

Mujeres y criados,
una comedia recuperada de Lope de Vega*

Mujeres y criados,
a Recovered Comedy by Lope de Vega

Alejandro García-Reidy
Syracuse University

RESUMEN

El *corpus* dramático de Lope de Vega es uno de los más estudiados en el teatro barroco español, pero todavía encierra numerosas lagunas que quedan por aclarar. En el presente trabajo estudio el manuscrito que se conserva de una comedia titulada *Mujeres y criados* en relación con una comedia homónima de Lope que varios catálogos dan por perdida. En la primera parte demuestro la autoría lopesca de la obra a partir de elementos internos del texto y de la relación que guarda el manuscrito con noticias proporcionadas por documentación de la época. En la segunda parte del artículo estudio las características más relevantes de esta comedia, destacando su inserción en el género de la comedia urbana, la subversión que se lleva a cabo de ciertos temas, como las jerarquías sociales o el honor, y el papel predominante que Lope concede a las mujeres en la trama de la obra.

Palabras Clave: Lope de Vega, *Mujeres y criados*, manuscrito, atribución, comedia urbana, protagonismo femenino.

ABSTRACT

Lope de Vega's *corpus* of plays is one of the most studied of Spanish Baroque theater, although it still presents numerous problems that need to be solved. In this article I study the extant manuscript of a play entitled *Mujeres y criados* in relation to a play by Lope of the same title, which several catalogues consider lost. In the first part of my paper I prove Lope's authorship of the play based on internal elements of the text and the manuscript's relation to several seventeenth-century documents. In the second part of this article I study the most relevant characteristics of this play. I focus my attention on the traits of the urban comedy it presents, the subversion of certain themes —such as social hierarchies or honor— that takes place and the predominant role Lope gave women in the play's plot.

Key words: Lope de Vega, *Mujeres y criados*, Manuscript, Attribution, Urban Comedy, Female Protagonism.

* Mi trabajo se ha beneficiado de mi vinculación a los proyectos de investigación financiados por el MINECO con los números de referencia FFI2011-23549 y CDS2009-00033, así como al proyecto *Manos Teatrales: An Experiment in Cyber-Paleography*, dirigido por Margaret R. Greer (Duke University).

1. UNA COMEDIA DE LOPE EXTRAVIADA

Cuando Cayetano Alberto de la Barrera (1860: ix) publicó su *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, señaló en la introducción que su obra recogía «los títulos, próximamente, de *cuatro mil y trescientas* comedias, de *quinientos* autos sacramentales y de *cuatro mil y doscientas* piezas entremesiles»¹; es decir, de alrededor de nueve mil obras teatrales. Gracias a los trabajos que han ido aclarando cuestiones bibliográficas y la catalogación de diversos fondos teatrales, la labor del madrileño ha sido corregida, matizada y ampliada en el siglo y medio que ha transcurrido desde la publicación de su catálogo, pero las cifras aportadas dan buena cuenta de la selva textual que rodea al teatro barroco español. Pese al continuo esfuerzo colectivo de los investigadores, quedan todavía muchísimas zonas por explorar y, si de quien hablamos es de Lope de Vega, los problemas que rodean la vastedad y aparente inabarcabilidad de su producción dramática resultan evidentes.

Gracias al proyecto *Las comedias y sus representantes. Base de datos de las comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, que tiene como objetivo recoger todas las noticias de títulos de comedias presentes en la documentación teatral áurea para elaborar un calendario de representaciones y ofrecer un estado de la cuestión de los problemas de atribución que presenta cada obra mencionada, me ha sido posible cotejar críticamente una serie de noticias que no se habían relacionado hasta la fecha y, como resultado, rescatar del olvido una comedia de Lope de Vega, titulada *Mujeres y criados*, que diversas fuentes daban por perdida.

El punto de arranque de esta investigación lo constituye una escritura dada a conocer por San Román en 1935 (San Román, 1935: 200-202). Fechada en Toledo el 21 de enero de 1615, en ella el autor de comedias Pedro de Valdés otorgaba poder a Juan de Saavedra para que, en su nombre, pudiera concertar representaciones para su compañía en la ciudad de Sevilla. Además, le concedía poder para contratar actores y para entablar pleitos contra compañías que intentaran representar comedias que formaban parte de su repertorio. Afortunadamente para nosotros, Valdés dio los títulos de veintiocho de estas comedias suyas, de las cuales unas dieciséis son obra de Lope de Vega, como *La dama boba*, *De cuando acá nos vino* o *San Nicolás de Tolentino*. Entre estos títulos figura *Mujeres y criados*, que San Román identificó como comedia de Lope. Al comentar este documento, dicho investigador señaló que cinco de las comedias de Lope mencionadas en el repertorio de Valdés eran obras perdidas, sin incluir entre ellas *Mujeres y criados*². Esto podría llevar a pensar

¹ La cursiva es del original.

² Las cinco comedias mencionadas por San Román (1935: LXXIII) como perdidas son *La primera y segunda parte del bravo don Manuel*, *El hijo del olmo*, *El galán Mendoza* y *San Martín*.

que San Román conoció un ejemplar de esta comedia. Sin embargo, dicho investigador no aportó más detalles acerca de ella ni es posible determinar si en realidad llegó a consultarla alguna vez.

La autoría lopesca de una comedia con este título queda confirmada por el hecho de que *Mujeres y criados* figura en la lista de comedias que Lope incluyó en el prólogo de la segunda edición de *El peregrino en su patria*, aparecida en 1618 (Vega, 1973: 62). Sin embargo, al repasar el grueso de los catálogos clásicos sobre el teatro barroco y la producción del Fénix en busca de datos sobre *Mujeres y criados*, apenas se encuentra más información: no figura en los índices de Fajardo (1716), Medel del Castillo (1735), García de la Huerta (1785), Arteaga (s. a.), La Barrera (1860) o Chorley (1884), ni en el *Catálogo de la exposición bibliográfica de Lope de Vega* preparado por la Junta del Centenario de Lope de Vega (1935), la bibliografía de Pérez y Pérez (1973) o el estudio métrico de Morley y Bruerton (1968). Se incluye como perdida en el «Catálogo de las comedias de Lope de Vega» de Castro y Renert (1969: 478), así como en un reciente listado de comedias del Fénix elaborado por Valentín Azcune (2007: 4). Las bibliografías sobre Lope llevadas a cabo por Grismer (1977: II, 72) y por Simón Díaz y Juana de José Prades (1955: 127) sólo refieren la presencia de este título en la lista del *Peregrino*. Por último, el catálogo de Urzáiz (2000: 672) incluye *Mujeres y criados* entre las comedias de Lope, pero sin consignar testimonio alguno. A la luz de lo expuesto, parecería que nos encontramos, efectivamente, ante una comedia del Fénix que no ha llegado hasta nosotros.

2. EL MANUSCRITO DE *MUJERES Y CRIADOS*

A pesar de lo dicho en estos repertorios, al repasar el catálogo de Paz y Melia (1934: I, 370) localicé un manuscrito de una comedia titulada *Mujeres y criados*, comedia que, sin embargo, nadie había puesto en relación con la obra homónima mencionada por el Fénix en su lista de *El peregrino*. En las páginas que siguen trataré de demostrar la autoría de Lope respecto a este texto y daré cuenta de sus características y rasgos más relevantes.

La copia de la comedia se conserva actualmente en la Biblioteca Nacional de España con la signatura Ms. 16195, sin que haya encontrado noticias específicas acerca de cómo llegó a formar parte de los fondos de esta biblioteca. El manuscrito presenta un tamaño habitual en 4º y está formado por cincuenta y seis folios, con encuadernación moderna. La segunda mitad del manuscrito está dañada por la humedad en su esquina superior externa, aunque el texto es todavía enteramente legible. Está copiado por una sola mano con letra del siglo XVII, que numera los folios de manera independiente en cada acto. En el primero de los folios, y tras el elenco de personajes correspondientes a la primera jornada de la comedia, la misma mano anota «Legajo 3º»,

quizá una referencia a la organización del repertorio de la compañía que poseyó este manuscrito y al lugar que ocuparía en él. En este mismo folio aparecen otros números («M. 42», «nº 4» y un «22» que está tachado) de manos diferentes —del siglo XVII y más modernas—, las cuales parecen corresponder a clasificaciones posteriores de diversos poseedores del códice.

El manuscrito está bastante limpio, con relativamente pocas tachaduras o borrones del copista para corregir errores o despistes. Sólo hay unos pocos casos de errores de copia que no se corrigieron en una posterior revisión de lo ya escrito: por ejemplo, encontramos algún olvido a la hora de indicar el nombre del personaje que interviene; la repetición de una palabra al final de dos versos consecutivos de una redondilla (folio 8v del tercer acto); la repetición de un verso entero (el último verso del folio 13v del tercer acto se repite al principio del folio siguiente), y la omisión de un verso de una redondilla en el folio 13v del primer acto. La copia es, por tanto, bastante cuidadosa, y la ausencia de pasajes estragados en su sentido apunta a que se hizo a partir de otro manuscrito que no presentaba dificultades de lectura ni que estaba ya textualmente deteriorado por sucesivas copias o añadidos ajenos a la pluma del dramaturgo original.

Es interesante notar que, al terminar de trasladar el segundo acto, el copista escribió en un primer momento «Fin de la segunda [jornada] de *Ruy López de Ávalos*» (Acto II, folio 18v)³, es decir, confundió el título de la comedia que estaba copiando. Al darse cuenta de su equivocación, tachó el título de *Ruy López de Ávalos* y lo sustituyó por el correcto de *Mujeres y criados*. Tal vez la presencia de este otro título se explique por el hecho de que el copista estaba sacando una copia de esta otra comedia al mismo tiempo que trabajaba con el manuscrito de *Mujeres y criados*. En todo caso, alguna relación hubo de tener este copista con la comedia *Ruy López de Ávalos* para que cometiera este desliz, aunque la ausencia de más detalles impide clarificar esta cuestión por el momento⁴. Mucho más significativo es el he-

³ Modernizo la ortografía y la puntuación del original, y cito siguiendo la numeración del manuscrito. Actualmente me encuentro preparando una edición de esta comedia. Cabe señalar que en el manuscrito se utiliza tanto el marbete de «acto» como el de «jornada» para denominar cada segmentación macrotectual.

⁴ Es difícil saber con seguridad qué comedia titulada *Ruy López de Ávalos* tenía en la mente el copista. Quizá se trate de una de las dos obras de la bilogía de Damián Salucio dedicada a este personaje y tituladas *La próspera fortuna del famoso Ruy López de Ávalos el Bueno* y *La adversa fortuna del muy noble caballero Ruy López de Ávalos el Bueno*, aunque son de los primeros años del siglo XVII. Tal vez pudo ser la que se conoce como *Próspera fortuna de don Álvaro de Luna*, y *adversa de Ruy López de Ávalos*, publicada a nombre de Tirso de Molina, pero cuya paternidad rechazó dicho dramaturgo. Algunos catálogos clásicos atribuyeron esta comedia a Mira de Amescua, de cuya pluma sabemos con seguridad que salió una continuación, titulada *Adversa fortuna de don Álvaro de Luna* o *La segunda de don Álvaro*, dado que se conserva el manuscrito autógrafa. Sobre estas obras, véase Valladares Reguero (2004: 24-25 y 142-143). En la Biblioteca Nacional de España se conserva, bajo la signatura

cho de que el manuscrito incluye al final de la tercera jornada la siguiente anotación hecha por el copista: «Fin de la tercera jornada de *Mujeres y criados*. Acabose de trasladar en Barcelona a 08 de diciembre, día de Nuestra Señora de la Concepción de este año de 1631» (Acto III, fol. 18v). Esta nota nos permite conocer la fecha y el lugar en que se copió el manuscrito, aunque se trata de una información demasiado parca como para que, por sí sola, nos aclare otros detalles del códice.

El manuscrito, en cuanto artefacto material, contiene un elemento fundamental del rompecabezas: la mano misma del copista. Gracias a la base de datos de *Manos Teatrales* me ha sido posible identificar a la persona que se encargó de sacar el manuscrito de *Mujeres y criados*⁵. Un cotejo entre la caligrafía de la mano que realizó la copia y la información contenida en dicha base de datos me condujo a otro manuscrito, conservado en la Biblioteca Nacional de España bajo la signatura Ms. 16972. Este manuscrito contiene las dos partes de la comedia de Juan Pérez de Montalbán titulada *La puerta Macarena* y la letra es la misma que la que figura en *Mujeres y criados*. Como en el caso del manuscrito que nos interesa, este segundo códice contiene también una anotación final, con la fortuna de que esta vez el copista incluyó su nombre: «Fin de la tercera jor[na]da de *Las macarenas*. En Perpiñán, a diez de mayo 10 (*sic*) de 1631. La trasladó P[edr]o de Valdés, autor de comedias por Su Majestad» (Montalbán, s.a.: fol. 93r). Por consiguiente, fue Pedro de Valdés, el afamado autor de comedias y marido de la célebre actriz Jerónima de Burgos, quien se encargó de copiar los manuscritos de *La puerta Macarena* y el de *Mujeres y criados*⁶. Este dato es importante, pues vincula el único testimonio conservado de *Mujeres y criados* —el manuscrito de la Biblioteca Nacional— con el mismo autor de comedias —Pedro de Valdés— que sabemos que en 1615 poseía la comedia de Lope así titulada.

Ms. 15546, una copia manuscrita de esta continuación con el título de *Segunda parte de don Álvaro y Ruy López* (Paz y Melia, 1934: I, 162), por lo que tampoco puede descartarse que el copista de *Mujeres y criados* tuviera presente esta versión. He consultado este manuscrito, pero no he encontrado nada en él que permita relacionarlo con el de *Mujeres y criados* que nos ocupa. Por otro lado, la consulta de *DICAT* en busca de alguna noticia que permitiera vincular una comedia titulada *Ruy López de Ávalos* con alguna compañía de actores específica informa de que sólo se documenta la relación de la bilogía de Salucio del Poyo con la compañía de Gaspar de Porres en 1604 y 1605, lo que no resulta pertinente para lo que nos interesa (Ferrer Valls, 2008).

⁵ *Manos Teatrales* se encuentra actualmente alojada en la página web <<http://manosteatrales.org>> (consultada el 13 de junio de 2013). El registro correspondiente al manuscrito de *Mujeres y criados* es el número 2454.

⁶ Tras seguir esta pista, veo que Delia Gavela también ha relacionado estos dos manuscritos (aunque nada dice acerca de la autoría de *Mujeres y criados*) con otros dos que presentan la mano de Pedro de Valdés: *La ventura en el engaño* (de Juan Pérez de Montalbán) y el segundo acto de la comedia de Lope *De cuando acá nos vino*, ambos conservados en la Biblioteca Nacional de España (Gavela García, 2008: pp. 6-24).

Pese a esto, la única manera de poder dilucidar con cierta seguridad la autoría de esta pieza exige acudir al texto en sí en busca de indicios que sean lo suficientemente concluyentes. La primera prueba la encontramos en la despedida de la comedia, donde hay una alusión explícita al seudónimo literario empleado por el dramaturgo que compuso la obra: «Aquí puso fin Belardo / a lo que pasa en el mundo / por mujeres y criados» (Acto III, folio 18r). Huelga decir que Belardo es el seudónimo más empleado por Lope, que está presente en la despedida de varias de sus comedias y que sería inmediatamente reconocible por el público de los corrales. Sin embargo, ésta no es necesariamente una prueba definitiva, pues conocemos casos de refundiciones de obras dramáticas del Fénix que mantienen referencias propias del universo biográfico-literario lopesco, sin que por ello se trate del texto original, o en ocasiones se podía alterar el seudónimo del dramaturgo que aparecía en la despedida de la comedia y sustituirlo por el de un escritor de mayor éxito en ese momento.

Por estos motivos se hace necesario recurrir al estudio métrico del texto para corroborar que nos hallamos, en efecto, ante una comedia de Lope. El esquema de las estrofas empleadas, los porcentajes que representan en el conjunto de la comedia y los intervalos aproximados de redacción a los que apunta el uso de cada una de las estrofas, de acuerdo con el análisis realizado por Morley y Bruerton, es el siguiente:

<i>Pasajes</i>	<i>Estrofa</i>	<i>Versos</i>	<i>Porcentaje</i>	<i>Datación</i>
11	Redondilla	1.636	56,59 %	Anterior a 1620
4	Romance	646	22,34 %	1598-1615
4	Sueltos	214	7,40 %	42% pareados: 1588-1615 (¿1613-1615?)
3	Octavas	152	5,26 %	1588-1635
1	Tercetos	121	4,18 %	1610-1615
1	Sextetos-lira	54	1,87 %	Posterior a 1609 (tipo aBaBcC)
1	Décimas	40	1,39 %	1596?-1612 (¿1610-1614?)
2	Soneto	28	0,97 %	Tipo A (tercetos CDCDCDC)
	Total	2.891	100 %	

Las estrofas de comienzo y finalización de los tres actos son, respectivamente: redondilla-romance; redondilla-romance; octava-romance. Los pasajes más largos son: redondillas, 368 versos; romance, 190 versos; sueltos, 86 versos; octavas, 72 versos.

La versificación que presenta el texto conservado de *Mujeres y criados* se ajusta perfectamente a los usos métricos del Fénix estudiados por Morley y Bruerton. La redondilla es la estrofa dominante en la comedia, tanto en número de versos (algo más de la mitad del total) como en pasajes donde se utiliza, mientras que el romance (con rimas en *é-o*, *á-a*, *ó-a* y *á-o*) es la segunda forma preferida, aunque a bastante más distancia. En conjunto, se tra-

ta de una distribución habitual en la etapa intermedia de la producción del Fénix. A efectos de una datación más precisa, el elevado porcentaje de pareados presentes en las tiradas de versos sueltos (un 42%) situaría la comedia hacia 1613-1615, período al que pertenece la inmensa mayoría de las comedias con aproximadamente un 40% de versos pareados en sueltos. Respecto a las décimas, Morley y Bruerton sitúan la mayoría de aquellas comedias con menos de un 2% antes de 1612, aunque también indican en su estudio que algunas comedias fechadas hasta 1614 se sitúan por debajo de este porcentaje o llegan incluso a carecer de décimas. Los versos españoles suponen un 78,93%, lo que se ajusta perfectamente a la práctica de Lope en la década de 1610.

En conclusión, los datos externos proporcionados por la documentación de la época y el manuscrito en sí, junto con la información derivada de la sinopsis métrica de la comedia, coinciden en señalar que el texto que se conserva de *Mujeres y criados* es de Lope. Su estructura métrica situaría su redacción aproximadamente en torno a 1613-1614, fechas que encajan perfectamente con los otros datos que poseemos: sabemos que en enero de 1615 la comedia ya formaba parte del repertorio de Pedro de Valdés (*terminus ante quem*, por consiguiente), y la vinculación profesional y personal de Lope con este autor de comedias se sitúa hacia los años 1613-1615, los primeros en la etapa de Valdés como director de su propia compañía (García Reidy, 2009: 208; Gadea Raga y De Salvo, 1997-1998: 143-176). *Mujeres y criados* es, por consiguiente, una obra de madurez de Lope de Vega escrita para la compañía de Valdés durante el comienzo de su andadura profesional.

El manuscrito que conservamos se copió unos tres lustros después de la redacción original del texto y es probable que se hiciera a partir del autógrafo de Lope que estuvo en manos de Valdés: así invita a pensar la buena calidad del texto que nos transmite el manuscrito, como ya he señalado. No tenemos apenas noticias acerca de la actividad dramática de la compañía de Pedro de Valdés durante 1631, cuando copió *Mujeres y criados*: en ese año estuvo de gira por Cataluña, llegando a desplazarse a Perpiñán, cerca de la frontera francesa, donde representó *De cuando acá nos vino* en marzo de ese año (Ferrer Valls, 2008; Castro y Rennert, 1969: 457). Parece que durante esa gira Valdés estuvo especialmente interesado en asegurarse de que disponía de copias recientes de algunas de las comedias que formaban parte de su repertorio. La mayoría de las comedias de las que sabemos que Valdés sacó copias en torno a 1630-1631 son obras relativamente antiguas, cuyos originales pudieron haberse desgastado con el paso del tiempo y requerían un nuevo traslado⁷, aunque también tenemos noticia de al menos una copia realizada por

⁷ Es el caso de la comedia que nos ocupa, de hacia 1613-1614, como ya he señalado; del segundo acto de *De cuando acá nos vino*, escrita hacia 1612-1614; y de *La ventura en el engaño*, una comedia de Montalbán —aunque a veces atribuida a Alonso Remón— que

Valdés en 1631 de comedias mucho más recientes, las mencionadas dos partes de *La puerta Macarena*⁸. El que a la altura de 1631 Valdés se preocupara por sacar copia de *Mujeres y criados*, una comedia con más de quince años de antigüedad, invita a pensar que todavía mantenía parte de su vida útil en los escenarios y que tenía valor para Valdés: por un lado, porque la vigencia en cartel de una obra del Fénix podía sobrepasar lo que era habitual para piezas de otros dramaturgos de menor éxito⁹; por otro lado, porque hacía muchos años que Lope ya no escribía comedias para Valdés, por lo que éste ya no tenía fácil acceso a nuevas obras del dramaturgo madrileño. En este sentido, el manuscrito de *Mujeres y criados* se erige como testimonio del valor que podía mantener una comedia de Lope de Vega pese al paso de los años.

3. MUJERES Y CRIADOS, UNA COMEDIA URBANA DE MADUREZ

Dado el carácter inédito de *Mujeres y criados*, conviene ofrecer en este punto un resumen del argumento. La comedia se abre de noche en Madrid, en el interior de la casa del conde Próspero, a donde éste llega acompañado por algunos criados después de una velada de juegos y diversión. Claridán, su camarero, le apremia para que se acueste, lo que despierta las sospechas del Conde, quien teme que esté cortejando a Luciana, la dama a la que desea. En realidad, el galán de Luciana es Teodoro, el secretario del Conde, mientras que Claridán corteja a su hermana, Violante. Esa misma noche Claridán acude a casa de Violante para hablar con ella. El Conde llega al lugar y, aliviado, descubre que su camarero a quien corteja es a Violante, hermana Luciana. A la mañana siguiente, Luciana y Violante fingen ante su padre, Florencio, que toman el acero para poder salir a pasear al campo. Llega entonces a la casa Emiliano, un amigo de Florencio, para proponerle que su hijo don Pedro se case con Violante, propuesta con la que Florencio se muestra encantado. Entretanto, en el campo, Claridán y Teodoro se encuentran con las dos hermanas. Teodoro expresa a Luciana sus celos ante el temor de que prefiera al Conde, pero ella le reafirma el amor que le tiene. La llegada inesperada del Conde en su coche los obliga a tener que inventar una excusa para explicar la presencia de los cuatro en el campo. Sin embargo, Próspero, celoso, finge marcharse y se queda escuchando detrás de un árbol cómo Violante reafirma su amor a Teodoro. El Conde jura que se vengará de sus criados «a fuerza del ingenio» para poder conseguir el amor de Luciana.

sabemos que Pedro de Valdés copió en 1630 y que se fecha tentativamente entre 1611-1620 (Serna, 1982: 633-638).

⁸ Parker (1952: 206) data las dos partes de *La puerta Macarena* hacia 1629-1631.

⁹ Sobre la vigencia de las comedias de Lope en los escenarios peninsulares, véase Presotto (2001: 49-59).

El segundo acto comienza al día siguiente en casa del Conde, con Claridán y Teodoro comentando los sucesos de la jornada anterior. El Conde encarga a Teodoro que acuda a visitar a un sobrino suyo que supuestamente está enfermo y le entregue una carta en su nombre. Poco después, en casa de las damas, Teodoro llega para despedirse de Luciana, quien lo conmina a que abra la carta del Conde: al hacerlo, descubren que todo ha sido un engaño de Próspero, pues pretende que su sobrino retenga a Teodoro en su casa durante seis meses. Luciana, sin embargo, idea una manera no sólo de evitar que su amado se marche, sino de conseguir que viva en su propia casa. Entretanto, Claridán acude a hablar con Violante, aunque tiene que esconderse al poco ante la llegada de Florencio acompañado por Emiliano y don Pedro. Florencio expone a su hija Violante su intención de que don Pedro se case con ella, aunque la dama exige poder examinarlo para ver si es de su gusto. Don Pedro, que se ha percatado de la presencia de Claridán en la casa, es sometido por parte de Violante a un interrogatorio, con el que la dama da a entender su poco interés en el caballero. Éste le pide poder tratarla unos días más con la excusa de que así podrá desenamorarse de ella. A continuación, el conde Próspero recibe una carta de Luciana en la que le ruega que ampare a un supuesto hermano de una amiga llamado don Pedro y que se ha visto envuelto en un enfrentamiento, para que pueda estar escondido en casa de Florencio durante unos días. El Conde, a quien Luciana hace creer que de esta manera tendrá motivos para entrar en su casa y visitarla, le pide a Florencio que le haga el favor de alojar a este supuesto don Pedro. En realidad todo es una treta para que Teodoro, haciéndose pasar por este ficticio don Pedro, sea acogido por Florencio en su propia casa. Poco después coinciden en la casa el auténtico don Pedro y el Conde, que ha acudido a ver a Luciana. En una divertida escena, los dos hombres comienzan a hablar, el uno pensando que el otro es el don Pedro retraído tras una disputa y el galán interpretando las alusiones del Conde a heridas y peligros como metáforas de los rigores que sufre por el rechazo de Violante. El acto concluye con Violante y Luciana comentando el éxito de la traza ideada por Luciana.

El tercer acto se inicia unos días más tarde, en casa de Emiliano. Éste se enfada con su hijo porque piensa que el don Pedro que Florencio aloja en su casa es su hijo, y que éste ha estado involucrado en pependencias. Emiliano acude a casa del Conde para agradecerle que favorezca a su hijo y le pide que interceda para que se case con Violante. Próspero acepta ayudarlo, pensando que así tendrá más apoyos para conseguir a Luciana. En casa de las damas, don Pedro pide a Violante remedios contra su amor y ella le responde que no piense en ella, no la vea y se enamore de otra. Pedro replica a cada consejo y poco después se marcha. Después de otra divertida escena de celos entre dos criados, llegan discutiendo Luciana y Teodoro, quien se muestra cansado y celoso de que el Conde la vea ahora más que nunca. Cuando llega Próspero, Luciana conduce la conversación de tal modo que Teodoro, que puede oírlos

hablar, quede reasegurado de su amor. El Conde pide entonces a Florencio que permita que el don Pedro que acoge en su casa se case esa misma noche con su hija Violante, cosa a la que el viejo padre accede encantado. Mientras que Teodoro y Claridán deciden aclarar todo el enredo, el auténtico don Pedro, avisado por un criado del Conde, piensa que es él el afortunado galán que se casará con Violante. Sin embargo, cuando acude en compañía del Conde a casa de las damas, se descubre que el falso don Pedro acogido por Florencio es en realidad Teodoro. El Conde, ante el engaño, se enfada hasta el punto de intentar matar a su secretario, al igual que Florencio, aunque las damas los tranquilizan. Visto que Teodoro quiere casarse con Luciana y Claridán con Violante, el padre de las dos damas, aconsejado por Emiliano, termina por aceptar la voluntad de sus hijas, al igual que hacen Próspero y don Pedro. Dos criados también manifiestan su intención de casarse y con esto se pone fin a la comedia.

Mujeres y criados se enmarca en el universo genérico de la comedia urbana y su celebración del amor y el enredo lúdico¹⁰. La localización madrileña de la acción queda apuntada por la mención de la calle Mayor y el Prado, aunque el grueso del enredo girará principalmente en el interior de la casa de Florencio, espacio doméstico donde Luciana y Violante se erigen en dueñas de la acción y de la palabra, y con ello del devenir del resto de personajes. En este sentido, los espacios interiores se contagian del carácter juguetón y liberador de los espacios públicos madrileños que caracterizan las comedias del Fénix de este periodo¹¹, al mismo tiempo que cobran un protagonismo que presentan pocas piezas coetáneas¹². La comedia desarrolla una trama en la más pura tradición del *omnia vincit amor*: dos hermanas, enamoradas de sendos galanes que sirven a un señor, tienen que hacer frente a otros dos pretendientes que disponen de mayor nobleza y riqueza que los hombres a los que aman.

A nivel estructural, *Mujeres y criados* denota claramente que nos encontramos ante una obra de madurez, con un Lope curtido en las posibilidades de la comedia urbana y que desarrolla una trama bien articulada en todos sus componentes¹³. La acción se organiza en torno a dos triángulos amorosos, formados por Luciana-Teodoro-Próspero y por Violante-Claridán-don Pedro. Ambos plan-

¹⁰ Para las principales convenciones del subgénero de la comedia urbana, remito a Weber de Kurlat (1976), Vitse (1990) y Arellano (1999).

¹¹ Sobre la imagen de Madrid y su influencia en las comedias urbanas del Fénix de este período, véase García Santo-Tomás (2004: 133-150).

¹² Según Arata (2002: 103 n. 24), por estos años Lope ya comienza a escribir algunas comedias urbanas en las que predominan los espacios interiores, frente al equilibrio entre espacios exteriores e interiores que caracteriza la mayoría de piezas de las primeras décadas del siglo XVII.

¹³ Como señala Oleza (1997: xxii), en esta etapa de la producción teatral de Lope, «la comandancia del frente cómico ha pasado a ser desempeñada casi en exclusiva por el subgénero urbano, en buena medida reconocible ya como “de capa y espada”».

tean un mismo conflicto inicial (una dama es cortejada por un galán con el que quiere casarse y por un galán al que rechaza) y se encaminan hacia el mismo objetivo (cada mujer desea desembarazarse del galán rechazado y casarse con el galán al que ama), aunque cada caso se irá resolviendo de manera diferente. Cada hermana seguirá su método para oponerse a quien no desea: Luciana burlará los intentos del Conde por seducirla mediante un astuto engaño, mientras que Violante resistirá los continuos requiebros de don Pedro haciendo gala de su ingenio¹⁴. De esta manera, Lope plantea una casuística similar, pero con dos desarrollos diferentes —siguiendo la estética de la *varietas*— que transcurren de manera paralela a lo largo de la comedia y que se entremezclan para urdir un eficaz y entretenido enredo amoroso.

Esta configuración de la acción le permitió a Lope desarrollar la trama amorosa siguiendo un patrón que empleó en otras de sus comedias urbanas: el de basar el enredo en el ingenio de las mujeres, que son quienes llevan el peso de la acción y trazan los engaños que llevan a buen puerto sus amores. En la estela de las damas tracistas¹⁵, Violante y Luciana recurren a un ingenioso engaño cuando es necesario para salir airoso de situaciones comprometidas, burlándose si hace falta de los pretendientes que las solicitan en vano: engañan a su propio padre haciéndole creer que toman el acero cuando en realidad lo fingen con tal de tener una excusa para salir de casa e ir al campo (participando así en la tradición literaria de las falsas opiladas)¹⁶; Violante inventa rápidamente una excusa cuando el Conde sorprende a las hermanas hablando con sus galanes en el campo, y Luciana se gana el apelativo de maestra en «el arte de engañar» (Acto II, f.6r) por parte de Teodoro al discutir y manejar la traza por la que el secretario será abiertamente recibido y alojado en casa de su dama.

¹⁴ Es probable que las actrices que interpretaran a Luciana y Violante fueran Jerónima de Burgos y Ana María Canal, quienes representaron los papeles de otras dos hermanas, Nise y Finea, en el estreno de *La dama boba* en 1613 (De Salvo, 2001: 69-91). De hecho, es verosímil suponer que la mayoría de los actores y actrices de la compañía de Pedro de Valdés que participaron en este estreno tuvieron también asignado algún papel en *Mujeres y criados*. Luis de Quiñones, por ejemplo, que representó el papel del viejo Octavio en *La dama boba*, y Juan de Villanueva, que representó el de Miseno, bien pudieron interpretar a Florencio o a Emiliano en la comedia que nos ocupa. Por otro lado, los actores Cristóbal Ortiz, Baltasar de Carvajal, Benito de Castro y Simón Gutiérrez, que en *La dama boba* representaron los papeles de galanes, probablemente se repartieron los de Claridán, Teodoro, Próspero y don Pedro en *Mujeres y criados*. Dado que no conservamos ningún reparto de esta comedia, las asignaciones no pueden ir más allá de la mera especulación. También en otra comedia estrenada por Pedro de Valdés en esas fechas, *De cuando acá nos vino*, Lope recurrió al modelo de un protagonismo femenino compartido por dos personajes/actrices diferentes (Gavela García, 2008: 234-235).

¹⁵ Sobre el personaje de la drama tracista, véanse las aportaciones hechas por Oleza (1994) y Arellano (1994: 108-128).

¹⁶ Sobre este motivo, véase Arata (2000: 30-35).

Ambos triángulos amorosos comparten asimismo una característica, sobre la que incide Lope en el título de la obra: la alianza que se forma entre dos grupos que se caracterizan por una menor consideración social, en cuanto mujeres —subordinadas a los hombres— o criados —subordinados a sus señores—. En esta comedia Lope subvierte el esquema social admitido en la época y hace que mujeres y criados se confabulen contra los otros pretendientes, teóricamente más provechosos, y terminen por triunfar sobre ellos. Las dobles bodas finales marcan el éxito del mérito amoroso frente a los miembros de la clase social más elevada¹⁷. Las inversiones y manipulaciones a que la comedia podía someter la realidad de su entorno pueden conducir a presentar como triunfantes personajes que, bien por su condición sexual, bien por su propia condición social, podían no serlo tanto en la sociedad de la época.

En efecto, Próspero es un conde, mientras que don Pedro es de buena familia y, sobre todo, adinerado. De ahí que Florencio, aunque minimice este hecho, no pueda dejar de mencionar la ventaja económica que supondría el matrimonio de su hija Violante con este galán: «El hombre que os propuse es gentilhombre / rico, aunque yo de esto no reparo» (Acto II, f.7v). Las palabras de Florencio parecen aproximarse a la actitud caballerescas y aristocrática de menosprecio del dinero que Vitse (1990: 462-476) vio en varias comedias urbanas, aunque en realidad el dinero emerge como un elemento presente en el conflicto amoroso, ya sea como potencial corruptor del amor sincero, ya sea como blasón de nuevo cuño con el que se intenta lograr un casamiento¹⁸. Teodoro, por ejemplo, expresará en diversas ocasiones su temor a que el oro del Conde consiga corromper a Luciana, mientras que el padre de don Pedro llegará incluso a presumir de su riqueza y de la nobleza de su sangre cuando el conde Próspero lo proteja pensando que está haciéndole un favor a Luciana:

EMILIANO	[...] porque Pedro es muy hidalgo. Que en el valle de Carriedo tengo un solar con que puedo por noble mantenerme en algo y no me faltan dineros, que es la más cierta hidalguía que ofrezco a vueseñoría. (Acto III, f.3r-3v)
----------	---

¹⁷ Como señala Gilbert-Santamaria (2005: 48), la idea de mérito es frecuente en el teatro barroco español debido a la conexión que permite que surja entre los protagonistas y el público que paga por asistir a las representaciones: «in a dramatic universe largely focused on the merit of what characters do, class privilege becomes subordinated to behaviors over which an audience may express its own claim to pass judgment».

¹⁸ En este sentido, *Mujeres y criados* continúa con la importancia que el dinero presenta para muchos personajes en las comedias urbanas de la primera etapa de producción de Lope. Sobre este tema, véase Arellano (1996: 54).

Aunque al final de la obra Emiliano se refiera a Claridán y Teodoro como «dos hidalgos muy nobles» (Acto III, f.18r), cuyos matrimonios con Violante y Luciana no deslucen en absoluto el buen nombre de Florencio, la diferencia social entre unos pretendientes amorosos y otros funciona como un componente más del enredo. Por un lado, porque la relación de señor-criado que existe entre Próspero y Teodoro tiene consecuencias directas en el desarrollo de la trama; por otro lado, porque añade un atractivo componente de ruptura de las convenciones sociales al hacer Lope que los criados triunfen en sus galanteos sobre su señor. Además, la condición de criados de Claridán y Teodoro contribuye al ambiente lúdico que rige la comedia por cuanto también ellos funcionan como agentes cómicos en diversos momentos de la acción. Claridán, por ejemplo, tiene toques de criado socarrón en la primera escena de la comedia: hace comentarios burlescos a las observaciones de su señor, ilustra sus opiniones con un cuentecillo y no duda en referirse a sí mismo como «truhán / que come en pie y duerme en pie» (Acto I, f.1r).

La subversión de las convenciones socialmente establecidas se refleja asimismo en el papel secundario que ocupa una concepción tradicional del honor, sobre todo frente al tema del amor y su componente lúdico. No hay aquí casos de deslices amorosos que lleven a una dama a una potencial situación de deshonor, como en *El acero de Madrid*, ni tampoco el padre de las dos hermanas responde al modelo del celoso guardián del honor familiar característico de otras comedias urbanas. De hecho, Florencio no muestra apenas preocupación por el honor: acepta sin problemas que un desconocido viva en casa con sus hijas durante una semana («Escondeos vosotras si esto os causa», Acto II, f.11r, les dice cuando ellas fingen recelar la presencia de un hombre en la casa), justifica galanteos y peticiones amorosas como cosas de los jóvenes e incluso se ofrece alegremente a dar consejos a Teodoro para engañar al padre de una dama, sin darse cuenta de que se está refiriendo a sí mismo:

TEODORO	Mas mientras dura esta fama, con vos tomaré consejo para engañar cierto viejo que es padre de aquesta dama, que con esto podré vella y ha de venir a ser mía.
FLORENCIO	Quien ama con osadía no tema contraria estrella. Yo os diré cosas notables con que a ese padre engañéis. (Acto II, f.12r)

Apuntado sólo por el juego de escalafones sociales entre criados y señor, el honor queda casi reducido a servir como argumento a favor de que Claridán y Teodoro engañen a su señor y traicionen la confianza que tiene depositada en ellos, pues si Teodoro ha estado galanteando a Luciana durante seis

años con la intención de casarse con ella, el Conde tan sólo siente hacia ella un deseo lujurioso que desea satisfacer sin intención de validarlo socialmente a través del matrimonio:

TEODORO	Sí, ¿pero puede ofender eso a la fidelidad, correspondencia y verdad que al dueño se ha de tener?
CLARIDÁN	No, Teodoro, pues primero fuiste que el Conde en querella y es tu amor para con ella legítimo y verdadero; que en fin será tu mujer y él su deshonra pretende, y ansí tu amor le defiende de quien la quiere ofender. (Acto II, f.1v)

4. «VERÁS UN NOTABLE ENGAÑO»: EL DOMINIO FEMENINO DEL ENREDO

Si pasamos a fijarnos de manera más concreta en cada uno de los triángulos amorosos, el conflicto que atañe a Luciana-Teodoro-Próspero se caracteriza sobre todo por el hecho de que los dos galanes están vinculados entre sí por una relación directa de criado y señor. Este modelo de competencia por una misma dama Lope lo aprovechó con gran fortuna en otras obras suyas, con frecuencia haciendo que fuese el mismo rey quien competía por el amor de una dama a la que cortejaba al mismo tiempo un miembro de su casa real (Weber de Kurlat, 1975; Oleza, 2005). En este caso, el género de la comedia urbana y la convención de que esté protagonizada por personajes que no pertenecen al ámbito cortesano más elevado lleva a que sean un conde y su secretario quienes compitan por el amor de la misma mujer.

El que Teodoro sea secretario del conde Próspero vincula *Mujeres y criados* con un conjunto de obras del Fénix en las que un personaje de esta condición social juega un papel relevante, y que Weber de Kurlat (1975: 342) denominó «comedias de secretario». Aunque una mayoría de este tipo de comedias desarrolla el motivo del amor de una mujer de rango superior hacia un secretario y se enmarcan en el subgénero palatino (Sage, 1973; Hernández Valcárcel, 1993; Cattaneo, 2003), en el caso de *Mujeres y criados* Lope optó por utilizar a un personaje de estas características en una comedia urbana, de forma similar a como también hizo por esos años con *Servir a señor discreto*. En concreto, la condición de secretario de Teodoro y la confianza que se asocia con este cargo dentro de la estructura de las casas nobiliarias permite que se ponga en funcionamiento la cadena de sucesos que inicia el enredo central de la comedia, como sucede en otras comedias de este tipo (Río Parra, 2002). Cuando Teodoro intenta excusarse para llevar una carta a la

ciudad donde vive el sobrino del conde Próspero, éste replica que el carácter tan personal del viaje obliga a que sólo pueda realizarlo quien goza de su confianza por su condición de secretario:

CONDE	Discúlpaste como sueles; las cosas de mi sobrino sólo las fío de ti, a quien él sabe que tengo inclinación. (Acto II, f.2v)
-------	---

Esta situación de tensión desembocará en que Luciana idee y ponga en marcha el engaño principal, logrando así un doble objetivo: que los amantes puedan disfrutar de su mutua compañía y hacer creer al Conde que su competidor ha quedado fuera de la escena. El motivo del galán que accede subrepticamente a la casa de la dama, ligado con el de la suplantación de identidad, está fuertemente vinculado a la comedia urbana barroca bajo múltiples concreciones, y Lope recurrió a él en varias de sus obras a lo largo de toda su producción dramática (Weber de Kurlat, 1976; 1981: 51). Este enredo permite, por ejemplo, que se desarrolle una divertida escena entre el auténtico don Pedro, pretendiente de Violante, y Próspero, pues ambos coinciden en casa de las damas. Mientras que el Conde le pregunta por el supuesto lance nocturno y las heridas causadas, don Pedro interpreta las preguntas como metáforas sobre los desdenes de Violante y los sufrimientos de la pasión amorosa. El equívoco, perfectamente aprovechado por Lope para provocar la risa del público, se remata tras marcharse el Conde y preguntarle Luciana a don Pedro por su opinión respecto de Próspero, a lo que aquél responde criticando el «entendimiento» del noble:

DON PEDRO	Aficionado le quedo, pero no mucho me agrada su entendimiento.
LUCIANA	¿Por qué?
DON PEDRO	Porque en metáforas habla. No sé qué habla de heridas, presos, justicias, espadas, esconderse, retraídos y otras cosas a esta traza.
LUCIANA	Son usos nuevos de corte. (Acto II, f. 18r)

Si Luciana es maestra del engaño, Violante lo es de la palabra. El ejemplo más interesante de su capacidad ingeniosa y burlona lo encontramos en el segundo acto, cuando Florencio le propone que se case con don Pedro. Violante pide a su padre poder hablar con el galán en privado para examinarlo con atención y ver si se ajusta a su gusto, aunque en realidad pretende someterlo a un interrogatorio que, por medio de la retórica, lo desanime de proseguir en sus intentos por conseguir su mano. La dama llega incluso a compa-

rar las preguntas que pretende hacer a don Pedro con las pruebas a las que se somete a un caballo en el momento de su adquisición:

VIOLANTE Si compran un caballo y le pasean
 para ver si es pesado o si es ligero;
 si los pies, si las manos le rodean;
 si los dientes le miran, ¿no es más justo
 que las mujeres lo que compran vean? (Acto II, f.7v)

El interrogatorio que Violante lleva a cabo se inspira en el motivo cómico del examen de maridos, mientras que don Pedro, siguiendo la chanza, se tomará estas preguntas como si de una prueba gremial se tratase para conseguir plaza de oficial en matrimonio («requiere esamen riguroso / el que llega a oficial de casamiento», Acto III, f.8r). El carácter cómico de este pasaje queda subrayado por la animalización que supone comparar al galán con un caballo, chanza que provocaría la risa del espectador y le anunciaría el tono humorístico de este supuesto examen. El mismo don Pedro seguirá luego esta burla al alegar más adelante que acudiría al «albéitar» (Acto III, f.8r), es decir, al veterinario, en caso de encontrarse indispuerto.

Este examen de maridos se presenta además como la valoración de un producto por el que puede o no estar interesada Violante. No nos encontramos aquí ante el código idealizado del amor caballeresco, sino ante una visión comercializada del matrimonio, concebido como un intercambio mercantil cuyo constituyente masculino es visto por Violante como mero bien de consumo («¿no es más justo / que las mujeres lo que compran vean?» pregunta Violante). La dama justifica ante su padre su pretensión de examinar a don Pedro alegando que necesita comprobar si es un buen producto. La objetivación que conlleva esta visión comercial de Violante y la metáfora de raigambre mercantilista que la sustenta degradan las pretensiones de don Pedro al referirse a él como un producto que se examina, se valora y al final puede o no comprarse¹⁹. Al examinar al pretendiente con una mirada consumidora, Violante podrá reducirlo fácilmente a un estereotipo burlesco del que reírse: la de un modelo tipificado de galán cortesano y vanidoso que sigue las modas y vicios del momento. Así, Violante le pregunta si se interesa por la nueva ciencia de la esgrima («¿Es hombre de esto de ángulos de esgrima?», Acto II, f.8r); si se engalana con cadenas, manteo de color y calzas estrechas; si es impertinente y se mete en asuntos que no son de su incumbencia; si habla con un estilo llano o si habla de manera afectada; si no sabe comportarse en público hablando cuando no debe o gritando, y si se muestra presuntuoso en cuestiones de sangre afirmando descender de godos o griegos.

¹⁹ Como señala Blue (1996: 137-168), se encuentran numerosos ejemplos de metáforas económicas en el teatro barroco, reflejo en parte de la ansiedad social provocada por la compleja situación económica del período.

Don Pedro intenta responder a esta imagen, claramente dirigida a menospreciarlo, con su propio listado de preguntas dirigidas a la dama, en las que condensa igualmente una imagen estereotipada de la dama cortesana: si es miedosa, si calza una talla de zapatos pequeña o grande, si viste a la moda, si hace sufrir a sus galanes y si es más amiga del galanteo público («si es amiga de coches o de toros») que de la virtuosa vida familiar («más que de las almohadas y las ruecas», Acto II, f.8v). La descripción de don Pedro no está a la misma altura que la agudeza de Violante y es ella quien termina teniendo la última palabra cuando se dirige a él como «caballo de oros» (Acto II, f.8v). Esta expresión no sólo cierra de manera circular este pasaje enlazando con la imagen inicial de la compra de un caballo, sino que con ella Violante incide en su superioridad sobre don Pedro, sometido a un último proceso degradatorio de cosificación que lo reduce a mera figura naipesca, con la connotación burlesca que esta imagen tenía en la época²⁰.

Por su parte, el mundo de los criados-lacayos reproduce en gran medida el esquema de relaciones que rige entre los personajes protagonistas. Inés, Lope y Martes, los tres principales criados de la comedia, forman su propio triángulo amoroso: Inés, criada de Florencio, está enamorada de Lope, también lacayo de Florencio, aunque le da celos con Martes, lacayo del Conde. De estos tres personajes, Martes es quien presenta una caracterización propia del gracioso. Su mismo nombre chistoso apunta a su función como elemento cómico y tanto él como otros personajes basarán varias bromas en este hecho, vinculándolo al Martes de Carnaval o, por oposición, a Marte, dios de la guerra. La mala suerte asociada popularmente con el martes en cuanto día de la semana también da pie a varios chistes, como cuando Lope se queja a Inés de que le dé celos con ese lacayo:

MARTES No puede esperar buen pago
de este amor una mujer,
pues que se deja querer
de un Martes, que es hombre aciago;
y si en tal día casarse
es negocio tan cruel,
de quien se casa con él,
¿qué dicha puede esperarse? (Acto I, f.11v)

²⁰ Recordaré toda la estética burlesca que rodea la imagen de la *figura* en la literatura barroca, y específicamente en la comedia de figurón. La metáfora empleada por Violante acciona además una serie de sentidos derivados de la imaginería naipesca que funcionaron durante los siglos XVI y XVII. La comparación con una carta que pertenece al palo de oros puede interpretarse como una alusión a la riqueza de don Pedro, que supone un factor en el apoyo del padre de Violante a las pretensiones amorosas del caballero, como ya he señalado. El caballo era una carta con un valor elevado por ser una figura y no un punto, aunque tenía menos valor que el rey (Étienvre, 1987: 304-307). Étienvre (1990: 41) también documenta que el término «caballo», en el lenguaje vinculado a los naipes y el juego, tenía en la época el sentido de tálur que jugaba como una bestia; por tanto, un matiz negativo que encaja también con las burlas a las que Violante somete a don Pedro a lo largo de esta escena.

Lope, el otro lacayo que compite por el amor de Inés, participa igualmente de la comicidad general que caracteriza el mundo de los graciosos: hace comentarios irónicos cuando Florencio, su señor, lo despierta al alba; interpreta jocosamente con Inés un sueño que tuvo sobre toros y, cuando rivaliza con Martes por la atención amorosa de Inés, no duda en ofrecer un retrato chistoso de sí mismo que lo emparenta con la mejor tradición de los graciosos:

LOPE Canto como un sacristán
y bebo como una esponja,
y güelo como toronja
o yerba de por San Juan.
Mato cosas de comer
y como lo que otros matan.
Trato de aquello que tratan
y callo si es menester.
Porque sepan que estudié,
sé latín y griego niego,
porque si sólo sé en griego,
¿cómo sabrán lo que sé? (Acto III, f.10v-f.11r)

Un último aspecto interesante es que este criado es un tocayo del Fénix de los Ingenios, una coincidencia poco frecuente en el *corpus* del dramaturgo madrileño²¹. Cuando Inés le provoca celos con Martes, Lope acude a lamentarse a Violante, quien a su vez informa a Inés de que el criado que la corteja se ha quejado de su actitud hacia él. La respuesta de Inés apunta a unas posibles recriminaciones que incluyen alusiones a la escritura literaria, las cuales no corresponden a ningún hecho concreto de la acción de la comedia ni encajan con ningún otro rasgo de la caracterización del criado Lope que se lleva a cabo durante el conjunto de la comedia:

INÉS ¿Lope se queja de mí
de manera que me arguyas
de tan injustos efetos?
¿Húrtole yo sus concetos?
¿Vendo mis cosas por tuyas?
¿Canto yo con otros grillos
y en su fin al cisne agravio?
¿Sustento yo, por ser sabio,
que es inorante en corrillos?
¿Cuándo procuré envidiosa

²¹ Una consulta al listado de nombres presentes en comedias de Lope elaborado por Morley y Tyler (1961: 137) revela que sólo se conocen cinco comedias auténticas del Fénix que contengan un criado o lacayo homónimo del dramaturgo: *De cuando acá nos vino*, *El triunfo de la humildad y soberbia abatida*, *El más galán portugués*, *La victoria de la honra* y *La villana de Getafe*. Curiosamente, todas ellas se escribieron por los mismos años en los que Lope compuso *Mujeres y criados*, o poco antes.

que su opinión se consuma?
 ¿Cuándo murmuré su pluma
 ni dije mal de su [prosa]?²² (Acto III, f.8v)

El chiste del pasaje se explica como una chanza basada en la confusión de identidades entre el Lope personaje y el Lope dramaturgo, con una cómica alusión de tintes auto-irónicos a algunas de las quejas que Lope vertió en diversas partes de su producción contra sus detractores. Aunque algunas de ellas pueden ser similares a las de otros escritores de la época, la mayoría resuenan con un eco particularmente lopesco: la alusión a versos suyos hurtados y a la apropiación indebida de su nombre para que otros puedan obtener un rédito económico (prácticas referidas a sus comedias y que Lope denunció, por ejemplo, en su epístola a Gaspar de Barrionuevo)²³, la referencia a la envidia que otros escritores sentían hacia su éxito (recuérdese el lema «*Quid humilitate, invidia?*» en el retrato de Lope al frente de su novela *Arcadia*, Vega, 1975: 52), o la mención de las murmuraciones de las que podía ser víctima (piénsese en los ataques contra sus murmuradores presentes en el prólogo de *El peregrino en su patria*: «¿Qué dirá quien, [...] en acabando de imitar, murmura?», Vega, 1973: 21).

En conclusión, *Mujeres y criados* debe quedar definitivamente recuperada para el *corpus* teatral lopesco y pasar a contarse entre las comedias conservadas del Fénix. El análisis del único testimonio que se conoce de esta obra, junto con la noticia de representación que nos aporta la documentación de la época, permiten contextualizar la composición de la comedia y evidencian su relación con la compañía del célebre autor Pedro de Valdés. Esta comedia supone, además, una interesante aportación al conjunto de comedias urbanas escritas por el Fénix en su época de mayor plenitud y éxito escénico, y una buena muestra de cómo funcionaban los códigos de la comedia urbana en la escritura de Lope a la altura de 1613-1614. Su pertenencia al patrón de la comedia urbana no debe impedirnos apreciar lo que esta comedia presenta de original. En este caso, los criados no sirven de meros auxiliares de los deseos de las damas, sino que son el mismo objetivo de sus deseos, como Lope destaca en el título de la comedia. Como demuestra *Mujeres y criados*, la bibliografía de un escritor como Lope está lejos de haberse agotado y queda todavía por explorar un rico caudal de noticias que con seguridad guarda todavía otras sorpresas que están por descubrir.

²² Este verso, tal y como viene en el manuscrito, lee por error «ni dije mal de su pluma», sin duda por influencia del verso inmediatamente anterior. El sentido del pasaje, la rima de la redondilla y el cómputo silábico apoyan la enmienda propuesta.

²³ Véanse, por ejemplo, los siguientes versos de esta epístola poética: «Imprimo para ver si me aprovecha / para librarme desta gente, hermano, / que goza de mis versos la cosecha. / Cogen papeles de una y otra mano, / imprimen libros de mentiras llenos, / danme la paja a mí, llévanse el grano» (Vega, 1998: 495-496, vv. 178-183).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Arata, Stefano (2000). «Introducción» a Lope de Vega, *El acero de Madrid*. Madrid: Castalia, pp. 8-83.
- Arata, Stefano (2002). «*Casa de muñecas*: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega», en Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2002, pp. 91-115.
- Arellano, Ignacio (1994). «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada». *Criticón*. 60, pp. 103-128.
- Arellano, Ignacio (1996). «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, pp. 37-59.
- Arellano, Ignacio (1999). «La comedia de capa y espada. Convenciones y rasgos genéricos», en *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, pp. 37-69.
- Arteaga, Joaquín (s. a.). *Índice alfabético de comedias, tragedias y demás piezas del teatro español*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, Ms. 14698.
- Azcune Fernández, Valentín (2007). *Dos comedias atribuidas a Lope de Vega: estudio y edición crítica*. Madrid: FUE.
- Blue, William R. (1996). *Spanish Comedy and Historical Contexts in the 1620s*. University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press.
- Castro, Américo y Hugo A. Rennert (1969). *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*. Notas adicionales de Fernando Lázaro Carreter. Madrid: Anaya.
- Cattaneo, Mariateresa (2003). «El juego combinatorio. Notas sobre 'las comedias de secretario' de Lope de Vega», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*. Almagro: Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 177-190.
- Chorley, J. R. (1884). «Catálogo de comedias y autos de Frey Lope Félix de Vega Carpio, compuesto en lengua castellana por el señor J. R. Chorley», en Juan Eugenio Hartzenbusch (ed.), *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*. Madrid: Rivadeneira. Vol. IV, pp. 535-558.
- De Salvo, Mimma (2001). «Sobre el reparto de *La dama boba* de Lope de Vega», *Voz y letra*. Vol. 11, 1, pp. 69-91.
- Étienvre, Jean-Pierre (1987). *Figures du jeu. Études lexico-sémantiques sur le jeu de cartes en Espagne (XVIe-XVIIIe siècle)*. Madrid: Casa de Velázquez.
- Étienvre, Jean-Pierre (1990). *Márgenes literarios del juego: una poética del naipe. Siglos XVI-XVII*. London: Tamesis.
- Fajardo, Juan Isidro (1716). *Títulos de todas las comedias que, en verso español y portugués, se han impreso hasta el año de 1716*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, Ms. 14706.
- Ferrer Valls, Teresa, dir. (2008). *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*. Kassel: Reichenberger.
- Gadea Raga, Alejandro y Mimma De Salvo (1997-1998). «Jerónima de Burgos y Pedro de Valdés: biografía de un matrimonio de representantes en la España del Seiscientos», *diablotexto. Revista de crítica literaria*. 4-5, pp. 143-176.
- García de la Huerta, Vicente (1785). *Theatro Hespáñol. Catálogo alfabético de las comedias, tragedias, autos, zarzuelas, entremeses y otras obras correspondientes al teatro español*. Madrid: Imprenta Real.

- García Reidy, Alejandro (2009). «Profesionales de la escena: Lope de Vega y los actores del teatro comercial barroco», en Xavier Tubau (ed.), «Aún no dejó la pluma». *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Bellaterra: Grupo Prolope-Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 243-284.
- García Santo-Tomás, Enrique (2004). *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*. Madrid: Vervuert-Iberoamericana.
- Gavela García, Delia (2008). «Introducción», en Lope de Vega, *¿De cuándo acá nos vino?* Kassel: Reichenberger, pp. 1-242.
- Gilbert-Santamaria, Donald (2005). *Writers on the Market. Consuming Literature in Early Seventeenth-Century Spain*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Grismer, Raymond L. (1977). *Bibliography of Lope de Vega: books, essays, articles, and other studies on the life of Lope de Vega, his works, and his imitators*. Minneapolis: Burgess-Beckwith.
- Hernández Valcárcel, María del Carmen (1993). «El tema de la dama enamorada de su secretario en el teatro de Lope de Vega», en Manuel García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca. Vol. I, pp. 481-494.
- Junta del Centenario de Lope de Vega (1935). *Catálogo de la exposición bibliográfica de Lope de Vega organizada por la Biblioteca Nacional*. Prólogo a cargo de Miguel Artigas. Madrid: Biblioteca Nacional.
- La Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de (1860). *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: Rivadeneira.
- Manos Teatrales*, base de datos dirigida por Margaret R. Greer y alojada en la página web <<http://manosteatrales.org>>.
- Medel del Castillo, Francisco (1735). *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos. Y de los autos sacramentales y alegóricos, así de don Calderón de la Barca como de otros autores clásicos*. Madrid: Imprenta de A. de Mora.
- Morley, S. Griswold y Courtney Bruerton (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Versión española de María Rosa Cartes. Madrid: Gredos.
- Morley, S. Griswold y Richard W. Tyler (1961). *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega. Estudio de onomatología*, Valencia: Castalia.
- Oleza Simó, Joan (1994). «Alternativas al gracioso: la dama donaire», *Criticón*. 60, pp. 35-48.
- Oleza Simó, Joan (1997). «Del primer Lope al Arte Nuevo», en Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, edición de Donald McGrady. Barcelona: Crítica, pp. IX-LV.
- Oleza Simó, Joan (2005). «Reyes risibles/Reyes temibles: El conflicto de la lujuria del despota en el teatro de Lope de Vega», en Cristophe Couderc y Benoît Pellistrandi (eds.), «Por discreto y por amigo». *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 305-318.
- Parker, Jack Horace (1952). «The Chronology of the Plays of Juan Pérez de Montalbán», *PMLA*. 67, 2, pp. 186-210.
- Paz y Melia, Antonio (1934). *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Segunda edición revisada por Julián Paz Espeso. Madrid: Patronato de la Biblioteca Nacional.
- Pérez de Montalbán, Juan (s. a.). *La puerta Macarena*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, Ms. 16972.
- Pérez y Pérez, María Cruz (1973). *Bibliografía del teatro de Lope de Vega*. Madrid: CSIC.
- Presotto, Marco (2001). *Le commedie autografe di Lope de Vega*. Kassel: Reichenberger.
- Río Parra, Elena del (2002). «La figura del secretario en la obra dramática de Lope de Vega», *Hispania*. 85, 1, pp. 12-21.

- Sage, Jack W. (1973). «The context of comedy: Lope de Vega's *El perro del hortelano* and related plays», en R. O. Jones (ed.), *Studies in Spanish Literature of Golden Age presented to Edward M. Wilson*. London: Tamesis, pp. 247-266.
- San Román, Francisco de B. (1935). *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre*. Madrid: Imprenta Góngora.
- Serna, Ven (1982). «Ante Remón y el arte de sacar en limpio sus comedias», en Eugenio Bustos Tobar (coord.), *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Salamanca: Universidad de Salamanca. Vol. II, pp. 633-638.
- Simón Díaz, José y Juana de José Prades (1955). *Ensayo de una bibliografía de las obras y artículos sobre la vida y escritos de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Centro de Estudios sobre Lope de Vega.
- Urzáiz Tortajada, Héctor (2000). *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. Madrid: FUE.
- Valladares Reguero, Aurelio (2004). *Bibliografía de Mira de Amescua*. Kassel: Reichenberger.
- Vega, Lope de (s. a.). *Mujeres y criados*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, Ms. 16195.
- Vega, Lope de (1973). *El peregrino en su patria*, ed. de Juan Bautista Avallé-Arce. Madrid: Castalia.
- Vega, Lope de (1975). *Arcadia*, ed. de Edwin S. Morby. Madrid: Castalia.
- Vega, Lope de (1998). *Rimas humanas y otros versos*, ed. de Antonio Carreño. Barcelona: Crítica.
- Vitse, Marc (1990). *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Weber de Kurlat, Frida (1975). «*El perro del hortelano*, comedia palatina», *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 24, 2, pp. 339-363.
- Weber de Kurlat, Frida (1976). «Hacia una morfología de la comedia del Siglo de Oro (con especial atención a la comedia urbana)», *Anuario de Letras*. XLV, pp. 101-138.
- Weber de Kurlat, Frida (1981). «Elementos tradicionales pre-lopescos en la comedia de Lope de Vega», en Manuel Criado de Val (ed.). *Lope de Vega y los orígenes del teatro español (Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega)*. Madrid: Edi-6, pp. 37-60.

Fecha de recepción: 15 de octubre de 2010

Fecha de aceptación: 2 de marzo de 2011