¿de noche será bien?

BELISA: ¿Y es mejor a la mañana?

La noche la hizo Dios
así, negra, ciega y fea,
porque flaquezas no vea⁵².

- 45 Es evidente que las rameras insisten para que ella, superando el umbral simbólico de la ventana, pueda entrar en la dimensión pública propia de su categoría. Por la calle andan por un lado don Juan y Guzmanillo; por otro Gerardo, un personaje apicarado de Sevilla que se empeña en galantear a la dama. En efecto, es este el que llama a la puerta de Belisa para poder hablar con la hermosa huésped:

Aquí estoy para serviros
hermosa zaragozana,
llamando en esa ventana
con deseos y suspiros.

- 46 Por su parte, Lucinda, que no se ajusta para nada al paradigma de la mujer ventanera, se asoma tan solo para rechazar al molesto pretendiente:

Y si aquí he salido a hablaros,
es solo para deciros
que allá podéis divertirlos
y que aquí podéis cansaros⁵³.

- 47 Don Juan, sin ser visto, asiste al diálogo entre los dos, lo que le sirve para comprobar la virtud de su enamorada.

- 48 En el último acto se vuelve a producir una análoga situación; Belisa y Julia a la fuerza pretenden que Lucinda reciba a un rico indiano que, en realidad, es Guzmanillo disfrazado. La traza resulta funcional para hacer resaltar, una vez más, la honestidad de la dama, la cual, como siempre, se niega a aceptar cualquier requiebro amenazando con suicidarse según el modelo de las virtuosas matronas romanas:

BELISA: Acaba, no seas villana.

JULIA: ¡Ea, Lucinda!

LUCINDA: ¡Estoy muerta!
Digo que si abris la puerta,
me echaré por la ventana.

JULIA: No seas tan recogida.

¿Qué te puede pegar
de solo un honesto hablar?

LUCINDA: ¡Manchar una honesta vida!⁵⁴

- 49 Según se echa de ver, en este caso específico la ventana podría representar trágicamente la vía de escape de una situación deshonrosa.

- 50 En una de las obras maestras lopescas, es decir *Peribáñez* (prob. 1605-1608), la ventana aparece nombrada en una secuencia muy relevante desde el punto de vista de la acción dramática que se incrusta en el acto intermedio. Casilda, acosada por el Comendador, se asoma a la ventana del portal para rechazarlo, es decir, la protagonista asume el papel de ventanera con un objetivo opuesto al que se suele atribuir a la mujer que se muestra en el marco de la apertura que da hacia fuera. En primer lugar, lo hace “con un rebozo”⁵⁵, según reza la acotación, o sea, cubriendo su persona para mantener el decoro, y en segundo lugar con una larga réplica pone las cosas en su sitio, desdeñando al villano fingido que se ha atrevido a llamar su atención:

Labrador de lejas tierras
 que has venido a nuesa villa
 convidado del agosto,
 ¿quién te dio tanta malicia?
 [...]
 más quiero yo a Peribáñez
 con su capa la pardilla
 que al Comendador de Ocaña
 con la suya guarnecida.
 [...]
 Vete, pues, el segador,
 mala fuese la tu dicha;
 que si Peribáñez viene,
 no verás la luz del día⁵⁶.

- 51 Como se ve, el carácter virtuoso de Casilda debe mucho al patrón de la Lucinda de *El amante agradecido*, pero se nota que el tiempo va pasando y que el moralismo contrarreformista obliga a Lope a acentuar cada vez más los rasgos del patrón mujeril correspondiente.
- 52 En *El acero de Madrid* (1606-1612), comedia de ambientación urbana del Lope ya maduro, pero que se atreve todavía a presentar una situación moralmente escandalosa como lo es el embarazo fuera del matrimonio de Belisa, se hallan un par de referencias a la ventana. La primera se halla en una réplica de la primera dama en una jocosa secuencia dramática del acto de apertura en que Beltrán, criado de su enamorado, Lisardo, se finge médico para diagnosticarle una opilación. La joven que, según su condición de embarazada nos demuestra, es más que una mujer ventanera, juega en clave irónica precisamente con la abertura arquitectónica para ilustrar su frustración amorosa y su falta de libertad:

Siento una gran soledad
 de hablar y tratar con gente.
 allégome a la ventana,
 y, aunque mucha gente veo,
 no está allí lo que deseo,
 y quítaseme la gana⁵⁷.

- 53 A la vez, para quejarse de que su tía Teodora la guarda como un verdadero Argos mitológico, denuncia su imposibilidad de mirar, y no solo desde la ventana, hacia el objeto de su deseo:

Cuando quiero algo gozar,
 se pone en esta vista mía
 una cosa como tía
 que no me deja mirar.
 [...]

Que, no siendo con intento
de ofender a Dios jamás,
desto de *no mirarás*
no sé que haya mandamiento⁵⁸.

54 Dicho sea de paso, este fragmento parece delatar la sensibilidad lopesca para con el universo femenino, llegando a expresar ya en clave moderna el deseo de libertad de una joven mujer que nada tiene que compartir con la visión moralizadora corriente.

55 Por otra parte, la ventana se nombra también a propósito de la segunda pareja de la acción dramática, es decir Riselo y Marcela⁵⁹. En el acto intermedio, Beltrán llega con un papel que Leonor le ha dado para entregárselo al segundo galán, y Lisardo, preocupado, lo insta a leerlo; Riselo, pensando que su enamorada, ya celosa de Teodora, podría tener celos a raíz de esa carta, dice:

Bien me aconsejáis los dos.
Si acaso acechando está
por la ventana Marcela,
y el papel me ve leer...⁶⁰

56 En concreto, la carta sirve para avisar de que el padre de Belisa ha dado su bienestar para el matrimonio de la hija con Otavio, y la réplica de Riselo hace hincapié en una acepción negativa de la mujer ventanera en tanto que entremetida.

57 La protagonista de *La hermosa Ester* (1610), comedia de asunto bíblico, “si por un lado es una esposa modélica y discreta, por otro actúa como defensora y salvadora de su gente. En este sentido, el personaje se mueve tanto en el ámbito privado como en el público, situándose en un espacio dramático y simbólico cuya ambigüedad se resuelve mediante la connotación religiosa que le otorga el dramaturgo”⁶¹. En el acto de apertura, tras repudiar a Vastí, el rey Asuero corre el riesgo de enloquecer por la ausencia de su esposa, por lo que sus consejeros le sugieren que tome una nueva mujer. Mardoqueo, tío de Ester, confiando en la belleza de su sobrina, la insta a presentarse ante el rey para ser elegida como reina y poder más tarde ayudar al pueblo judío, cautivo en tierras de Babilonia. Ahora bien, en la respuesta del personaje femenino, elaborado según un modelo de recato y discreción, se incrusta una sugerente imagen poética que estriba en el motivo que nos interesa:

No te espantes si a la cara
salen colores apriesa,
ventanas en que al peligro
se asoma nuestra vergüenza⁶².

58 Según se echa de ver, con un alambicado lenguaje barroco las ventanas representan aquí el umbral que Ester tendrá que atravesar cambiando de estatuto, de virgen a mujer casada, remitiendo al rubor que le colorea el rostro al tomar conciencia de su destino matrimonial con todo lo que esto implica. Dicho de otra manera, la ventana representa aquí en clave metafórica la pérdida de la inocencia, aun en el ámbito del más rígido decoro.

59 Como es de esperar, en la producción madura y de *senectute* la ventana va perdiendo su funcionalidad dramática en relación con la importancia que adquieren los espacios interiores; por otra parte se le sustituye la más discreta “reja”, incluso desde el punto de vista lingüístico, como resquicio que sigue permitiendo con mayores dificultades la comunicación prohibida entre los amantes. Pensemos tan solo en la última entrevista entre Inés y Alonso, en *El caballero de Olmedo*, antes de que el galán se marche rumbo a su aciago destino, anunciada por la acotación: “Sale doña Inés a la reja”⁶³, imagen que

no hace sino anticipar el ingreso de la joven en el convento después del trágico desenlace.

60 De cualquier forma, en esta obra maestra del Fénix podemos recortar asimismo un par de empleos de la imagen de la ventana que armonizan a la perfección con el tono y con la intriga trágicos. En el acto de apertura, la primera aparición de Rodrigo resulta vinculada a su frustración amorosa; en efecto, como siempre, no consigue ver a Inés quien, no solo ama a Alonso, sino que ha aborrecido siempre su persona. Hablando con la hermana, no puede hacer menos de constatar: “Si me vio por la ventana, / ¿quién duda que huyó de mí?”⁶⁴. La primera dama, pues, entre visillos utiliza la apertura hacia fuera para prevenir la llegada del molesto pretendiente.

61 La segunda mención de la ventana se incrusta en el cierre del acto intermedio, en la dramática relación que Alonso hace a su criado del sueño profético que lo había angustiando al amanecer:

Hoy, Tello, al salir el alba,
con la inquietud de la noche,
me levanté de la cama,
abrí la ventana aprisa⁶⁵

62 En este caso, la frontera arquitectónica que permite divisar lo que ocurre fuera permite al protagonista asistir a una situación anticipadora de lo que en breve le pasará a él, adquiriendo la fatídica función de un templo oracular. En síntesis, el ejemplo de *El caballero de Olmedo* nos permite apreciar unos empleos poéticos y dramáticos de la ventana que resultan no solo más cónsonos a la etapa de *senectute*, sino en general al tono peculiar de la tragedia a la española⁶⁶.

63 En la última comedia autógrafa de Lope, *Las bizarrías de Belisa* (1634), que corresponde a un emocionante testamento literario y teatral del anciano poeta, la ventana sale a relucir en varios fragmentos. Al principio de la acción se entrelazan las turbulentas vicisitudes amorosas de dos potenciales parejas: don Juan de Cardona-Lucinda, por un lado, y el conde don Enrique-Belisa, por otro, cuyas relaciones están destinadas a trocarse al final, ya que el primer galán acabará casándose con Belisa y la segunda dama se conformará con unirse al Conde.

64 En una secuencia dramática de la jornada de apertura, don Juan ronda la casa de Lucinda, con la pretensión de entrar; la criada Fabia se asoma por la ventana para alejarlo, pero a raíz de su porfía sale a la reja la propia dama para remachar la tajante invitación a que se marche:

Esta no es hora de abrir,
ni de dar que murmurar;
que hay vecina tan liviana
que, para escuchar despierta,
apenas oye la puerta,
cuando ocupa la ventana⁶⁷.

65 Como se echa de ver, la segunda dama asume la postura de la mujer recatada, pese a estar en casa con otro hombre, Octavio, quien, ante la insistencia molesta de don Juan, se ve obligado a intervenir para desafiarlo. A la vez, en su réplica se perfila una categoría femenina negativa entre las que se hallan relacionadas con la ventana: la de la vecina entremetida que atisba a escondidas para poder luego chismear.

66 En el acto intermedio, en un diálogo entre Belisa y Finea, quien acaba de volver tras entregarle a don Juan un papel de su ama, se incrusta la imagen burlesca de un hombre

ventanero. La protagonista hace preguntas a la criada sobre el aspecto y los atuendos de su enamorado, segura de que llevaría bigotera, de acuerdo con una moda masculina coetánea:

No la nombres, que me espanto
de ver los hombres con ella;
y hay muchos tan confiados,
que a la ventana se ponen,
que es como asomarse un macho⁶⁸.

67 Como se echa de ver, el detalle costumbrista que suscita la divertida réplica de Finea es capaz de añadir un deje risible a la figura del varón protagonista, el cual acaba siendo animalizado mediante la comparación con un caballo. Además, queda asimilado entre líneas a la categoría de los lindos, tan coquetos y seguros de sí mismos que se asoman a la ventana con la desfachatez de ciertas damas livianas. A este respecto, cabría apuntar de paso, que en dicha representación se deja apreciar el espíritu desenfadado del Lope/Tomé de Burguillos.

68 Otro fragmento en que la ventana se enmarca, nunca mejor dicho, en un contexto festivo es una réplica de Tello que corresponde a un poemita burlesco acerca del grotesco cortejo de un galán a una mona:

Quedose en un balcón (donde solía
desde las doce de la noche al día
hablar cierto galán a una casada,
por cerrar la ventana su criada),
el animal que más imita al hombre⁶⁹

69 El enamorado no se da cuenta de que está galanteando a la mona porque esta, para protegerse del frío, se ha puesto en la cabeza un paño tendido de la moza. Pero lo que nos interesa subrayar es que el animal funciona como un doble festivo de la joven encerrada en casa por la criada, quien, por lo mismo, corresponde a la perfección al tipo de la mujer ventanera, dispuesta a todo para hallar una forma de comunicación con el amado externa al espacio claustrofóbico en que está obligada a vivir.

70 Casi al final del acto II, para vengarse de la burla ocurrida en el Soto, Lucinda y Fabia dan cuenta a Belisa y Finea que así como el conde don Enrique ya pretende, correspondido, a la segunda dama, su secretario Fernando corteja a la criada. La que todavía es una ficción hace que Belisa se enfurezca y ordene a Finea que averigüe la verdad:

[...] Es historia
que me ha de costar la vida.
A la ventana te asoma:
mira si es el Conde Enrique⁷⁰.

71 Una vez más, pues, la ventana es el trámite para que una dama virtuosa, obligada, por lo general, a estar encerrada en sus aposentos, intente relacionarse con el mundo exterior mediante una de las aperturas de la casa, si bien lo hace de forma indirecta a través de su criada. Bien mirado, se trata de la situación opuesta a la que presenta la pintura de Murillo de la que hemos empezado a reflexionar con la ayuda de Martín Gaité sobre las implicaciones de la ventana con respecto a la condición femenina del Siglo de Oro.

72 No obstante, quien anda realmente por debajo de su casa es don Juan acompañado por Tello. Viendo, pues, a Finea a la ventana, el galán intenta hablar con Belisa, pero esta, con la intermediación de su criada lo rechaza. Anuncia tajante Finea: “Dice mi señora...

[...]/ Que se vayan noramala⁷¹. Tras lo cual, Tello se pregunta descorazonado y malicioso a la vez:

[...] ¿Estas llaman
bizarrias de Belisa:
cerrar puertas y ventanas,
en agarrando la joya?⁷²

- 73 Cabe recordar que el comentario del gracioso hace hincapié en la paradoja que se acaba de producir: la dama y su criada niegan toda apertura física y simbólica, sin devolver la prenda preciosa que don Juan le había enviado anteriormente; dicho de otra manera: la protagonista parece portarse como una mujer pedigüeña aun sin ajustarse al patrón de la dama ventanera.
- 74 En síntesis, *Las bizzarrias de Belisa* pasa reseña a una serie de valores y funciones de la ventana de las que Lope había echado mano con muchas variantes, sobre todo en la época temprana. Tal como anunciábamos al principio, no es nada azaroso que este espacio fronterizo entre la casa de la dama y la calle poblada de varones y mujeres busconas y apicaradas abunde precisamente en el primer teatro, caracterizado por situaciones escabrosas en términos morales. Pero, hasta en las comedias tempranas la ventana resulta funcional para un abanico de personajes, y situaciones correspondientes, muy variados: de la ramera liviana a la joven ingenua, de la matrona virtuosa a la criada chocarrera, del gracioso apicarado al galán atrevido, sin olvidar el rufián fanfarrón.
- 75 Sin tener la pretensión de haber agotado el tema en el enorme *corpus* textual del Fénix, los ejemplos espigados del repertorio maduro y de *senectute* 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. Por otra parte, se desarrollan potencialidades burlescas inéditas como la de la mona ventanera y del lindo igualmente ventanero.
- 76 Finalmente, sin pretender de Lope lo que no puede hacer por razones cronológicas, es decir presentar la perspectiva femenina en términos feministas, lo que sí podemos señalar es que se percibe, en algunos casos, la simpatía humana del poeta por el universo femenino y sus expectativas, más allá de los límites y de la censura impuestos por la cultura patriarcal coetánea. En definitiva, al igual que con cualquier motivo o imagen artística, el Fénix da amplias muestras de saber aprovechar todas las potencialidades serias, jocosas y líricas de la ventana en tanto que símbolo de lo fronterizo entre lo de dentro y lo de fuera.

NOTAS

1. Carmen MARTÍN GAITE, *Desde la ventana*, prólogo Emma Martinell, Madrid: Espasa, 1993, p. 136.

2. Sebastián COVARRUBIAS HOROZCO, *Tesoro de la lengua castellana o española*, al cuidado de Ignacio ARELLANO y Rafael ZAFRA, Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert, 2006, p. 1520.
3. Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS, “Ventaneras y bachilleras: mujer y escritura en la España del Siglo de Oro”, in: Sonia MATTALIA y Milagros ALEZA IZQUIERDO (dir.), *Mujeres. Escrituras y lenguajes (En la cultura latinoamericana y española)*, Valencia: Universitat de València, 1995, p. 109-122, p. 109.
4. Christian ANDRÉS, “La nature de la femme: Aristote, Thomas D’Aquin et l’influence du Cortesano dans la comedia lopesque”, *Bulletin Hispanique*, 91 (2), 1989, p. 255-277.
5. Cf. Christophe COUDERC, *Galanes y damas en la comedia nueva. Una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*, Madrid: Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert, 2006, p. 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”.
6. Stefano ARATA, “Casa de muñecas”, in: Fausta ANTONUCCI, Laura ARATA y M.^a del Valle OJEDA (dir.), *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, Pisa: Edizioni ETS, 2002, p. 191-209, p. 201-202; ver también Delia GAVELA, “Perfilando géneros: algunas comedias urbanas del primer Lope”, in: Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, Rafael GONZÁLEZ CAÑAL y Gemma GÓMEZ RUBIO (dir.), *Espacio, tiempo y género en la comedia española, Actas de las II Jornadas de teatro clásico (Toledo, 14-16 de noviembre de 2003)*, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, p. 303-317, p. 315.
7. Javier RUBIERA FERNÁNDEZ, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid: ARCO/LIBROS, 2005, p. 165.
8. Patrizia CAMPANA, “In medias res: diálogo e intriga en el primer Lope”, *Criticón*, 81-82, 2001, p. 71-87, p. 80.
9. Lope de VEGA *Las ferias de Madrid*, ed. David ROAS, in: *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, Barcelona / Lleida: PROLOPE, UAB / Editorial Milenio, 1998, vol. III, p. 1825-1967, p. 1872, v. 1196-1203.
10. *Ibid.*, p. 1939, nota a los v. 1196-1197.
11. *Ibid.*, p. 1939, nota al v. 1198, explica que con este verso, de difícil comprensión, Adrián asimila su relación con la mujer al juego de los naipes «que deja sin dinero y llenos de deudas».
12. *Ibid.*, p. 1873, v. 1224.
13. *Ibid.*, p. 1913, v. 2620-2625.
14. Ver 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, p. 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”.
15. Lope de VEGA, *Las ferias de Madrid*, p. 1879, v. 1399-1402.
16. *Ibid.*, p. 1886, v. 1673.
17. *Ibid.*, p. 1917, v. 2777-2779.
18. La moderna editora traza un estado de la cuestión cronológica, sin optar por ninguna fecha específica (Lope de VEGA, *La ingratitud vengada*, ed. Sònia BOADAS, in: *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. José Enrique LÓPEZ MARTÍNEZ, Madrid: Gredos, vol. II, p. 911-1052, p. 913-916.
19. *Ibid.*, p. 935, v. 4-5.
20. *Ibid.*, p. 947, v. 338-341.

21. De hecho, Octavio y Luciana en un fragmento resultan asimilados a la pareja mítica de Eneas y Dido. Recordemos que la reina de Cartago resulta inmortalizada como el arquetipo de la heroína abandonada por el amante en una epístola ovidiana de las *Heroidas* y en la *Eneida*, ambas fuentes privilegiadas de Lope; cf. Marcella TRAMBAIOLI, “En torno al tópico de la mujer *relicta* en la obra no dramática de Lope (contrapunto/complemento del tema de *La Dorotea*)”, *Anuario Lope de Vega*, VI, 2000, p. 196-207.
22. Lope de VEGA, *La ingratitud vengada*, p. 968, v. 817-822.
23. *Ibid.*, p. 970, v. 853-854.
24. *Ibid.*, respectivamente p. 982, v. 1133 y p. 998, v. 1569-1571.
25. *Ibid.*, p. 987, v. 1264-1269.
26. Joan OLEZA, “El primer Lope. Un haz de diferencias”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 658, 2001, p. 12-14, p. 14.
27. Lope de VEGA, *El leal criado*, Aurora GONZÁLEZ ROLDÁN (ed.), in: *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. Luis SÁNCHEZ LAÍLLA, Madrid: Gredos, 2016, vol. II, p. 271-426, p. 295, v. 107.
28. *Ibid.*, p. 297, v. 169.
29. *Ibid.*, p. 299, v. 225-226 y 226acot.
30. *Ibid.*, p. 301, v. 263-266.
31. *Ibid.*, p. 302, v. 291-300.
32. Marcella TRAMBAIOLI, *La épica de amor*, Madrid: Visor Libros, 2015, p. 279: “La figura de la parienta, desde el principio, presenta los rasgos grotescos de la dueña y de la falsa beata, hallando comparaciones adecuadas en monstruos mitológicos como la «arpía» y el «gigante». Es lo mismo que ocurre con la Belisa de *La discreta enamorada*. Pero el símil más apropiado, por remitir al mito de referencia, es el de Argos Panoptes, personaje dotado de muchos ojos, encargado de vigilar a la vaca Ío. Así el galán describe el acecho continuo al que Teodora somete a la sobrina: «ni hablarla ni verla deja, / escribir es imposible: / con más ojos que Argos vela»”.
33. Lope de VEGA, *El leal criado*, p. 336, v. 1186-1189.
34. C. MARTÍN GAITE, *op. cit.*, p. 130.
35. Citamos por el texto impreso en la *Parte II* de comedias de Lope.
36. Lope de VEGA, *La bella malmaridada*, Enrique QUEROL COLL (ed.), in: Silvia IRISO ARIZ (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, Barcelona / Lleida: PROLOPE, UAB / Editorial Milenio, 1998, vol. II, p. 1175-1389, p. 1335, v. 1070-1074.
37. *Ibid.*, p. 1339, v. 1205-1207.
38. *Ibid.*, p. 1346, v. 1468-1473.
39. *Ibid.*, p. 1346, v. 1486-1489.
40. *Ibid.*, p. 1362, v. 2085.
41. Lope de VEGA, *El desposorio encubierto*, Carlos MOTA PLACENCIA (ed.), in: *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, Natalia FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ (coord.), vol. II, p. 753-904, p. 814, v. 846-848.
42. *Ibid.*, p. 821, v. 1017-1020.
43. *Ibid.*, p. 841, v. 1546-1551.
44. *Ibid.*, p. 857, v. 1916-1917 y 1937acot.
45. *Ibid.*, p. 868, v. 2203-2205.
46. Gonzalo PONTÓN, en “Prólogo”, Lope de VEGA, *Los amantes sin amor*, Gonzalo PONTÓN (ed.), in: José ENRIQUE LÓPEZ MARTÍNEZ (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, Madrid: Gredos, 2015, vol. I, p. 81-238, p. 83, perfecciona la fecha de composición: “si otorgamos al v. 1802 una voluntad de precisión que, de todas formas, no estamos en condiciones de asegurar, habrá que situar la composición y el estreno de la comedia en el verano o, a lo más tardar, el otoño de 1601”; en relación con la intriga, es “una obra en que predomina la nota festiva y el desencuentro amoroso a expensas del lirismo” (M. TRAMBAIOLI, *La épica...*, p. 198).
47. Lope de VEGA, *Los amantes sin amor*, p. 128, v. 701acot.
48. *Ibid.*, p. 214, v. 2849-2851.

49. *Ibid.*, p. 214, nota al v. 2851.
50. Omar SANZ, “La materia picaresca en el teatro de Lope de Vega: el caso de *El amante agradecido*”, *Anuario Lope de Vega*, XVI, 2010, p. 155-180, p. 178.
51. Lope de VEGA, *El amante agradecido*, Omar SANZ y María Dolores GÓMEZ MARTÍN (ed.), in: Ramón VALDÉS y María MORRÁS (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, Lleida: Editorial Milenio, 2010, p. 631-767, p. 685, v. 888-891.
52. *Ibid.*, p. 716, v. 1840-1846.
53. *Ibid.*, p. 717, v. 1872-1875 y 1900-1903.
54. *Ibid.*, p. 734, v. 2396-2403.
55. Lope de VEGA, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, Donald McGRADY (ed.), Barcelona: Crítica, 1997, p. 83, v. 1533acot.
56. *Ibid.*, p. 83-87, v. 1554-1617.
57. Lope de VEGA, *El acero de Madrid*, Stefano ARATA (ed.), Madrid: Castalia, 2000, p. 112, v. 345-350.
58. *Ibid.*, p. 113, v. 355-366; a propósito del significado del término “tía”, S. ARATA, en su edición de la cual citamos, apunta: “Belisa parece jugar sobre una doble acepción de *tía* que, sin embargo, se nos escapa”, documentando un significado botánico a partir de un fragmento de la *Jerusalén conquistada* (nota al v. 357).
59. Acerca de la segunda dama escribe S. ARATA en su “Introducción”: “El personaje está construido para amoldarse a figuras como Riselo y Teodora, con quienes forma el eje de la intriga secundaria. Los tres son personajes bisagra, a caballo entre un estatuto y otro: Riselo, entre el mundo de los galanes y el de los graciosos; Teodora, entre el de los padres y el de los hijos; Marcela, entre el de las damas y el de las cortesanas” (*ibid.*, p. 51).
60. *Ibid.*, p. 196, v. 1637-1640.
61. Marcella TRAMBAIOLI, “Las figuras femeninas de *La hermosa Ester* de Lope de Vega: entre dimensión pública y esfera privada”, en prensa.
62. Lope de VEGA, *La hermosa Ester*, José ARAGÜÉS ALDAZ (ed.), in: Luis SÁNCHEZ LAÍLLA, (coord.), *Parte XV*, Barcelona, Madrid: Prolope, Universitat Autònoma de Barcelona, Gredos, 2016, t. II, p. 1-269, p. 130, v. 636-639.
63. Lope de VEGA, *El caballero de Olmedo*, Francisco RICO (ed.), Madrid: Cátedra, 2000, p. 189, v. 2141acot.
64. *Ibid.*, p. 124, v. 426-427.
65. *Ibid.*, p. 175, v. 1757 ss.
66. Cf. Edward H. FRIEDMAN, “«Llanto sobra, y valor falta»: la estructura de la tragedia en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega”, in: Frederick DE ARMAS, Luciano GARCÍA LORENZO y Enrique GARCÍA SANTO-TOMÁS (dir.), *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*, Pamplona, Madrid, Frankfurt am Main: Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2008, p. 81-96, p. 81: “En *El caballero de Olmedo* Lope evoca la tragedia clásica para después alejarse de ella, reemplazando el determinismo con lo que pudiera denominarse un determinismo literario, recreando la estructura profunda del patrón a la vez que se desvía de ella”.
67. Lope de VEGA, *Las bizarrías de Belisa*, Enrique GARCÍA SANTO-TOMÁS (ed.), Madrid: Cátedra, 2004 p. 101, v. 475-480.
68. *Ibid.*, p. 125, v. 1078-1082; según explica en nota García Santo-Tomás: “[...] la aparatosidad externa de la bigotera da lugar a una broma con la imagen de un caballo y los arreos externos”.
69. *Ibid.*, p. 146, v. 1639 ss.
70. *Ibid.*, p. 150, v. 1758-1761.
71. *Ibid.*, p. 154, v. 1859-1860.
72. *Ibid.*, p. 154, v. 1864-1867.

RESÚMENES

La ventana como espacio fronterizo entre la casa de la dama y la calle poblada de varones y mujeres busconas abunda en el primer teatro lopesco, caracterizado por situaciones moralmente escabrosas. Ciertamente es que dicho espacio resulta funcional para un abanico de personajes muy variados: de la ramera liviana a la joven ingenua, de la matrona virtuosa a la criada chocarrera, del gracioso apicarado al galán atrevido, sin olvidar el rufián fanfarrón. Los ejemplos espigados del repertorio maduro y de *senectute* muestran una tendencia a eliminar la figura de la mujer ventanera para dar paso a damas recatadas que se acercan a una ventana entre visillos al fin de evitar que los peligros externos lleguen a afectarlas; también se pueden apreciar sugerentes usos metafóricos de ese espacio fronterizo y se desarrollan potencialidades burlescas inéditas como la del lindo ventanero.

La fenêtre en tant qu'espace frontière entre la maison de la dame et la rue peuplée d'hommes et de gourmandines est un motif très récurrent dans le premier théâtre lopesque, caractérisé par des situations moralement scabreuses, et il est vrai qu'elle s'avère fonctionnelle pour un éventail de personnages très variés : de la prostituée frivole à la jeune ingénue, de la matrone vertueuse à la servante grossière, du bouffon fripon au jeune premier audacieux, sans oublier le ruffian fanfaron. Les exemples glanés dans le répertoire de la maturité et de la *senectute* montrent une tendance à éliminer la figure de la femme à la fenêtre pour laisser place à des dames honnêtes qui s'approchent d'une fenêtre et regardent à travers les persiennes pour éviter que les dangers de l'extérieur ne viennent les affecter ; on peut aussi apprécier des usages métaphoriques suggestifs de cet espace frontalier et le développement de potentialités burlesques inédites comme celle du galant à la fenêtre.

ÍNDICE

Mots-clés: Lope de Vega, fenêtre, dedans vs dehors, femme à la fenêtre, homme à la fenêtre, fenêtre comme seuil métaphorique

Palabras claves: Lope de Vega, ventana, dialéctica fuera-dentro, mujer ventanera, hombre ventanero, ventana como umbral metafórico

AUTOR

MARCELLA TRAMBAIOLI

Università del Piemonte Orientale