La mujer, protagonista del teatro español del Siglo de Oro

XLIII Jornadas de teatro clásico

Almagro, 14, 15 y 16 de julio de 2020

Edición cuidada por
Rafael González Cañal
y Almudena García González

CORTES DE
CASTILLA-LA MANCHA

FFI2017-87523-P

Grupo de
Investigación
**TEATRO CLÁSICO
ESPAÑOL**

Universidad de **Castilla-La Mancha**

Unión Europea
Fondo Social Europeo

La mujer, protagonista del teatro español del Siglo de Oro

XLIII Jornadas de teatro clásico

Almagro, 14, 15 y 16 de julio de 2020

Edición cuidada por

Rafael González Cañal

y

Almudena García González

Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

2021

JORNADAS DE TEATRO CLÁSICO DE ALMAGRO

(43º. 2020. Almagro)

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

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

ISBN: 978-84-9044-487-0

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

821.134.2-2.09 “ 16 ”(063)

© de los textos: sus autores.

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

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

Director: César Sánchez Ortiz.

Colección CORRAL DE COMEDIAS, núm. 46.

Director: Felipe B. Pedraza Jiménez.

1ª ed. Tirada: 200 ejemplares.

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

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

Impresión: MG Color

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

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

D.L. CU 167-2021

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

ISSN: 1699-8650

Doi: http://doi.org/10.18239/cor_46.2021.00

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

Rafael González Cañal	
Palabras preliminares	9
Programa	12

Protagonistas y personajes femeninos

Rosa Navarro Durán	
Discursos «feministas» en boca de damas de comedias de Tirso de Molina	19
Esther Borrego	
Inocente y calumniada. <i>Lucinda perseguida</i> y otras damas lopescas	39
Marco Presotto	
Sonetos de mujeres en el teatro de Lope	69
Roberta Alviti	
«Por los ojos vierto el alma/ luto traigo por mi honor»: el papel de Tamar en <i>Los cabellos de Absalón</i>	87
Javier J. González Martínez	
Inés de Castro y la teoría del chivo expiatorio	145

Dramaturgas

María Luisa Lobato	
Tres firmezas en una: amor, amistad y poder en <i>La firmeza en el ausencia</i> de Leonor de la Cueva	163
Francisco Sánchez Ibáñez	
Una hermana vengativa en la Corte de Lisboa: <i>El muerto disimulado</i> de Ángela de Azevedo	195

Actrices

Piedad Bolaños Donoso

Actrices en el siglo XVII. Notas sobre doña Manuela Enríquez, esposa de Juan Bautista Valenciano	207
---	-----

Crónicas de los coloquios

Óscar García Fernández

Las directoras ante el teatro clásico español: Helena Pimenta y Eva del Palacio	221
--	-----

Alberto Gutiérrez Gil

Las actrices ante el teatro clásico español. Coloquio con Pepa Pedroche y Paula Iwasaki	241
--	-----

Óscar García Fernández

Crónica del coloquio sobre la representación de <i>En otro reino extraño</i> , por la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico	249
--	-----

Libros en escena

Daniel Migueláñez

<i>Cenizas de Fénix. Sobre vida y obra de Lope de Vega y sor Marcela de San Félix</i>	259
---	-----

Almudena García González

<i>Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro novohispano. XLII Jornadas de teatro clásico</i>	262
---	-----

Romance de ciego

Fernando Aguado

«Ojos que no ven...» (Romance de ciego) Espectáculo de calle o kale-barroca	271
--	-----

SONETOS DE MUJERES EN EL TEATRO DE LOPE

Marco Presotto

UNIVERSIDAD DE TRENTO

Orcid: 0000-0002-7781-5545

http://doi.org/10.18239/cor_46.2021.03

I. MUJERES Y POESÍA

El intento de clasificar las formas y los modos del protagonismo femenino en el teatro de Lope es una tarea titánica, dada la inmensidad de su corpus dramático y la gran variedad de temas y subgéneros que pudo desarrollar en su larga trayectoria artística. Propongo aquí algunas consideraciones en torno al tema de las competencias culturales¹ expresamente poéticas de los personajes femeninos en las obras dramáticas del Fénix, para seguir el rastro de este rumor de las diferencias² que los estudiosos estamos acostumbrados a percibir bajo varias formas en la obra del Fénix y en general en el teatro del Siglo de Oro. Siempre es oportuno recordar que el teatro comercial fue uno de los principales canales de acceso a la actualidad literaria y poética en el contexto de la heterogénea masa urbana del siglo XVII, especialmente para el público

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

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

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

Varias obras teatrales de Lope presentan personajes femeninos cultos, que el dramaturgo perfila al amparo del modelo clásico de la mujer sabia y docta³. Al mismo tiempo, especialmente en las comedias urbanas, queda patente que el autor maneja las teorías y los tópicos contemporáneos sobre la relación entre la mujer y el conocimiento, para someterlos a la representación de una realidad caracterizada por una creciente demanda cultural femenina⁴.

Pueden encontrarse a menudo, en las comedias de Lope, textos poéticos escritos por mujeres⁵ o directamente relacionados a ellas como receptoras de un producto artístico bien definido. En algunas ocasiones, este recurso conlleva una reflexión metalingüística que nos ayuda a construir la imagen de la relación femenina con la poesía que Lope quiere ofrecer en su conjunto al público del corral, más allá de la obediencia al contexto específico requerido por el subgénero teatral en el que pueden hallarse tales referencias.

La atención hacia el soneto puede resultar provechosa, por su evidente autonomía estructural y por la tendencia a la predilección de temas de amor⁶. El soneto amoroso, si es sencillo, puede formar parte de las competencias culturales de la dama porque, dentro del esquema ficcional, no necesita una especial erudición. Cuando esto ocurre, como pasa con el célebre caso de *La dama boba*, la mujer queda excluida de su comprensión⁷. Si bien toda la obra de Lope está llena de diálogos y soliloquios en forma de sonetos en boca de mujeres, de cara a la metatextualidad me he interesado solamente en aquellos que son también objetos autónomos dentro de la pieza, por ser composiciones poéticas englobadas o por presentarse en su materialidad de texto

³ Véanse Voster [1970]; Lacarra [1993] y Suárez Miramón [2015].

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

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

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

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

escrito, como ocurre a menudo con los papeles amorosos⁸: el uso de las cartas poéticas entre damas y galanes, con un nivel de artificiosidad que llega al juego cortesano, es una práctica constante en el lenguaje dramático de la época.

2. LENGUAJE POÉTICO Y TEXTO DRAMÁTICO

El caso quizá más popular de soneto escrito por una mujer en el teatro de Lope, que desencadena toda la acción dramática, se encuentra en *El perro del hortelano*, obra caracterizada por una excepcional presencia de sonetos, ya que son nueve⁹. El juego amoroso que constituye el eje temático de la obra es una cuestión de amor: ¿puede la celosía anticipar al amor? ¿Son celos o es envidia? ¿O se trata solamente de la afirmación de un poder, el de la Condesa sobre su secretario Teodoro, cuyas libres aventuras amorosas ponen en discusión el dominio completo de la dama sobre el galán? Lope invita al público no solamente a seguir la acción sino también a resolver la cuestión, que muy pronto adquiere los rasgos de una contienda intelectual y poética, una verdadera justa o tensón entre los dos protagonistas que miden su propia habilidad como recíprocos amantes justamente a partir de la escritura poética, proceso al que hará de contrapunto la segunda dama. El uso del soneto, con su estructura cerrada, le sirve a Lope perfectamente para distinguir los dos planos, que se explayan de forma paralela en la obra. Por un lado, está el entretenimiento producido por el desarrollo de la acción; por el otro, aparecen los momentos líricos que la suspenden y que proponen al público una pausa de reflexión puramente relacionada con el gozo estético ofrecido por la lectura del texto poético. La poesía en cuanto tal, no su función dramática, es la protagonista de la escena en estos momentos, casi siempre soliloquios delante del auditorio. Lope quiere distinguir claramente el momento lírico de la acción, en un sutil juego metaliterario que ha empezado de manera explícita con el desafío poético lanzado por Diana llevando en escena una poesía en su materialidad de texto escrito sobre un papel. El billete amoroso aquí es efectivamente un soneto, que los dos protagonistas se pasan de mano, leen, comentan y vuelven a leer. A esta composición, Teodoro, que es además el secretario de su Condesa, está obligado pero también em-

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

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

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

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

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

¹⁰ Utilizo la edición de Enrique García Santo-Tomás [2004].

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

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

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

La reacción del criado Tello, al escuchar este soneto, es metaliteraria, y toda la secuencia tiene un significado dentro de la polémica con el gongorismo, como ha sido notado por la crítica¹¹. Tello alaba la composición, especialmente se impresiona por la aliteración que inunda los cuartetos ofreciendo una sonoridad inusitada del canto del ruseñor; y al mismo tiempo se sorprende de que su ama, en cuanto mujer, sepa escribir una poesía de esta calidad (vv. 1613-1630):

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

¹¹ Véase Quintero [1991: 175-186].

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

La reflexión sobre la *claritas* de la escritura femenina llama en causa autoridades como la poetisa italiana Vittoria Colonna o hasta la famosa representante Isabella Andreini, cuya obra poética se acababa de publicar en aquellos años, enfrentadas a nombres masculinos funcionales a la polémica del lado de Lope, como Francisco de Borja y Aragón, príncipe de Esquilache, que el dramaturgo celebra en varias ocasiones llamándolo el «nuevo Taso español» en su *Laurel de Apolo* (VI, v. 20), y Bartolomé Leonardo de Argensola, que había fallecido en 1631 y cuya obra poética se publica, junto con la de su hermano, en el mismo año en el que se representa la comedia, 1634, con una aprobación del mismo Lope de Vega¹². Cabe notar, sin embargo, que la habilidad en la escritura poética por parte de la dama sigue asociándose a su capacidad de amar y a una instintiva vena creativa, mientras permanece ausente la referencia a una competencia de tipo erudito relacionada con una preparación cultural compleja.

En *La moza de cántaro*, una comedia urbana fechable en torno a 1627¹³, nos encontramos ante una curiosa justa poética en casa de la viuda doña Ana en la que participan dos galanes: el Conde, que quiere a la dama no correspondido; y don Juan, del que en cambio la viuda está prendada pero el joven la rechaza. El Conde lleva preparado un soneto de amor para doña Ana; sin embargo, ella le impide que lea los versos dedicados a ella («escritos me los daréis», v. 1056) y le invita a sacar un tema más oportuno (vv. 1058-1059): «Emplead vuestra poesía/ adonde más partes haya». El Conde entonces presenta un soneto histórico celebrativo sobre el ataque de los ingleses a Cádiz (1625), totalmente inapropiado para el galanteo, pero bien a la altura del galán noble, y coherente en la competición poética siendo además un tema actual en los años de representación de la comedia¹⁴. Doña Ana alaba el sujeto

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

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

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

escogido¹⁵, pero presenta al auditorio, ella sí, una composición de tema amoroso que evoca explícitamente la situación sentimental contradictoria en la que se encuentra y que implica a los dos galanes (vv. 1089-1102):

Amaba Filis a quien no la amaba,
y a quien la amaba ingrata aborrecía;
hablaba a quien jamás le respondía,
sin responder jamás a quien la hablaba.
Seguía a quien huyendo la dejaba,
dejaba a quien amando la seguía;
por quien la despreciaba se perdía,
y al perdido por ella despreciaba.
Concierta, Amor, si ya posible fuere,
desigualdad que tu poder infama:
muera quien vive, y vivirá quien muere.
Da hielo a hielo, Amor, y llama a llama,
porque pueda querer a quien la quiere
o pueda aborrecer a quien desama.

El soneto sorprende por su estructura, que expresa poéticamente la condición de la dama a través de figuras de la disposición (antítesis y anadiplosis) en un artificio retórico muy logrado que le confiere superioridad desde el punto de vista de la calidad poética. Aparentemente está ausente la afectación y erudición que no serían propios del personaje femenino en este contexto de comedia urbana, aunque se trata aquí del motivo de las «encontradas correspondencias» de raigambre clásica muy presente en toda la poesía amorosa desde sus comienzos, y especialmente frecuentado por Lope en varias ocasiones¹⁶. Al hilo de la confesión encubierta de doña Ana, el galán Juan declama su soneto, que es una declaración de amor hacia una pobre moza de cántaro. Esta composición tiene una estructura menos elaborada del anterior, pero se distingue por el uso muy atento y gradual de una serie de imágenes tópicas relacionadas con la descripción de la dama, cuyo «señorío» la eleva de su baja condición transformándola

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

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

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

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

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

En otras ocasiones, las consideraciones metapoéticas en torno a los contenidos y las formas de un texto poético son implícitas en la respuesta de la dama, como ocurre con los sonetos de *Lo cierto por lo dudoso*, donde la poesía del galán evita atentamente el políptoton y es alabado por el juez de la contienda (el gracioso), mientras que la dama contesta con una composición que aprovecha ampliamente esta figura retórica ofreciendo además un razonamiento en forma de silogismo muy original en los sonetos en díptico de Lope¹⁸.

3. CARTAS DE AMOR EN VERSO

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

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

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

dramatúrgica de Lope. Podría citarse, entre otros¹⁹, el ejemplo de la comedia urbana *El abanillo*, escrita probablemente en torno a 1615, donde Estefanía recibe un soneto escrito por el galán Celio dentro de un abanico (vv. 1227-1235)²⁰:

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

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

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

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

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

²⁰ Utilizo la edición de Barreda [2020].

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

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

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

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

No hay que esperar, Olimpo, de mi vida,
 otro gusto mayor que aborrecerte
 mi alma; es imposible ya quererte:
 la firme voluntad está rendida.
 Estoy del grande amor reconocida
 de Anfriso; no hay que hablar hasta la muerte.
 Primero la veré que se concierte
 extraño amor, que quiero y soy querida.
 Necio será, si intenta persuadirme
 que en conocer el bien no soy tan ruda,
 quien quiere de sus lazos dividirme.
 Yo quiero Anfriso; no mi amor se muda
 en ti; no hay que esperar de fe tan firme.
 Esto confieso, en lo demás soy muda.

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

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

²¹ Véase la reciente edición de Porteiro Chouciño [2014].

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

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

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

Este engaño de Anarda hunde al pastor Anfriso que se cree olvidado por Belisarda²². Como consecuencia, le toca a la misma Belisarda desahogarse en un monólogo, que vuelve a ser un soneto sobre el tema de los celos que está probando (vv. 1854-1867). Solamente en el tercer acto, Belisarda conseguirá desenredar toda la urdimbre y aclarar con acribia filológica a Anfriso cómo había que leer correctamente su carta/soneto. La pastora exige leer ella misma la composición (v. 2353): «Déjame a mí que lo lea»; descubre así con competencia lingüística y poética el engaño de la diferente puntuación ante Anfriso (vv. 2356-2396). De esta forma, la presencia de los sonetos en la pieza podría representarse con este orden:

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

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

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

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

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

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

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

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

4. CONCLUSIÓN

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

BIBLIOGRAFÍA

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

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

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

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