



---

EL TRIUNFO DEL AMOR A CIEGAS EN LA COMEDIA DE CAPA Y ESPADA: LA VIUDA VALENCIANA DE LOPE DE VEGA Y LA DAMA DUENDE DE CALDERÓN DE LA BARCA

Informe Final para optar al Grado de Licenciado (a) en Lingüística y Literatura Hispánica  
con mención en Literatura

NINNETTA BELLIFEMINE A.

Profesora guía:

Jéssica Castro Rivas

Seminario de Grado «*Teatro Barroco Español: La Comedia Nueva*»

---

Santiago de Chile

2020

## **ÍNDICE**

<b>AGRADECIMIENTOS</b> .....	3
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	4
<b>1. UN ACERCAMIENTO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO</b> .....	9
<b>1.1 La Comedia nueva y sus bases</b> .....	9
<b>1.2 La comedia de capa y espada</b> .....	18
<b>2. EL AMOR Y SUS DIFERENTES PERSPECTIVAS EN LA LITERATURA: EL AMOR CORTÉS Y EL AMOR A CIEGAS</b> .....	25
<b>2.1 La tradición medieval y cortesana</b> .....	27
<b>2.2 El amor a ciegas</b> .....	43
<b>3. EL AMOR A CIEGAS EN LAS COMEDIAS DE CAPA Y ESPADA</b> .....	48
<b>3.1 Los recursos de conquista de Leonarda y doña Ángela</b> .....	48
<b>4. CONCLUSIONES</b> .....	79
<b>5. BIBLIOGRAFÍA</b> .....	85

## **AGRADECIMIENTOS**

Quisiera agradecer a todos quienes me acompañaron durante este arduo camino de la literatura hispánica. En primer lugar a mi querido padre, Italo Bellifemine Contreras, a quien dedico este trabajo luego de su partida, pues me llenó de fuerzas y energías para seguir. A mi hermano mayor Gioacchino Bellifemine, y a mis amigas del colegio, Constanza González, Goretti Aldana y Constanza Cortés, que siempre creyeron en mí y me apoyaron incondicionalmente.

Quiero agradecer también a las amigas que conocí durante este proceso universitario, el que hoy terminados juntas. Quisiera también agradecer a toda mi familia del Hospital de Talagante que me acogieron como su hija y creyeron en mí desde un principio.

Finalmente quiero agradecer mi profesora, Jéssica Castro Rivas, por haberme introducido al teatro Barroco y haberme ayudado con mucha paciencia y comprensión en la realización de este trabajo.

## INTRODUCCIÓN

La España del Siglo de Oro estuvo repleta de diversas obras dramáticas que llenaron el panorama cultural y social. Regidas por las convenciones de la Comedia nueva, introducida por Lope de Vega, plasmaba distintas situaciones con las que el público del XVII pudieran sentirse identificadas. Emilio Orozco (1969) en relación a esto expone que el teatro: «Es un arte que queda plenamente ligado a la vida; que se rescata del campo limitado del escritor docto y del grupo social distinguido donde había vivido en el tiempo renacentista» (28). El género dramático, por ende, era uno de los artes más cercanos a la gente y esto significaba una gran fiesta y panorama para la sociedad del XVII que asistía constantemente a los distintos corrales de comedia en donde distintas obras de populares dramaturgos eran representadas. Las comedias surgidas en esta época le entregaban al espectador la experiencia más cercana posible en relación a las situaciones y tramas que se presentaban seguido, todo esto también adornado de diferentes estructuras métricas y entramados verbales que hacían la obra mucho más placentera de presenciar.

El carácter cercano del teatro con la gente es lo que lograba entregar el propósito mayor que se buscaba que era: « [...] atender sus necesidades de goce y diversión» (Orozco 28), y es por ello que las situaciones presentadas buscaban ser lo más cercanas al diario vivir de los espectadores. Por lo mismo era importante que las tramas y temáticas de las que trataban las diferentes obras fuesen reconocibles para este variado público, y de este modo se pudiera colocar a los personajes en situaciones ridículas o trágicas reconocibles. Uno de los asuntos por los que las autoridades literarias optaron por mostrar en sus distintas obras era el amor, pues podía fácilmente elaborar situaciones tanto cómicas o trágicas dependiendo del enfoque deseado. Debido a que en la época circulaban clases específicas para retratar el lado más trágico del amor también existían otros subgéneros dramáticos que mostraban todo el lado risible de este, colocando a los amantes en distintas situaciones ridículas o cómicas que pudiesen generar la risa deseada.

*La viuda valenciana* (1629) y *La dama duende* (1636) de Lope de Vega y Pedro Calderón de la Barca respectivamente, son dos comedias de capa y espada en donde el amor muestra su lado más gracioso y lo potencia generando situaciones cómicas que van a provocar la risa del público. En ambas comedias las dos protagonistas son viudas que por alguna razón se hallan recluidas o simplemente no desean acceder al amor nuevamente. En el caso de la dama de Calderón son sus hermanos que la vigilan constantemente y unas deudas que le dejó su difunto marido; y la dama de Lope simplemente no quiere volver a enamorarse debido a su experiencia pasada con su marido. Perteneciente al género de comedia de capa y espada, estas obras se caracterizan porque las dos protagonistas femeninas son damas y dos caballeros que van a ser el centro de las tramas, es decir, la historia gira en torno a estas parejas. Los personajes femeninos de estas obras van a emprender una misión de conquista, motivadas por la llegada a escena de los caballeros mencionados y ambas harán lo posible para enamorarlos, a pesar de las dificultades específicas de cada una, es por ende un proceso de conquista difícil. Lo más interesante de todo esto es la forma en la que las situaciones se van produciendo, pues todo el entramado amoroso puede denominarse como proceso de *conquista a ciegas* – principalmente por parte de las damas hacia los caballeros– y esto porque ninguna de las parejas protagónicas tienen algún tipo de interacción visual directa en la trama en sí, ya que la mirada real cara a cara se realiza finalizando la obra, en donde todos terminan felices y casados: o sea este proceso de conquista fue efectivo.

Si se remite a un periodo un poco anterior al XVII es posible encontrarse con que la participación de los ojos en el proceso de conquista era mucho más importante de lo que se pensaba, puesto que se solía creer que el amor efectivamente nacía por este medio según las ideas neoplatónicas y renacentistas. Si bien todos los sentidos poseían una gran importancia al momento de hablar del amor la vista era considerada como el sentido más importante por estar unida directamente con el alma y el espíritu, por lo que siempre se pensó que el amor entraba efectivamente por la vista<sup>1</sup>. Los trovadores de la Edad Media

---

<sup>1</sup> Esto se explicará de manera más profunda durante el capítulo II, denominado «El amor y sus diferentes perspectivas en la literatura: el amor cortés y el amor a ciegas».

producían sus obras literarias bajo una corriente que la crítica ha denominado como *fino amor* o *amor cortés*, en donde uno de los tópicos que surgen bajo esta premisa aludían a los ojos de la dama para representar el inicio del enamoramiento de forma poética. Todo el amor que el poeta canta hacia su dama y el profundo deseo de tener su amor se impartía gracias a la visualización de la joven, reforzando la idea que el amor inicia gracias a la mirada y la conexión de los ojos con el alma de la otra persona, reflejados en las referencias del «amor a primera vista» como una primera etapa para alcanzar el amor real, el amor puro. La mirada asesina, por ende, va a ser comprendida como la primera etapa necesaria para alcanzar la parte real y profunda del amor. Entonces ¿qué ocurre realmente con los dos métodos de conquista aparecidos en las comedias? Mi hipótesis frente a este problema es que todas estas situaciones que las obras entregan son un uso ingenioso y en favor de la comicidad de las obras, o sea, el amor por la vista –en este caso amor a ciegas– es formulado por ambos dramaturgos para generar la risa cómica. Es decir, si en la poesía provenzal la presencia de la miraba generaba el ambiente perfecto para que naciera el amor en un caballero y su dama, aquí la ausencia de la vista va a provocar situaciones risibles para el espectador en función de la obra además que refleja que el amor surge en las dos parejas sin la necesidad de la mirada en su totalidad. En estas obras la falta del sentido de la vista es lo que hace que surja el amor de las parejas y a su vez es el agente cómico que le da el carácter de ser risible. Basadas en el mito de Psique y Eros y su enamoramiento a ciegas, las damas toman el papel protagónico en el asunto de la conquista amorosa y haciendo que ninguno de los caballeros las puedan ver, logran efectuar exitosamente la conquista amorosa, por ende las obras son la demostración del triunfo del amor a ciegas. Todas las acciones que las damas ponen en curso para llegar a los corazones de sus caballeros desencadenan y aportan con las situaciones y escenas cómicas que eran buscadas por las comedias de capa y espada. Las dos muchachas recurren a diferentes recursos, tales como el escondite o el disfraz para hacer efectiva la conquista a ciegas, y esto sin ser vistas en ningún momento por alguno de los jóvenes.

Para realizar esta investigación y desentrañar la función que posee la falta de la mirada en las obras particulares me referiré en primer lugar al género de comedia en general para

luego ahondar con mayor precisión en la comedia de capa y espada, y así entender las convenciones de ésta y rasgos más característicos que destacaban en este tipo de obras. Luego me centraré en hacer un recorrido en las distintas concepciones e ideas acerca del amor en general, tales como el pensamiento neoplatónico, el amor cortés propiamente tal, el amor sacro y profano etc. pues me permitirán entender de qué manera toda la idea filosófica ha variado y cómo todos estos postulados se dan en las dos comedias escogidas. Y finalmente compararé ambas comedias y el actuar de las damas para poder posicionar los distintos recursos que usan para llevar a cabo la conquista a ciegas y así observar también las distintas situaciones cómicas provocadas por el mismo actuar de las doncellas, comparándolas en su desarrollo.

Conjuntamente como primera fuente utilizaré la obra de *La viuda valenciana* editada por Teresa Ferrer Valls del 2001 y *La dama duende* editada por Fausta Antonucci del año 1999, en donde ambos poseen diversos estudios y notas al pie que aclaran situaciones y explican el origen de muchas de las referencias en las obras. Además para ilustrar el mito de Psique y Eros, y explicar el inicio del amor a ciegas me guiaré del relato de este mismo mito que aparece en el *Asno de oro* de Apuleyo, en la edición de la editorial Íntegra del año 2009.

Finalmente para ilustrar el concepto de Comedia nueva, al cual pertenecen estas comedias, usaré el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega (2009) ya que me dará los fundamentos básicos del teatro en sí. Críticos como Ignacio Arellano (1988), Fausta Antonucci (2013) y Marc Vitse me ayudarán con la definición del subgénero de comedia de capa y espada y sus derivados.

Para hablar del amor y su evolución a través del tiempo me basaré en Guillermo Serés (1996), quien examina distintas concepciones del amor a través del tiempo y pasando también por el amor neoplatónico, Perez de Moya (1611) que va exponer de manera clara y precisa el pensamiento del amor profano y puro, y Georges Duby (2012) y C.S Lewis (1963) entre otros que se refieren más específicamente a la corriente del amor cortés en la Edad Media y sus tópicos que luego me ayudarán a ver cómo los dramaturgos van usando

a su beneficio, todas estas características ya existentes para generar *La viuda valenciana* y *La dama duende* y el amor a ciegas.

## 1. UN ACERCAMIENTO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

### 1.1 La Comedia nueva y sus bases

La España del Siglo de Oro tuvo la fortuna de presenciar el surgimiento y creación de distintas obras dramáticas que consolidaron el teatro nacional. Los dramaturgos del XVII comenzaron a escribir de una manera un poco más innovadora y diferente de lo que ya se había visto con anterioridad y esto provocó que se gestasen nuevos géneros y subgéneros dramáticos sin pasar por alto completamente lo que la antigüedad ya había establecido, pues no se buscaba alejarse de todo lo que ya había sido determinado anteriormente, es más bien una nueva forma de utilizar todas las bases teatrales ya fijadas. Por ello es que surge la necesidad de intentar agrupar todas estas nuevas «fórmulas teatrales» impuestas por los ingenios e intelectuales del momento y es gracias a esto que comenzaron a circular numerosas preceptivas dramáticas que intentaban comprender, describir y explicar de qué manera las autoridades literarias estaban llevando a cabo la tarea de la producción teatral. Es decir, se buscaba exponer la forma en la que funcionaban estos nuevos géneros y subgéneros teatrales propios del Barroco.

Lope de Vega publica en el año 1609 el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, un texto de tipo ensayístico en donde recoge los logros del pasado enfocado claramente en el contexto de España. Este escrito está hecho principalmente acerca de su propia práctica teatral y además es una manera de explicar cómo es que se han estado desarrollando las diferentes comedias, pues Lope «enumera» ciertas características que las obras dramáticas del XVII –primariamente las suyas– poseían. Al mismo tiempo pretendía poner en la palestra un documento que trabajase como una reafirmación y consolidación del teatro nacional español y es por esta razón que este texto buscaba retratar los triunfos pasados, reafirmando así toda la producción dramática española. Enrique García Santo-Tomás en los estudios preliminares de la edición del 2009 de este texto dice que el *Arte nuevo* surge como: «[...] un intento de fijación escrita de toda la práctica dramática del más inclasificable de los escritores de su generación, marcando un

hito en preceptiva teatral áurea y orientando al crítico en la concepción más general que del teatro tenían Lope y sus seguidores [...]» (44). Este texto es por lo tanto el intento de Lope de poder definir y detallar las obras dramáticas que tanto encantaban a la sociedad de la España del Siglo de Oro, o sea las que él mismo ha escrito y lo han llevado a la fama. Y es así como también el *Arte nuevo* trabaja en función de una «defensa» de su propio teatro.

Sin embargo este texto no busca ser una poética como tal o una normativa acerca de lo que realmente era el teatro español y el cómo debía escribirse, no es una «receta» que expone los pasos a seguir para lograr una obra dramática con éxito y así lo expone García Santo-Tomás nuevamente, al mencionar que: «No es por tanto un texto inaugural ni un “arte nuevo”, sino más bien un estado de la cuestión del gusto de los españoles y de sus preferencias estéticas: una radiografía de la naturaleza de sus horizontes de expectativas tras nada menos que 483 comedias escritas» (45). El *Arte nuevo* entonces funciona como una fundamentación de las obras que Lope ya había publicado hasta ese entonces, justificando y exponiendo la «fórmula» usada para gran parte de ellas. Por ende es un «compendio» en donde reúne las maneras en las que él mismo ha estado produciendo el teatro que ha logrado cautivar al público de los corrales de comedias.

Uno de los rasgos principales y a su vez más comentados por la crítica que presentó Lope en el *Arte nuevo* es lo que él denomina como la *mezcla tragicómica o tragicomedia*. Este concepto nace con el fin de explicar una mixtura de elementos trágicos y cómicos dentro de una misma obra dramática, algo que para preceptivas más clásicas hubiese sido problemático de abarcar. Relacionado a esto Lope señala: «Lo trágico y lo cómico mezclado, / y Terencio con Séneca, aunque sea / como otro Minotauro de Pasife / harán grave una parte, otra ridícula / que aquesta variedad deleita mucho; / buen ejemplo nos da naturaleza, /que por tal variedad tiene belleza» (vv.174-180). Esta mixtura tragicómica es lo que reafirma la novedad respecto a la fórmula teatral que Lope estaba realizando en su propia producción dramática y es este carácter tal como lo expresó el *Fénix* lo que genera un goce en el público. El *Arte nuevo* más que presentar un cambio de carácter estructural

en la obra dramática abre la palestra hacia un nuevo debate estético, es decir, no es un cambio particularmente al género teatral, sino que es un cambio en la finalidad de los géneros ya existentes; ya que para preceptivas anteriores era imposible encontrar elementos risibles y trágicos coexistiendo dentro de una misma obra. Este elemento presentado por Lope en la Comedia nueva deja ver que los elementos trágicos y cómicos pueden «convivir» en una misma obra, respetando el fin estético que buscaba el dramaturgo, ya sea hacer reír o no. La llegada de la Comedia nueva al terreno dramático generó un problema en los preceptistas que seguían los modelos anteriores, pues como se ha venido nombrando toda esta tragicomedia escapa hasta cierto punto de lo ya dictado. El problema nace específicamente debido a que los esquemas dramáticos se encontraban en un proceso de «cambio» relacionado al proceso de entender, según Lope, cómo funcionaba el teatro. Tal y como Arellano (2002) menciona la tragicomedia muchas veces se vio como un género «hermafrodito», el cual resultaba complejo de definir y explicar debido a su naturaleza tragicómica, puesto que era difícil hacerla encajar en lo que lo clásico definía. Sin embargo –y volviendo a mencionarlo– no es un desprendimiento de lo que ya se había establecido en la antigüedad, sino que la mezcla tragicómica responde a un ejercicio de libertad de los dramaturgos del uso de todos estos elementos. En otras palabras, los elementos y recursos entregados por las preceptivas clásicas quedaban a total disposición de los ingenios a usarlas de la manera que más estimaban convenientes, naciendo así la tragicomedia.

El gusto del vulgo por la mezcla tragicómica mencionado por Lope, se manifiesta en la medida que el público tenía un papel más preponderante al momento de «interactuar» con la obra en sí, tal y como afirma Vitse (1983): « [...] Lope en su airosa autodefensa, basada en la primacía de lo que deleita el *gusto*, propugna el placer estético del espectador como máxima norma del arte» (492). La tragicomedia resultaba ser una búsqueda de lo que al vulgo –el espectador del XVII– le interesaba o le gustaba ver, revelando de mejor manera la funcionalidad que poseía el teatro barroco, específicamente el que se presentaba en el corral, este es: entretener. Erwin Haverbeck (2016) presenta este punto afirmando que Lope es: « [...] un gran innovador teatral y buena parte de su genialidad consiste en

haber creado una fórmula escénica dirigida a ese público masivo, que asistía al “corral” de comedias madrileño. El *Fénix* logra dar forma teatral al gusto colectivo, [...] defiende una nueva estética teatral apropiada para su público y tiempo» (7). En esta situación se puede observar que esta mezcla tragicómica es la que lograba encantar al público, y es este elemento lo que le garantiza el éxito a la Comedia nueva en ese entonces, ya que Lope fue capaz de descifrar lo que al público del XVII le apetecía ver. Esto puede verse también en la *teatralidad* que estaba presente en el Barroco, puesto que el teatro no se entendía solamente como aquel se veía en los corrales de comedias, sino que también en la vida misma de las personas, la cotidianidad también era un teatro. Emilio Orozco (1969) en relación a este carácter dice que:

El teatro en esta época es diversión y espectáculo en el sentido actual de la palabra. Es una exigencia o necesidad de la vida de aquel tiempo. Hay una razón psicológica y social que lo determina, impulsa y encauza. Es un arte que queda plenamente ligado a la vida; que se rescata del campo limitado del escritor docto y del grupo social distinguido donde había vivido en el momento renacentista. (25-26).

Para la sociedad de la época el teatro se vivía también fuera del mismo y es por ello que las situaciones dramáticas a las que los escritores enfocaban las tramas de sus obras debían ser reconocibles por los espectadores. Además este carácter muestra la variedad y diversidad del público que iba a presenciar las distintas obras dramáticas, sobre todo en los corrales que eran el espacio en donde más cantidad de público diverso había.

Volviendo a hablar del *Arte nuevo*, un par de versos más delante de la mención a la mezcla tragicómica, Lope se refiere a las preceptivas anteriores diciendo que: « [...] aunque es consejo de Aristóteles, / porque ya le perdimos el respeto/ cuando mezclamos la sentencia trágica/ a la humildad de la bajeza cómica» (vv.189-192). Efectivamente Lope asevera que es importante alejarse de la tradición clásica al afirmar que es necesario «perderle el respeto a Aristóteles» y para que ello sea efectivo era preciso avanzar y comenzar a crear un teatro que sea propia y únicamente español. A pesar de esta aseveración que parece tan determinante en esta nueva forma de entender el teatro, Lope no se aleja de la tradición de manera tan tajante puesto que lo que se intentaba proponer aquí es más bien una libertad entregada a los ingenios de poder usar los elementos que ya habían sido

proporcionados por los antiguos de acuerdo a su propia voluntad. Es decir es un «uso diferente» y «autónomo» de todo lo ya existente, pero que a su vez logre ser satisfactorio y eficiente para el público del XVII. En relación a esta aseveración relacionada a los antiguos que ha mencionado Lope, Marc Vitse (1983) expone que:

No se trata aquí solamente de la emocionada expresión del ufano triunfo, sobre los Antiguos, de unos Modernos animados por una fe inquebrantable en la perfectibilidad teórica de las artes [...] Nos encontramos, de hecho, con una nueva manipulación tergiversadora de un material aprovechado de la Antigüedad: la libre explotación de la tópica definición de Tulio (*Humanae speculum comoedia vitae*) tiende a justificar la revolución estética constituida por la aparición del mixto poema, llamado por ciertos *tragicomedia* y por la mayoría *comedia*. (492).

Tal y como Vitse ha dicho Lope no busca un triunfo o una derrota al mundo clásico y lo que ya había sido impuesto, sino más bien es el dar uso libre a todo lo que esta época ya entregó al teatro en sí y moldearlo al gusto del dramaturgo y lo que este desee hacer con su obra en particular logrando así la mezcla tragicómica característica de la Comedia nueva.

A pesar de esta afirmación, Lope no se refiere a que las obras de la Comedia nueva posean elementos trágicos y cómicos en igual cantidad dentro de una comedia en particular, sino que se trata más bien de una coexistencia de dispositivos trágicos y cómicos en ella, pero con un evidente predominio de uno de los dos. La hegemonía de lo trágico o lo cómico en una obra es lo que va a entregarle el propósito final deseado ya sea infausto o risible, puesto que la predominancia de uno de estos caracteres es lo que le atribuía la finalidad estética buscada. Esta coexistencia de elementos trágicos y cómicos se ha prestado para diferentes interpretaciones erróneas de algunas obras que son netamente cómicas, pues utilizar temáticas como el honor y el amor puede dar a entender al lector, o al espectador, que a primera vista el desarrollo de esta será trágica. Ignacio Arellano (1990) hace un efusivo hincapié con relación a algunos postulados del hispanista Bruce Wardropper debido a que él es uno de los que interpreta algunos subgéneros que son exclusivamente cómicos de una manera trágica, sobre todo con el de la comedia de capa y espada o comedia de enredo –siendo este subgénero al que pertenecen las obras a trabajar–:

Las tramas de las comedias de capa y espada reflejarían la confusión del mundo, en el que el hombre es víctima de su insuficiencia moral: a pesar de su desarrollo cómico, tienden hacia una solución trágica, y son, en fin, comedias de esencia trágica [...] la comedia resulta embrión del drama de honor, y su única diferencia es la soltería de los protagonistas cómicos, que les permite solucionar los problemas con una boda, mientras que en los dramas los protagonistas casados se ven conducidos a un desenlace trágico por los imperativos del honor (9).

Si bien el postulado de Wardropper ha sido superado por la crítica creo que es importante ilustrar que anteriormente sí existía una tendencia a malentender la finalidad de algunas comedias escritas exclusivamente para generar risa. Debido a ello es relevante mencionar que no existen «temáticas» trágicas o cómicas de por sí, pues todas estas pueden ser desarrolladas de las dos maneras dependiendo de la finalidad buscada. Esto es lo que a mí parecer dificulta el entendimiento real de las comedias con un propósito gracioso, puesto que el utilizar los asuntos del honor o del amor puede desviar a algunos del propósito real que la obra pretende lograr en el espectador, y por ello lleva a interpretación incorrecta de la comedia en sí. Lo que realmente ocurre en las comedias de enredo no es más que una manera diferente de usar el honor y el amor, es decir, es una manera cómica de abarcar estas temáticas y así lo indica Arellano (1988): «Dentro del universo de la comedia de capa y espada, el honor como otros elementos, es un componente explotado en sus potencialidades cómicas» (45). Entonces lo que realmente ocurre con las obras que poseen una mezcla tragicómica es que el dramaturgo desarrolla según su voluntad una temática, ya sea de manera más trágica o cómica, dando uso a la libertad que se le entrega de utilizar los elementos clásicos ya establecidos. No existen por tanto «temas serios» o «temas cómicos» de por sí, más bien son elementos y tramas que se desarrollan o se desenvuelven desde sus aristas cómicas o trágicas.

Una de las explicaciones posibles del por qué suele confundirse la finalidad estética en este tipo de obras es el prestigio que por lo general la tragedia tiene por sobre la comedia, pues en preceptivas como la aristotélica, la tragedia era la encargada de retratar asuntos «serios» y «elevados» y esto hace que la tragedia sea vista con una mayor valoración frente a la comedia, pues a su vez puede desatar una reflexión moral o ética. Ignacio Arellano (2002) se refiere al canon que la tragedia tiene en la crítica expresando que:

En primer lugar parece clara la dificultad de la comedia cómica para integrarse en el canon selecto, para formar parte del catálogo de las obras consideradas de mayor valor artístico y cultural, sobre todo en los ámbitos con mayores pretensiones intelectuales o mayores preocupaciones de profundidad o moralizante (374).

Efectivamente parece ser que la comedia cómica posee menos valoración en la crítica debido a su función de «hacer reír» y es por ello que, a mí parecer, se ha buscado efusivamente darle la vuelta a la comprensión seria de las comedias de capa y espada, a pesar que su fin es generar risa. En las obras a trabajar *La viuda valenciana* de Lope de Vega y *La dama duende* de Pedro Calderón de la Barca hay dos protagonistas –Leonarda y doña Ángela– ambas viudas y con un efusivo deseo de liberarse de las particulares barreras que cada una tenía, como por ejemplo la retención de los hermanos de doña Ángela y la insistencia de casarse que Lucencio, tío de Leonarda, le expresaba constantemente. Es por esta razón que las dos protagonistas son entendidas como víctimas y prisioneras de los cánones sociales a los que se hallaban sujetas, siendo el amor una herramienta que aparece para ayudarlas a escapar de todas estas limitaciones. Efectivamente es así, ambas jóvenes están retenidas por alguna barrera en particular, pero estas condiciones están ahí para generar los enredos que van a provocar la risa y además para poder sellar el amor con sus caballeros correspondientes al final de la obra, ya que estas restricciones eran la motivaciones principales para iniciar el cortejo de las damas hacia los caballeros.

Este papel de víctima en la que Leonarda y doña Ángela han sido posicionadas han generado que tanto *La viuda valenciana* como *La dama duende* hayan sido comprendidas equivocadamente, muchas veces por la misma confusión que genera el toque tragicómico. Esto se da principalmente por el hecho que las dos damas se encuentren de alguna forma «presas» o «restringidas» de sus libertades. Para Leonarda y doña Ángela, era importante que mantuvieran su honor y el de sus difuntos maridos y una de las soluciones a este problema era que contrajesen matrimonio para restaurar su estado de mujeres en sí. Arellano (1990) dice en relación a esto que:

Respecto a los juicios globales mencionados creo advertir cierta tendencia a dar por supuesta sin mayor demostración la esencial seriedad de la comedia de capa y espada. Paradójicamente, el uso de las «grandes palabras» (desengaño, profundidad filosófica, metafísica, etc.) me parece trivializar

el sentido tanto de estos conceptos filosóficos si así se quieren llamar, como el de las mismas comedias. Decir que la esencia de *La dama duende* es una reflexión filosófica metafísica sobre la identidad y el autoconocimiento es decir muy poco sobre el tejido propiamente dramático de la obra, sobre su construcción poética teatral y su movimiento escénico, sobre sus peculiaridades como estructura de enredo y dinamismo de la acción (10).

Reducir la interpretación de estas comedias en específico a una reflexión metafísica o moral acerca de la libertad de las viudas es erróneo tal y como Arellano menciona, debido a que el fin estético de estas obras es el generar la risa en el espectador. En *La dama duende* la protagonista hace una reflexión acerca de sí misma y su reducida libertad, y a simple vista puede ser interpretado de la forma errónea, ya que la dama se queja respecto a esta condición de dama encerrada que sus hermanos le han otorgado. Así dice doña Ángela:

DOÑA ÁNGELA

¡Válgame el cielo Que yo  
entre dos paredes muera,  
donde apenas el sol sabe  
quién soy, pues la pena mía  
en el término del día  
ni se contiene ni cabe; [...]   
donde en efeto encerrada  
sin libertad he vivido,  
porque enviudé de un marido,  
con dos hermanos casada;  
¡y luego delito sea,  
sin que toque en liviandad,  
depuesta la autoridad,  
ir donde tapada vea  
un teatro en quien la fama,  
para su aplauso inmortal,  
con acentos de metal  
y voces de bronce llama! (vv. 379-399)

A primera vista, y sin el saber el subgénero al que pertenece *La dama duende* es muy fácil creer que todo el desarrollo posterior será ahondar en las penas y quejas de doña Ángela, pensando que la comedia busca retratar la «triste vida» de una dama que está privada de toda su libertad y que no puede salir tranquilamente a la calle. Los lamentos de doña Ángela expresan como sus hermanos son quienes la mantienen encerrada y cautiva, pudiendo crear en el lector la idea equivocada respecto a la obra. Sin embargo estas

mismas limitaciones crean el impulso que ella necesita para poder romper las reglas, salir a la calle y actuar cómo ella lo desea. A pesar que la situación que describe la dama es real, ya que sí se encuentra encerrada y atrapada debido a su situación personal, esto no se convierte en un objeto de limitación al momento de actuar y hacer lo que desea. Sabiendo las consecuencias que todo su accionar conlleva, doña Ángela se cubre completamente y respaldada por su criada Isabel se aventura a salir a las calles a conversar con otros hombres, por ende la dama no se conforma con su situación de «prisionera» y en vez de quejarse acerca de esto, logra actuar de la forma que desea a pesar de las adversidades. Con todo esto, la comprensión correcta de las obras aludidas debe ser netamente y puramente cómica. La comicidad tanto en la comedia de Lope como en la de Calderón está dada –a mi interpretación– gracias al uso del tópico del amor cortés que refiere al inicio del enamoramiento por la mirada, pero es en este caso la ausencia parcial de la vista lo que entrega la comicidad buscada. Los dramaturgos usan el tópico en virtud de lo cómico de las obras ya que las situaciones divertidas se generan debido a que los caballeros no han visto a las damas, aunque ellas sí los han visto, desencadenando los engaños y enredos que son tradicionales de la comedia de capa y espada.

Para sentar las bases de la comedia cómica Alonso López Pinciano en su preceptiva denominada *Filosofía antigua poética* del año 1596 expresa que: « [...] la tragedia con lástimas ajenas sacaba lágrimas a los oyentes, las comedias con cosas de pasatiempo sacan entretenimiento y risa [...]» (299). Básicamente lo que hace a una comedia cómica es su finalidad estética y el efecto que esta tiene en el público, que es la risa, y es por ello que para el desarrollo de temas como el amor y el honor, tanto Lope como Calderón usan el enredo, los engaños o las confusiones para crear situaciones cómicas que cumplen con los preceptos de la comedia de capa y espada y es por esto que estas comedias deben ser vistas únicamente como comedias risibles, que potencian la parte graciosa, burlesca y ridícula de los conceptos del honor y el amor.

## 1.2 La comedia de capa y espada

Dentro de los subgéneros dedicados especialmente a provocar la risa cómica se halla la denominada *comedia de capa y espada* que logra adaptar bien los patrones de la Comedia nueva y por lo mismo es capaz de producir el efecto estético deseado en el público del XVII, dicen Antonucci y Oleza (2013) que:

Es el género más clásico de los que pone en juego la *Comedia nueva*, pues se adapta bien a las condiciones establecidas por las preceptivas neoclasicistas: el objetivo puesto en la risa del espectador, el rango mediano de sus personajes, su asunto, amoroso y doméstico, su principio entre ansias y contrariedades en contraste con su final feliz, o su materia basada en casos la mayoría de las veces inventados (708).

Las comedias de capa y espada tratan principalmente de trama completamente amorosa y ambiente coetáneo protagonizada por personajes específicos y particulares que se enfocan en generar la risa mediante situaciones llenas de ingenio y enredos. Además el final de este tipo de obras es feliz, volviendo a la finalidad estética propia de la comedia cómica. El dramaturgo Francisco Antonio de Bances Candamo en su texto *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos* define la comedia de capa y espada de la siguiente manera: «[...] son aquellas cuyos personajes son solo caballeros particulares, como don Juan o don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama, y, en fin a aquellos sucesos más caseros de un galanteo» (33). Los protagonistas de las comedias de capa y espada son por ende caballeros y damas, personajes siempre ligados a esta estirpe social específica y la trama principal retrata historias de amor que se enfrentan a distintos impedimentos de carácter cómico, creando marañas y confusiones entre los personajes. Por lo mismo todas estas situaciones de enredo y engaños son las que se encargan de conformar el ambiente cómico en la escena y junto con ello la risa en el espectador —que en este caso son generadas gracias al provecho del tópico del amor por la vista—. En el prólogo de *La dama duende* editada por Fausta Antonucci (1999), la académica expresa que

[...] las comedias de capa y espada (y por tanto también *La dama duende*) responden todas, en su estructura, a un mismo patrón. Protagonizan la intriga dos parejas, cuyo amor se ve obstaculizado variantemente por celos y/o por la oposición de una figura que encarna la autoridad paternal [...]

suele haber a menudo un tercer galán, cuyas esperanzas amorosas quedan frustradas al final de la comedia» (35).

Es correcto decir que la comedia de capa y espada sigue una «fórmula dramática» que se ajusta bien para la finalidad estética deseada, pues los personajes se encargan de generar situaciones que contribuyan provocar la tan anhelada risa en el espectador. Serán los escondites de las damas, los disfraces, la oscuridad de la noche, la doble identidad, la mentira, entre otros los principales recursos los que van a provocar una confusión en el resto de los personajes, generando el ambiente risible.

La comedia de capa y espada, al igual que las otras comedias cómicas, utilizan personajes cómicos cuya función es específicamente generar situaciones graciosas, ya sea con comentarios graciosos, chistes o un actuar ridículo que se ajusta a la clase social mucho más baja que caracterizaba a este tipo de personajes, como en el caso de *La dama duende* lo es Cosme. Un ejemplo de la comicidad generada por el personaje del gracioso en la comedia menciona se da terminando la primera jornada de la obra cuando don Manuel llega al hogar de los Toledo, Cosme le cuenta a su amo una situación que vivió cuando este se dirigía al lugar: «Venía de cojines y maletas/ por la calle cargado, / y en una zanja de una fuente he dado; / y así lo traigo todo/ –como dice el refrán– puesto de lodo. / ¿Quién esto en casa mete?» (vv.714-719). El gracioso aquí le cuenta a su amo que al venir caminando hacia la locación se topó con unas calles en mal estado –verso 716– provocando que tropezase y cayera al lodo, siendo esta una situación vergonzosa para el criado. Esto según Antonucci es un elemento bastante común en el teatro calderoniano, pues: «[...] da pie otras veces, en el teatro de Calderón, a situaciones embarazosas sobre todo para los criados» (33), y por ende que Cosme haya llegado embarrado y sucio le entrega el ambiente cómico que se ha venido comentando. Versos más adelante don Manuel le insinúa a Cosme que está borracho y que se retire del lugar, haciendo referencia al agua donde el criado ha caído, como lo que provocó la borrachera de este personaje. Como último ejemplo de la comicidad de esta escena está el juego de palabras que usa Cosme para comentar que ha quedado lleno de lodo, pues al decir «puesto de lodo» quiere hacer la referencia a que realmente quedó enlodado, más este refrán o frase hecha significa

«ofender a alguien con palabras injuriosas» (Antonucci 33), generando un juego de palabras que resulta cómico debido a que el gracioso desconoce realmente el significado del refrán que ha utilizado.

Retomando las características principales de la comedia de capa y espada es importante mencionar que en el XVII ya había un conocimiento por parte de los espectadores respecto a este subgénero y sus convicciones específicas, o sea: «Existe pues en el XVII la conciencia de un tipo de comedia especial, de tema amoroso y ambiente coetáneo y urbano, con personajes particulares y basada fundamentalmente en el ingenio» (Arellano 1988 29). Es decir el público del corral poseía una noción de lo que iba a presenciar al teatro, sabía que los temas amorosos estaban siendo tratados bajo una perspectiva netamente cómica gracias a los recursos del enredo, el engaño y las marañas argumentativas. El espectador sabía que se dejaban de lado las muertes trágicas de los amantes, propios de las comedias trágicas relacionadas al amor. El público del corral era completamente consciente del tipo de trama e historias que observarían al asistir a una comedia de capa y espada y por ello también reconoce al tipo de personajes que habían en escena, conocía además los lugares, la escenografía y las situaciones a las que se enfrentaba durante la representación teatral.

Volviendo a hablar de *El Arte nuevo* de Lope es importante abarcar y comprender los conceptos del decoro y la verosimilitud para la Comedia nueva. Dice Lope: «Guárdese de imposibles, porque es máxima/ que sólo ha de imitar lo verosímil. / El lacayo no trate cosas altas/ ni diga los conceptos que hemos visto/ en algunas comedias extranjeras; / y de ninguna suerte la figura/ se contradiga en lo que tiene dicho; [...] Remátense las escenas con sentencia, / con donaire, con versos elegantes [...]» (vv. 285-295). Lo verosímil, entendiéndolo como aquello que el actuar de los personajes sea congruente en relación a su condición social, lingüística etc. y que todas las situaciones que se presenten en la trama se adecúen a la «realidad» del contexto y de los personajes. Para la comedia de capa y espada este concepto podía ser «sobrepasado» con el fin de producir las escenas y momentos cómicos ya mencionados, como por ejemplo darle a un caballero la tarea de

generar una situación graciosa, escapando de este parámetro de la verosimilitud<sup>2</sup>. Dice Arellano (1988) respecto a esto que: «La trama de la comedia de capa y espada no obedece a razones de verosimilitud, sino a la técnica del azar controlado por el dramaturgo al libre albedrío de su imaginación y necesidades de enredo» (37). Entonces si es necesario que algún personaje salte los parámetros de la verosimilitud en función de generar los enredos y la risa, el dramaturgo está en su total derecho a hacerlo, todo en función de la finalidad estética del subgénero. Puede decirse entonces que una característica de este subgénero en particular es la de «salirse» o «romper» de manera cautelosa estas normativas tan fijas y estáticas que había dejado la preceptiva clásica. En el fondo no es la forma en la que se dice algo, sino más bien la forma en la que el personaje actúa lo que le permite salirse de estos cánones de comportamiento según su estatus. Para Arellano este elemento responde a una especie de «renovación» o «evolución» de los valores y los principios del decoro, pues algunos de estos resultaban anticuados para la Comedia nueva y lo que pretendía hacer. Esta es la explicación al por que en las comedias particulares a estudiar las damas son las que tomen el mando y lleven a cabo el proceso de conquista de los caballeros, sin ser este elemento algo fuera de lo común o realmente rupturista, es verosímil dentro de las convenciones del subgénero, ya que era algo bastante común dentro del mismo. Ejemplo de este ingenio cómico que rompe con ciertas cuestiones del decoro se observa en la representación de los caballeros que en este tipo de comedias toman ciertas licencias para actuar de una manera indecorosa según su condición, dice Arellano (1994): «En la de capa y espada va admitiendo cada vez más la generalización cómica (ingeniosa y ridícula) de los señores.» (106). En *La viuda valenciana* existen tres personajes encargados de generar situaciones risibles –Otón, Valerio y Lisandro– todos galanes que pretenden a Leonarda a pesar de ser constantemente rechazados por la viuda y usan disfraces para tratar de engañar a la dama aunque más bien terminan haciendo el ridículo. Por ejemplo durante el primer

---

<sup>2</sup> Efectivamente en las comedias de enredo la unidad de la verosimilitud no era tan tajante y estricta, ya que un caballero puede decir algo que sea gracioso sin salirse del registro lingüístico que le corresponde y esto sigue siendo verosímil, esto gracias a la comicidad ingeniosa del dramaturgo en cuestión. O sea que este subgénero dramático lo verosímil puede ser un poco más flexible en función de provocar las situaciones graciosas.



La dama tiene conocimiento que todo lo que estos jóvenes están haciendo no es nada más que un engaño y que solo tratan entrar a su hogar y así poder conquistarla. Al mismo tiempo el público sabe la identidad de los mismos y por ende la falta de un personaje como el gracioso –que sí lo tiene, pero que en esta escena específica no tiene la misión de hacer reír– en esta comedia no limita las circunstancias risibles, pues aquí están en manos de los tres galanes. En el estudio preliminar de *La dama duende* de 1999, Marc Vitse plantea que los enredos se generan debido a una desinformación por parte de los personajes que caen en el enredo: «En el universo cómico calderoniano, la variedad de las fuentes del engaño no debe ocultar el hecho fundamental: todas esas fuentes, siempre, contribuyen a crear un único e idéntico tipo de ilusión [...] dicha ilusión no es más que la secuela de una insuficiencia de la información [...] es solamente un error momentáneo, la ocultación pasajera de una evidencia indestructible [...]» (13-14). El enredo creado por la falta de información desencadena la comicidad deseada, ya que la desinformación la tienen los personajes en escena, más no el espectador que conoce lo que el resto de los personajes no. Por ende la complicidad entre la obra y el público se refuerza, ya que los «une» la información que ambos conocen. Además el cruce entre dos de los caballeros dentro de la misma escena es otro de los desencadenantes de la comicidad, debido a que se encuentran todos en un mismo momento y un mismo lugar haciendo lo mismo e intentando jugar con la inteligencia de Leonarda sin saber que el otro estaba en la misma «misión». Tal y como se ve los agentes cómicos en esta comedia particular son los tres galanes y no a un criado o a un gracioso en específico y sin embargo la finalidad no deja de ser la comicidad en su totalidad. He aquí una muestra de cómo es posible trascender la unidad de la verosimilitud y la ridiculización de personajes como lo son los galanes o los caballeros.

Retomando el tema relacionado con la cercanía para el espectador respecto de las situaciones de las comedias de capa y espada, creo que es pertinente ahondar mejor en este asunto en el que Arellano dice: «En este sentido la comedia de capa y espada se caracteriza también por tres tipos de marcas de inserción en la cotidianeidad y cercanía al público: «[...] geográficas [...] cronológicas [...] y onomásticas (funciona un código onomástico que coincide con el social vigente; cuanto más alejada de este código [...] más

lejos se halla de la convención genérica [...] » (45). El dramaturgo busca situar las escenas de modo que sean lo más cercanas para el espectador del XVII y es por ello que las situaciones se realizan en lugares tales como casas, jardines, habitaciones entre otros y espacialmente se alude a ciudades españolas como Madrid, Sevilla o Toledo, pues eran lugares identificables y reconocibles para el espectador. Este elemento de cercanía hacía que el público pudiera sentir la trama de la obra mucho más cercana y reconocible. Además se ajustaban los códigos cronológicos y onomásticos haciendo que la realidad y la cultura social sea el ambiente en donde las tramas de estas comedias se lleven a cabo, es todo una concordancia a la realidad de los españoles del Barroco. En resumen, la comedia de capa y espada es un subgénero convencional orientado principalmente a causar la risa y representar situaciones amorosas gobernadas por los enredos y celos que serán los generadores del efecto cómico. Rompiendo parcialmente algunos códigos del decoro y la verosimilitud que complementarán también todos estos efectos cómicos deseados; y esta es la recepción que debería tener este tipo de comedia en los espectadores y la crítica.

## **2. EL AMOR Y SUS DIFERENTES PERSPECTIVAS EN LA LITERATURA: EL AMOR CORTÉS Y EL AMOR A CIEGAS**

El mito del Psique y Eros relatado en *El asno de oro* de Apuleyo presenta la noción de lo que se denomina como *amor a ciegas*. La idea expresa que el enamoramiento puede surgir entre dos amantes sin una mirada recíproca, esto es que solamente uno de los amantes haya visto al otro directamente, mientras que el otro no tenga conocimiento de cómo luce su amado. En esta narración el dios del amor –Eros– se enamora de Psique, una joven humana, y recurre a la conquista a ciegas para poder enamorarla. La madre de Eros, Afrodita, celosa de la belleza que poseía Psique le encarga a su hijo que la haga desaparecer para que no hubiera mujer más hermosa que ella misma, sin embargo es por ello que el dios del amor termina enamorado de la joven. Es así como Eros le prohíbe a su amada verlo, con tal de evitar que su madre se enterase que estaba desarrollando un romance con la joven y así los amantes conviven solamente durante la noche, evitando que la muchacha vea directamente al dios del amor, esto es el amor a ciegas. Al interior de las comedias *La viuda valenciana* y *La dama duende* la noción del amor a ciegas es la que domina las tramas pues las dos parejas protagonistas se enamorarán sin tener algún contacto directamente. Lope y Calderón presentan en las obras situaciones en las que las doncellas van a tomar el papel de Eros y se van a encargar de conquistar a los caballeros sin un contacto directo sino hasta el final de las obras, logrando que triunfe el amor a ciegas. Leonarda y doña Ángela son las mujeres protagonistas de estas obras y por ende son quienes van a provocar las situaciones de conquista a ciegas utilizando distintos recursos, como el disfraz, los escondites, la oscuridad, una nueva identidad, la ayuda de terceros entre otros que van a garantizar que los caballeros no puedan verlas. La primera se presenta ante su caballero, Camilo, completamente disfrazada y resguardada por la oscuridad de la noche que le va a permitir ocultarse de mejor manera en los encuentros que concreta con el joven. Además es auxiliada por Urbán, su escudero, quien es el primer

lazo que va a surgir entre la pareja, puesto que es él quien va a concretar los encuentros secretos de Leonarda con Camilo, haciendo de intermediario entre la joven y su amante.

Por otro lado la dama de Calderón logra camuflarse dentro de su propio hogar por medio de una puerta secreta que la conecta con la habitación del caballero, en donde le juega bromas y deja notas llamando la atención y confundiendo a todos los que rondaban en el hogar, quienes no encuentran la explicación al por qué las cosas de la habitación quedan desordenadas de manera tan repentina. Todo este actuar le otorga a doña Ángela una nueva identidad como una «dama duende» que no deja de molestar a don Manuel y su criado Cosme, quienes se hospedan en el hogar de ella, topándose constantemente con toda su habitación revuelta y diferentes notas y mensajes. Estas situaciones generadas por las damas de las comedias van a ser los principales precursores de la comicidad de las obras en particular, ya que son estos enredos los que van a potenciar las situaciones ridículas que van a provocar la risa en el espectador. Además es importante exponer que este amor a ciegas en las comedias es «parcial», ya que –y reiterando la idea anterior– las damas sí han visto a los caballeros, mientras que ellos no. Los hombres son los que han sido privados del sentido de la vista, convirtiéndose a su vez en las víctimas del juego amoroso provocado por las doncellas.

El recurso de los ojos como el inicio del amor entre una pareja es un tema recurrente en diversas obras literarias y la poesía cortesana medieval es ejemplo de ello y es interesante recorrer todas estas concepciones del amor para comprender de qué manera actúa el uso del tópico para la conveniencia de la comedia y sus finalidades. En este capítulo recorreré diferentes concepciones del amor específicamente en Europa y centrado en el periodo de la Edad Media y la literatura provenzal y cortesana, ya que me ayudarán a visualizar el camino y la evolución de la comprensión del tema amoroso en la tradición y en el XVII y cómo se llevó a cabo en el teatro, específicamente de qué manera Lope y Calderón adaptan el tópico del amor por la vista para sus propias comedias. En estos casos particulares el amor igualmente trabaja como una fuerza liberadora, mucho más para las damas, puesto que la llegada de este les va a permitir salir de las condiciones personales

en las que se hallaban. Además –y más importante– el amor va a actuar como el condicionante de la comicidad de las comedias, debido a que el uso del amor a ciegas en las obras de Lope y Calderón va a provocar situaciones ridículas para los protagonistas, algo que se revisará más adelante.

## **2.1 La tradición medieval y cortesana**

La poesía provenzal surgida en la Edad Media se popularizó con el desarrollo y difusión de los trovadores, quienes cantaban distintos versos de amor en lengua occitana o vulgar. Es en este subgénero poético en donde se crearon diferentes producciones literarias orales que se encargaron de desarrollar y tratar el asunto del nacimiento del amor por medio de la vista, que exponía que los ojos eran el medio inicial para que pudiera nacer el amor entre dos amantes. Debido a la gran influencia del platonismo y el cristianismo el amor podía ser entendido como sacro y profano, o sea como un amor puro o no. Las ideas neoplatónicas instauraron la comprensión del ser amado como una idealización total de este, casi divina, y siendo capaz de salvar de la perdición al otro, rescatando su alma y purificándola en lo más profundo. Es por ello que la imagen del amor era entendida como un elemento de salvación y purificación del ser humano.

Debido a la idealización divina del ser querido en el pensamiento neoplatónico del amor, es importante mencionar que la belleza física –principalmente de la dama– era un elemento distintivo para los poetas de la época, ya que esta significaba el inicio de la conquista, pues es la primera entrada que el caballero tiene de la doncella, o sea su aspecto físico es la primera impresión que el trovador se lleva de la mujer. La belleza de la dama era la característica que motivaba a los distintos poetas a querer acercarse a ella y conquistarla y por ende esta misma era el primer anhelo para alcanzar el amor. En otras palabras, la hermosura de la dama era la puerta de entrada a todo este juego amoroso que va a desarrollar el poeta. Siguiendo con esta idea de la belleza y la idealización de la dama, la poesía mística desarrolló en varios de sus poemas esta idea que el amor se trataba

principalmente de la salvación del ser humano ya que era entendido como el encuentro con Dios, de igual forma como lo plantea el neoplatonismo. Alexander Parker (1986) se refiere a esto, explicando que el nacimiento del amor gracias a la belleza física abre la puerta para luego llegar a: « [...] la belleza del bien, luego a la belleza de las ideas y de ahí al conocimiento y el amor de la belleza absoluta, que es Dios» (62), es por esto que la importancia de la belleza del cuerpo es la primera instancia para el alcance máximo de la belleza no sustancial, esta es, la que no se puede ver. Para el neoplatonismo la belleza era la parte material o física que le permitía al poeta dar el primer paso para acceder o subir al elemento inmaterial o espiritual de la amada, y que finalmente va a terminar en la admiración total de Dios. En otras palabras la belleza física de la mujer es importante en cuanto permite la obtención de la belleza espiritual y etérea que va a conducir al deseo máximo del amor: la divinidad. Para Luis de Vives en el *Tratado del alma* –publicado en 1527 aproximadamente– existen tres tipos de conocimiento: el de los sentidos, el de las cosas ausentes y el de las cosas incorpóreas, siendo el primero el más básico ya que se basa en la obtención del conocimiento mediante las sensaciones corporales, es decir, las que posee el humano. La mirada entra en esta primera categoría ya que percibe lo que sí es posible ver, tal y como es y lo importante aquí para alcanzar a conocer el alma completa es pasar por todas estas etapas y por ende la vista se vuelve un elemento trascendental para conocer el alma del humano, dice Vives refiriéndose al conocimiento de los sentidos que: «Esta es el conocimiento del alma mediante el instrumento externo del cuerpo. Vemos en el animal ojos por los cuales ve, oídos por donde oye, nariz por la cual huele, paladar por el que distingue los sabores, y además, difundido por todo el cuerpo [...] » (22).

Las ideas neoplatónicas refieren a que el individuo busca potenciar la totalidad de su alma y por ende se despoja del carácter terrenal mientras quiere alcanzar constantemente la presencia divina, esto es la exploración del elemento inmaterial, del alma del amado. Guillermo Serés en su libro *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro* (1996) explica esta idea indicando que: « [...] los amantes salen de sí mismos a fin de unirse con el objeto de su amor, para formar una unidad indiferenciada: el amor es un “restaurador de la antigua naturaleza que intenta hacer uno

solo de dos y sanar la naturaleza humana”» (15-16). El amor en este caso viene a ser una salvación del ser humano que lo va a impulsar en su totalidad y va a fomentar el espacio de purificación deseada que se da a manos del encuentro divino. Esta corriente filosófica acerca del amor se centraba a su vez en reprimir en su mayoría la parte sexual y pasional entre los amantes, ya que va a impedir la unión de las mentes de los jóvenes –la parte inmaterial de la belleza– que permite la realización total del amor puro<sup>3</sup>.

Volviendo al tema de la belleza y revisándolo en la poesía provenzal medieval es claro que este carácter principalmente femenino era bastante usado por los poetas para hablar de su amada, puesto que generó el nacimiento de distintos tópicos literarios usados recurrentemente para la descripción de las musas. Esta búsqueda constante de la belleza de la dama no es más que un deseo de encontrarse a sí mismo y lo que hace falta para complementarse y ser un sujeto consumado, es una exploración de los recursos que el mismo individuo no posee y que le hacen falta para ser un humano completo y en armonía consigo mismo. En otras palabras el pensamiento neoplatónico apunta a que el amor no es más que un reflejo exacto de la misma persona enamorada y que busca en su amado un espejo de sí mismo y lo que le hace falta para estar en conformidad con su propio ser. Este carácter surge y se entiende de mejor forma en el mito de los caballos alados que está en el *Fedro* de Platón, el que trata de ilustrar el pensamiento que Platón tenía en relación al carácter tripartito del alma humana y el cómo funcionaba. El mito es así, un auriga va en un carro tirado por dos caballos uno blanco y uno negro, que son completamente distintos entre sí y por ello son opuestos –igual que el alma humana, que para Platón posee tres partes completamente diferentes–. Los caballos vienen a ser la representación de las dos partes del alma que el humano posee según Platón, estas son una parte racional y otra pasional: esta es la imagen de la representación del alma humana. El primer caballo es blanco, hermoso y dócil y por ende es el equivalente a la parte buena del alma humana, de la belleza y todo lo bueno y lo moral del ser humano, la racionalidad y la obediencia, denominada como el alma irascible. Por otra parte el caballo negro es desmedido, pasional

---

<sup>3</sup> De esta idea surgen dos entendimientos del amor darán origen a lo entendido como amor sagrado y profano, a los que luego me referiré para explicar mejor la corriente del amor cortés.

y desordenado, resulta ser la parte inmoral y que está en descontrol del alma humana ya que va guiado por el deseo constante de llegar a los placeres y lejos del raciocinio; es el alma apetitiva. Estos dos caballos son amaestrados y gobernados durante todo el camino por el auriga quien es el que los tira y guía. El auriga es quien está a cargo de mantener el orden y el caminar de los dos caballos, es la cabecilla que debe mantener el orden de los caballos durante el viaje. El auriga en este caso es el representante del elemento racional de los seres humanos y por ende es quien debe encargarse de llevar todo en orden, es decir, el individuo debe ser capaz de controlar las dos partes de su alma sin dejar que prime una de las dos, ya que de esta forma va a poder alcanzar la armonía y el orden. Dice Platón: «Por esta razón, en la especie humana, el cochero dirige dos corceles, el uno excelente y de buena raza, y el otro muy diferente del primero y de un origen también muy diferente; y un tronco semejante no puede dejar de ser penoso y difícil de guiar» (292). La dificultad que debe enfrentar el ser humano es la de poder llevar en armonía ambas partes del alma sin que estas choquen o se desequilibren y causen un desorden indeseable. Es decir cada ser humano debe lidiar y conllevar un alma que posee dos partes: una racional (irascible) y una pasional (apetitiva) y es importante poder mantener ambas partes controladas de una manera estable ya que así se encuentra la armonía deseada. Los caballos en este caso muestran el caos y el desorden que se provoca al no ser controlados por el auriga, quien va constantemente impidiendo que alguno de los animales tome el control total del camino, ya que los dos buscan anhelan llegar a lo más alto del cielo. Ambos caballos quieren ir en distintas direcciones desencadenando el caos y el desorden generado porque ambos caballos chocan entre sí mismos: esto es lo que se debe evitar en el alma humana.

A diferencia del alma de los humanos, el alma de los dioses es alada debido a que está en los más altos cielos y el alma del humano busca imitarla, pero al estar unida a un cuerpo se vuelve terrestre y por ello mortal. Esto es lo que genera el desorden principal del alma humana y es representada de la mejor forma a través de los caballos, que buscan llegar al cielo a toda costa, igual que los dioses y colisionan entre sí mismos. El auriga –el humano– debe tener la capacidad de poder controlar sus pasiones y su actuar desenfadado como los dos caballos que están en constante choque, ya que si no lo hace se desencadena la

locura. Por último, el caballo negro a su vez está buscando llegar al caballo blanco, representante de la belleza y por ello queriendo obtener esta belleza misma: esta es la forma en cómo actúa la belleza en el amor y principalmente cómo va a ser importante en la poesía provenzal.

El individuo enamorado, igual que el caballo negro, busca constantemente la belleza en su amado pues será esta belleza uno de los detonantes para que muchas historias de amor se inicien y además es la belleza del amado una de las maneras por las que el amor va a dar inicio a distintos tópicos literarios: es una de las puertas de entrada al amor neoplatónico. La belleza corporal del amado es el elemento motivante a querer hallar el amor del otro, y por ello me parece importante mencionar la influencia del sentido de la vista para el inicio de distintas tramas de amor, y por ende es la primera etapa para poder alcanzar el amor inmaterial o espiritual de la dama. Serés menciona que:

[...] a través de la belleza particular, su alma recuerda –anámnesis–, merced al rapto (manía) divino, la belleza ideal y eterna del mundo de las ideas del que proviene. De hecho el amor o la belleza que eventualmente hay en el hombre se actualiza al enamorarse: si el objeto de su amor le corresponde, de lo que se enamora es de la naturaleza común de los dos, de la “naturaleza de lo bello” de la que también es partícipe en potencia (17).

La belleza tanto del enamorado como de su amada es uno de los potenciales principios por el que todo este proceso de enamoramiento inicia, pues la belleza va a actuar como el elemento cautivador para uno de los sujetos que va a emprender el camino hacia el enamoramiento del otro. En la poesía amorosa tradicional se aludía a la belleza de la amada como un sinónimo de la bondad y lo deseable, igual que el caballo blanco presente en el *Fedro*, y por ende toda esta descripción resulta ser una idealización<sup>4</sup> de la amada en relación a las características físicas que posee. Es así como el hablante lírico presente en la poesía provenzal, igualmente que el caballo negro, busca exasperadamente encontrarse con el alma de la dama motivado por su belleza física, ya que –y reiterando esta idea– va a ser la primera instancia para poder encontrarse con la belleza espiritual de la misma esto es el «amar idealmente» (Serés 18), o sea encontrar un amor puro y virtuoso. El amor

---

<sup>4</sup> Este es otro tópico constantemente denominado como *donna angelicata* recurrido en esta época y posteriormente en la época Renacentista en el que se presenta a la mujer como símbolo de perfección.

equitativo es el camino de liberación y salvación de ambos y a su vez lo que complementará la felicidad del individuo y sus experiencias. Asimismo quien no haya conocido la belleza del amado no va a ser capaz de completar su felicidad y su proceso de enamoramiento, ya que en estos casos particulares la belleza externa es la que va a generar el anhelo de alcanzar el amor y un ejemplo de esto se puede evidenciar en el «Soneto XXII» de Garcilaso de la Vega. La utilización de este poema en particular ayuda a ilustrar de mejor manera el papel preponderante de la belleza física de la amada del hablante lírico, ya que los versos que se mostrarán a continuación aluden a una constante idealización de la musa. Aquí el hablante lírico dice acerca de su amada: « Con ansia extrema de mirar qué tiene/ vuestro pecho escondido allá en su centro/ y ver si a lo de fuera lo de dentro/ en apariencia y ser igual conviene/ en él puse la vista, mas detiene/ de vuestra hermosura el duro encuentro/ mis ojos; y no pasan tan adentro, / que miran lo qu'el alma en sí contiene» (vv.1-8). Primeramente el poeta hace referencia al pecho de la amada, buscando adentrarse en las interioridades de ella, es decir, su alma. Sin embargo no lo logra pues la belleza física de ella es lo que el poeta logra ver en primer lugar, además de la mano con la que está tapando su pecho. Es aquí en donde se puede ver claramente que el amor entra en primer lugar gracias a la belleza física de la dama, es por ende la primera etapa del amor. En otras palabras el sentido de la vista es en este caso la primera parte o el primer paso por el cual el enamorado va a desear alcanzar la belleza inmaterial de su amada, la belleza de su alma: «Esta semejanza entre los enamorados –debida a la previa participación en la divinidad, o “entusiasmo” de ambos– se consigue gracias a la intervención del sentido más noble, la vista, los ojos [...]» (Serés 18). La conexión de ambos amantes inicia debido al actuar de la mirada de ambos o de uno solo, pues como se demostrará más adelante basta que uno de los dos visualice a su amado para que el enamoramiento surja, o al menos en estas comedias.

Habiendo ya observado cómo la belleza actúa para los poetas de la Edad Media y el Renacimiento es importante comenzar a indagar en el concepto conocido y denominado por la crítica más actual como *amor cortés* o *fino amor*, ya que es aquí donde se desarrolló principalmente el tópico del amor por la vista. Surgido durante el siglo XII, el amor cortés

es un concepto principalmente literario utilizado para mostrar la representación del amor entre un caballero y una dama que se origina en la poesía lírica en lengua occitana. El amor cortés comenzó a retratar el encuentro amoroso de los amantes más apegado al contacto físico y carnal, la parte más pasional que posee el ser humano y por ello es una muestra mucho más clara del deseo del cuerpo de la dama, igual que el caballo negro de Platón, ya que responde a los instintos más animalescos del ser humano, siendo la dama « [...] simplemente la vía de acceso a este estado de perfección platónica» (García Pradas 140). Evidentemente no es una «nueva forma de amar», ni el «develamiento» de otra forma de hacer literatura amorosa, sino que es otra de las muchas aristas por las que se puede llevar a cabo el tema amoroso en la literatura. Arnold Hauser en su ensayo «El romanticismo de la caballería cortesana» expone que: «La poesía caballeresca cortesana no ha descubierto el amor, pero le ha dado un sentido nuevo» (56), en donde lo que destaca aquí es que el deseo de hallar el amor ideal y puro no se vuelve una prioridad en la poesía del fino amor. De aquí es que entonces podría comenzar a hablarse del concepto de *amor profano*, surgido en la época renacentista y el que se aleja completamente de lo que ya se había mencionado con el neoplatonismo que buscaba alcanzar la belleza inmaterial de la amada, esto es su alma. Tiziano en el 1515 aproximadamente pinta la famosa obra llamada *Venus y la doncella* en donde muestra una escena con tres figuras: dos mujeres y un niño junto a una fuente decorada en un hermoso paisaje iluminado por el sol, tal y como se muestra a continuación:



- *Venus y la doncella*
- Tiziano
- Galería Borghese, Roma.

La interpretación de la obra hecha por la crítica consiste principalmente en enfocarse en los conceptos del neoplatonismo del amor humano. La *Venus Vulgaris*, evidenciada en la

mujer que va desnuda en la parte de arriba, y *Venus Caelestis*, simbolizada en la que va vestida. Estas mujeres representan los dos tipos de amor humano: uno completamente divino, puro, espiritual y ligado a las cosas virtuosas; esto es Dios. El otro tipo de amor está relacionado al amor sexual y pasional, mucho más carnal y sensual igual que la poesía surgida bajo los parámetros del amor cortés. Juan Pérez de Moya en *La filosofía secreta* (1585) explica el origen de ambas Venus diciendo que:

Por la una se entiende el amor sin deseo de deleite sensual, cual es el que tenemos para con Dios y, nuestra patria, y para con los varones virtuosos, y para los que nos hacen bien, y este se dice amor celestial, y puro, como carezca de mancha libidinosa: y esta Venus le llaman celestial. Por la otra Venus que dicen popular, se entiende la inclinación natural que todo animal tiene por orden de Dios, mediante lo cual se mueve a engendrar su semejante, para la conservación de los individuos; y en esta entra el ayuntamiento matrimonial, y el Cupido hijo de esta es lícito (289-290).

Tal y como lo señala Pérez de Moya en la época renacentista existía esta concepción de los dos tipos de amor que en el caso de la pintura están representados en Venus. A pesar de esto es necesario recordar que para poder alcanzar este estado de amor divino y espiritual es completamente necesario pasar por la primera etapa de procesar la belleza material o física de la amada, ya que es así como se puede alcanzar este amor virtuoso y perfecto representado en la *Venus Caelestis*. Entonces volviendo a analizar la corriente del amor cortés es importante reconocer que los poetas y trovadores de la época no habían creado una «nueva forma» de hablar del amor humano, sino más bien se adentraron a explorar el otro tipo de amor que reconocían los renacentistas, este es el amor más pasional y sensual.

Esta corriente seguía a su vez un modelo que aplicaba y funcionaba de igual forma en todos los poemas surgidos bajo esta corriente y Georges Duby en su ensayo «El modelo cortés» (2012) lo explica claramente diciendo que: «El modelo es simple: un personaje femenino ocupa el centro del cuadro. Es una “dama” [...] esta mujer ocupa una posición dominante y al mismo tiempo define su situación: está casada. Es percibida por un hombre, por un “joven”. Lo que este ve de su rostro, lo que adivina de su cabellera, oculta por el velo, y de su cuerpo, oculto por la vestimenta, lo turban» (11-12). En el fino amor la presencia femenina, o sea la dama, es quien lidera toda esta relación que se va a dar con el caballero, ya que esta va a decidir si la dirección de esta relación es positiva o no. El

poeta se inspira en ella y crea todos los versos de las poesías y canciones surgidas bajo esta corriente, además por medio de esta poesía el poeta manifiesta el constante deseo de obtener el amor de la dama: es una relación de dependencia. Conjuntamente el hecho que la dama esté casada le otorga el carácter adúltero y prohibido, carácter por el que el fino amor se caracterizaba, este es el amor profano ya mencionado anteriormente.

El amor en este sentido ya no es una manera de redención y purificación, no es entendido como un amor sublime y virtuoso, sino más bien es un deseo exasperado por la posesión de la dama y el deseo más sexual. Debido a que la dama estaba casada todo el encuentro amoroso entre ella y el caballero debía realizarse lejos del ojo público, pues así se evita que el honor de la joven se vea afectado, dándole así el carácter adúltero.

Si se vuelve a las comedias en específico a trabajar se puede observar que el modelo del fino amor es ajustable a las tramas que lideran estas obras del barroco, ya que ambas protagonistas son el centro del cortejo amoroso y por ello tienen el mando de todo lo que va a ocurrir entre ellas y sus amados. Además –y debido a su condición– era importante resguardar la honra de las jóvenes y es por esto mismo que ninguna debe ser vista en público debido a que debían guardar luto a sus maridos, evitar que les cobraran deudas y para resguardar su honor, se agrega que existían otros factores tales como deudas o asuntos familiares de las que las dos viudas escapan constantemente<sup>5</sup>. Es en estos casos en los que se ve que tanto Lope como Calderón han utilizado en sus comedias las bases más importantes del modelo cortesano y además parte de los tópicos mayormente recurridos por los trovadores para poder idear una trama que se ajuste a los parámetros de la comedia de enredo, o sea han utilizado a su favor las bases del fino amor y sus tópicos tal y cómo se explicará más adelante.

El fino amor no buscaba ser una representación filosófica y ética de la vida amorosa del ser humano, sino que más bien y reiterando la idea de la Venus popular, busca ser la representación de la faceta más carnal y apasionada del amor del hombre. Es por ende la

---

<sup>5</sup> En el caso de *La dama duende* doña Ángela tenía dos hermanos mayores que la vigilaban regularmente y cuidaban para que no saliera a las calles ni actuara indecorosamente, además de evitar que le cobraran las deudas que su marido le dejó. Leonarda por su lado tiene a su tío, Lucencio que le insiste que se case para que salga de su estatuto de viuda sin embargo la dama rechaza constantemente la idea que su tío le propone.

primera etapa del amor según el pensamiento neoplatónico, o sea, es el alcance de la belleza material de la amante, puesto que no busca ascender al plano espiritual del amor. Arnold Hausser (2012) dice al respecto que:

En contraste con la poesía de la Antigüedad y de la Alta Edad Media, el rasgo característico de la literatura caballeresca consiste en que en ella el amor, a pesar de su espiritualización, no se convierte en un principio filosófico, como en Platón o en el neoplatonismo, sino que conserva su carácter sensual erótico y, de esta manera, opera el renacimiento de la personalidad moral (58).

El amor cortés además de tener un carácter más pasional coloca al caballero y a la dama en una especie de relación de servidumbre similar al modelo económico que se desarrolló durante la Edad Media denominado como *feudalismo*. En este patrón económico el señor feudal proporcionaba comida y techo para vivir a un vasallo o inquilino a cambio de trabajar las tierras de este. Esta relación de servidumbre y trabajo era replicada por el modelo cortesano, pues el galán debía trabajar y esforzarse para llegar al corazón de la dama. C.S Lewis, en su libro *La alegoría del amor* (1963) explica el amor cortés en función del feudalismo afirmando que:

El amante siempre es un ser abyecto. La obediencia al deseo más mínimo de su dama, incluso caprichoso, y la silente aquiescencia a sus reproches, incluso injustos, son las únicas virtudes que osa reclamar. Se trata de un servicio de amor que toma como modelo el servicio que un vasallo feudal debe a su señor. El amante es el «hombre» de la dama. Se dirige a ella como *midons*, que etimológicamente significa «mi señor» y no «mi señora». La actitud se ha descrito correctamente como «feudalismo del amor» (12).

El caballero se enfoca en trabajar en pos de la dama y la recompensa esperada es efectivamente el amor y el aprecio de ella, siendo esta la analogía entre el amor cortés y el feudalismo. El trabajo del caballero –el vasallo– espera ser retribuido por la dama –señor feudal– y la forma de retribuirlo es aceptando el amor que este le ofrece, es aquí donde se fundamentan las bases del fino amor. La «servidumbre» del caballero para con la dama va a desencadenar los diversos tópicos de los que se vale el amor cortés en la producción literaria, o sea, los lugares comunes en los que los trovadores solían coincidir en los poemas. La relación de servidumbre entre el caballero y su dama implica diversas formas en las que este manifestará su obediencia ante la dama y lo que hace con tal de poder obtener su amor, su recompensa: «La dama al ser el centro de todo este modelo es

quien debe decidir qué dirección va a tomar este juego de conquista, ya que es ella quien debe resolver si es que va a aceptar o no la servidumbre del caballero, o sea tiene el poder de rechazar o admitir la conquista del caballero: « [...] la mujer puede aceptar o rechazar la ofrenda. Sin embargo, si al final de este examen la dama acepta, si escucha, si se deja envolver por las palabras, también ella queda prisionera [...] las reglas del amor cortés obligan a la elegida, como precio de un servicio leal, a entregarse finalmente por entero» (Duby 12-13). Si la dama acepta el cortejo y la conquista del caballero ya no le es factible salir de ahí, quedando inmersa en todo este modelo de sumisión que le ofrece el caballero con tal de conseguir su amor. Lo realmente importante aquí es el poder que tiene la mujer en este modelo literario, pues de igual forma y como se revisará más adelante son quienes van a ocasionar todo el juego de conquista en donde lo deseado y el premio mayor para el caballero es uno solo: el amor correspondido de la dama. De igual forma la dama es libre de rechazar, si es que así lo desea, el amor del caballero, aunque esto ocasione en el caballero un sufrimiento casi incontrolable pues este: « [...] prefiere esta muerte en vida a la carencia de amor» (Parker 31). Por esto es que el rechazo de la dama es una muerte asegurada y dolorosa debido a que la dama no acepta el amor –el trabajo– que el caballero le concedió.

El fino amor desarrolló distintos tópicos o lugares comunes en los que los poetas se inspiraban para la creación literaria y que interesa para poder analizar las comedias en específico es el tópico del amor por la vista. Tal y como se mencionó antes la belleza física o material de la dama, según las ideas neoplatónicas, es la primera etapa para poder ascender a la belleza espiritual y con ello hacia el amor puro y real y para que ello sea factible es necesario que opere el sentido de la vista. Los ojos son los primeros en visualizar a la amada del poeta y es precisamente por esta razón que él desea generar algún lazo con su amada en específico, por ende estos son la puerta de entrada al cortejo, al amor. En las comedias a trabajar se puede observar cómo además la mirada es a su vez relevante para las damas que se van a adentrar en la tarea de conquistar a sus caballeros respectivos, o sea para ellas es la forma en la que el proceso de conquista se inicia. Al ser las protagonistas femeninas de las obras las únicas que han visto directamente al caballero

es correcto decir que la vista trabaja a favor de iniciar el amor a ciegas, pues el haber visto a los jóvenes genera curiosidad y motivación para enamorarlos y a diferencia de los caballeros que han sido privados de la vista –ninguno ha visto directamente a las damas– y por lo mismo no han podido tener acceso a esta belleza física de la dama, no tienen la primera etapa de contemplar la belleza material. Es por esta misma razón que estas relaciones se denominan como *amor a ciegas*, pues una parte de los participantes no visualiza al otro sino hasta el fin de las obras.

De igual forma que Leonarda y doña Ángela, los poetas que escribieron bajo los parámetros del amor cortés iniciaban su enamoramiento a través del sentido de la vista, ya que al visualizar a una dama en específico el hablante lírico queda inmerso en ella y sus cualidades físicas –en su belleza material– y es en ese momento en el que nace la motivación en el caballero para iniciar el juego amoroso, ya que: «Todo comienza con una mirada furtiva. La metáfora es la de una flecha que penetra por los ojos, se hunde hasta el corazón, lo abrasa, le lleva el fuego del deseo. A partir de ese momento, herido de amor [...] el hombre no sueña ya con otra cosa que con apoderarse de esa mujer» (Duby 12). La participación de los ojos en el fino amor es protagónica debido a que son los encargados de establecer un primer contacto entre los dos amantes, ya que al observar al amado se genera un sentimiento desesperado y frenético por alcanzar lo que los ojos ven, es decir, la mirada abre el deseo de hallar el amor luego de haberse encontrado con la dama. Este mismo efecto es lo que ocurre con Leonarda y doña Ángela, quienes tienen la suerte de haber visto directamente a Camilo y a don Manuel, haciendo que surja en las dos el deseo de conocer más al respecto de los galanes<sup>6</sup>.

Volviendo ahora a la poesía trovadoresca y reafirmando el papel que tenía la mujer en todo este entramado amoroso, es importante mencionar que si la mirada de la dama es recíproca y corresponde al caballero entonces este es un «amor ideal», ya que los ojos de la dama han accedido a entrar en la seducción del caballero, es decir, aceptó la contribución que el caballero le ha ofrecido. Por el contrario si la joven no le devuelve la

---

<sup>6</sup> Existen a su vez otros factores que generan el acercamiento de las damas con los caballeros que se trabajarán más detalladamente en el tercer capítulo.

mirada, el amor no es mutuo y por tanto el caballero no lo alcanzará desencadenando la locura de amor por no ser correspondido. Los ojos en este caso ya no actúan como un medio para el nacimiento del amor, sino más bien como un arma asesina que tendrá cautivo al poeta sufriendo por este amor no correspondido que tiene con su dama. Este elemento se puede apreciar igualmente en la tragedia *El caballero de Olmedo* del mismo Lope en donde don Alonso, el caballero protagonista, inicia la obra con los siguientes versos:

ALONSO	Amor, no te llame amor el que no te corresponde, pues que no hay materia adonde imprima forma el favor. Naturaleza, en rigor, conservó tantas edades correspondiendo amistades; que no hay animal perfeto si no asiste a su conceto la unión de dos voluntades. De los espíritus vivos de unos ojos procedió este amor que me encendió con fuegos tan excesivos.	No me miraron altivos, antes, con dulce mudanza, me dieron tal confianza, que, con poca diferencia, pensando correspondencia, engendra amor esperanza. Ojos, si ha quedado en vos de la vista el mismo efeto, amor vivirá perfeto, pues fue engendrado de dos; pero si tú, ciego dios, diversas flechas tomaste, no te alabes que alcanzaste la vitoria, que perdiste, si de mí solo naciste, pues imperfeto quedaste (vv.1-30).
--------	---	---

Si bien *El caballero de Olmedo* tiene un desenlace trágico la finalidad del uso del tópico de la vista cumple la misma función que en las comedias de capa y espada a analizar, esta es la de iniciar el amor entre los amantes. En estos versos Lope hace referencia al amor ideal correspondido, pues tal y como expresa el propio don Alonso el amor que no es recíproco no es amor real. De esta forma entra nuevamente el papel de la belleza como una primera instancia para lograr el amor virtuoso y por tanto si la mirada de la dama no es correspondida para el caballero no se puede dar inicio a la primera fase para alcanzar la belleza inmaterial. Don Alonso menciona que los ojos son los encargados de comenzar el amor entre los amantes de igual forma que va a ocurrir en *La viuda valenciana* y *La dama duende*. En la edición crítica de Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero (2011) de esta obra se expone que: « [...] según las teorías amorosas neoplatónicas vigentes, el amor procede del intercambio de pequeños corpúsculos que se emiten y entran por los

ojos; son los espíritus vivos que menciona el texto. El amor entra por la vista» (86). Es de esta forma en la que se justifica la entrada del amor por medio de la vista y don Alonso habla de los espíritus como los responsables de generar en los humanos el amor a primera vista. Don Alonso ha visto a doña Inés –su amada– en la feria de Medina y es en ese preciso instante en el que desea acercarse a ella. De la misma manera es cómo el cortejo de las obras escogidas va a iniciar: por la visualización de los caballeros por parte de las damas, demostrando nuevamente que la utilización del tópico del amor por la vista funciona en relación al efecto estético que se busca lograr. Como se mencionó anteriormente los ojos tienen el papel no solamente de iniciar el enamoramiento, sino que también de aceptar o rechazar el amor que es entregado a la dama, pues si la mirada no es devuelta el amor no puede ser perfecto. Don Alonso menciona esto afirmando que el amor es efectivamente recíproco, pues menciona que los ojos de la dama «con dulce mudanza/ me dieron tal confianza [...]», es decir, los ojos le han confirmado el éxito y la reciprocidad del amor. Más adelante don Alonso hace referencia a la creencia clásica del nacimiento del amor en los humanos atribuidos al dios Eros –Cupido– quien lanza dos clases de flechas a los humanos una de oro y otra de plomo, ocasionando el amor o el odio respectivamente. Para don Alonso el tipo de flecha que ha utilizado Cupido son las de oro, pues ha quedado tan interesado en doña Inés que busca la ayuda de Fabia –una alcahueta– para poder acercarse a la dama y que se desarrolle toda la trama de la obra: «Si hubiera herido a la amada con flecha de plomo y no correspondiera a don Alonso, el amor sería imperfecto, ya que no sería correspondido y habría nacido de una sola voluntad» (Arellano 86).

Luego de haber explicado la importancia de los ojos en el nacimiento del amor es momento de hablar de la particularidad de las comedias escogidas. Efectivamente todo el deseo de conquista de Camilo y don Manuel ha surgido debido a que Leonarda y doña Ángela han visto a los jóvenes y es ahí donde vuelve a resurgir el protagonismo del sentido de la vista en este tipo de comedias. Sin embargo esto no es así para los caballeros de las obras puesto que las dos viudas se esconden de estos y no se dejan ver, creando los distintos escenarios cómicos que se mencionarán después. A pesar de este elemento de

ausencia de la vista para los caballeros el deseo de conquista y de encuentro con la dama no se derrumba, es más, es esta misma ausencia de la vista lo que provoca el deseo de encontrar a estas doncellas invisibles. En *La viuda valenciana* dice Leonarda a Camilo: «Camilo, no os aflijáis / de verme esconder así; / que hay partes, señor, en mí / que vos ahora ignoráis. / Yo os vi, y el alma os rendí / de suerte en cierto lugar / que no me escusé de dar/ fin a mi cuidado así» (vv. 1403-1411). Tal y como menciona Leonarda, ella sí ha visto a Camilo y es por ello que quiere conquistarlo, demostrando una vez más que los ojos han iniciado el amor por lo menos por el lado de la dama. Sin embargo Camilo no ha tenido la oportunidad de ver a Leonarda, debido a que ella recurre al disfraz para ocultarse, dejando al caballero solo a su imaginación para poder crear una imagen de ella y a pesar de todo esto él no ha rechazado el juego de cortejo que la doncella desea llevar a cabo, en otras palabras para el caballero no ha sido necesario que el amor entre por la vista, ya que de igual forma este desea llegar a la dama. En consecuencia es correcto afirmar que el inicio del amor de esta pareja no se ha dado de la forma común según el tópico revisado, es más bien el uso de este mismo a conveniencia de la obra y a su vez pareciera ser una simple curiosidad o deseo por aprender lo desconocido y que ella no tiene la suerte de poseer.

El subgénero de la canción cortesana desarrolló el tema de los ojos como el inicio del amor cortesano de igual forma que la que se mostró en el *Caballero de Olmedo*, pues los poetas influenciados por el neoplatonismo tenían la creencia que la mirada es el inicio de todo. Un ejemplo de ello se puede encontrar en una canción de Pedro de Cartagena –poeta español del siglo XV– en donde el hablante lírico comienza la canción con los siguiente versos: « De las penas que me vienen/ sin esperar galardón,/ por igual la culpa tienen/ los Ojos y el Corazón,/ amigos de Fe que son,/ que si los Ojos prendiesen, el Corazón desamasse [...] » (vv.1-7). El sentimiento principal del hablante lírico aquí es netamente la del amor y tal y como se mencionó antes la conexión entre la vista y el corazón es el tema principal de esta canción. Pedro de Cartagena indica que la «culpa» del enamoramiento en el hablante lírico la tienen tanto los ojos como el corazón, creando un lazo entre estos dos elementos. Es decir los ojos están conectados con el alma de la dama,

con la belleza inmaterial, y por ello la vista es el principal detonante del sentimiento amoroso. Además está presente un sentimiento de rechazo en el hablante lírico, que deja abierta la puerta a la comprensión que la dama no ha aceptado su cortejo, por ende los ojos en este caso son asesinos. Otro ejemplo del tópico a estudiar en la poesía cortesana se encuentra en el «Soneto XVIII» de Garcilaso de la Vega, el hablante inicia el poema diciendo: «Si a vuestra voluntad yo soy de cera, / y por el sol tengo solo vuestra vista, / la cual a quien no inflama o no conquista/ con su mirar, es de sentido fuera» (vv.1-4)<sup>7</sup>. En estos primeros cuartetos del soneto el hablante lírico hace una mención a los ojos de la dama y el cómo estos han comenzado todo el deseo amoroso, ya que este le hace saber que sus ojos tienen el poder de conquistarlo.

La comparación que luego hace de los ojos de la dama con el sol deja manifiesto el poder que se le ha dado a los ojos en este tipo de poesía, ya que pueden «conquistar» o «inflamar». La metáfora del fuego en los ojos de la muchacha es también una forma de representación de todo el lado sensual y pasional de la dama: no sólo son la puerta al alma de la joven, sino que también son el deseo ardiente y carnal de la joven en sí. Ya en los últimos tercetos el hablante le dice a su amada: «Y es que yo soy de lejos inflamado / de vuestra ardiente vista y encendido / tanto, que en vida me sostengo apenas; / más si de cerca soy acometido de vuestros ojos, luego siento helado / cuajárseme la sangre por las venas» (vv. 9-14). Los ojos de la dama provocan sensaciones en el alma del poeta, le «hiela la sangre» y además son capaces de hacer que el hablante lírico apenas pueda mostrar signos de estar estable. En primera instancia el enamorado siente que la «ardiente mirada» de la dama lo penetra de tal forma que resulta imposible para él sostenerse a penas, pues el poder que los ojos de la doncella poseen es desmedido. Esto le entrega a la mirada de la dama un carácter mortal, asesino que es capaz de asesinar al hablante lírico, ya que aquí el poder de los ojos es tanto que no solo son capaces de iniciar cualquier historia de amor sino que también son capaces de terminarla, e iniciar el sufrimiento del caballero que no ha sido correspondido. La vista de la dama es lo que ha iniciado todo el sentir que el hablante lírico expresa por ella, el mirar de ella lo «heló» y lo dejó

---

<sup>7</sup> Citado en *Obra poética* de Garcilaso de la Vega ed. Bienvenido Morros (1995).

estupefacto, generándole el deseo de poder estar más cerca a la joven y de poseerla. Esto muestra una vez más como en este género en específico los ojos son capaces de iniciar el enamoramiento en alguien, y la importancia que los distintos poetas le dieron al sentido de la vista en todo el proceso amoroso.

Entonces, es posible afirmar que bajo la corriente del *fino amor* el nacimiento del amor se le ha atribuido muchas veces a los ojos –tanto del caballero como los de la dama– al nacimiento, aceptación o rechazo del amor; y así es cómo también la mirada será una parte fundamental para expresar el deseo amoroso. Tal y como se vio los ojos de la dama son los encargados de aceptar el cortejo del poeta o de rechazarlo, convirtiéndose así en la esperanza del poeta enamorado o en el arma que va a impedir que el caballero enamorado tenga este anhelado amor. Por esto es que creo que es interesante observar cómo la mirada trabaja en las comedias seleccionadas y así ver cómo la falta de la mirada se presta para generar situaciones cómicas que se analizarán en el tercer capítulo.

## **2.2 El amor a ciegas**

Como se ha revisado el papel de los ojos tiene relevancia en lo que respecta las creaciones literarias de la tradición medieval y trovadoresca ya que son la puerta de entrada al corazón y al espíritu de la amada, y a su vez son el inicio del sentimiento amoroso. Entonces ¿qué ocurriría si el amor se desarrollara sin la necesidad de los ojos como intermediarios entre los amantes? Eso es precisamente lo que sucede en las dos comedias a revisar, *La viuda valenciana* y *La dama duende*, ya que para los caballeros los ojos no son la primera instancia para comenzar el enamoramiento por Leonarda y doña Ángela. En las dos comedias las parejas protagonistas no tienen un real contacto visual hasta el final de las obras, que concluyen con el feliz matrimonio de los enamorados. Es por ello que resulta factible decir que el tópico es usado por los dos dramaturgos a favor de la comedia en sí, y en estos casos es la falta de la vista lo que genera el enredo inicial de cada obra.

Aunque, pretendo centrarme en las dos comedias del Siglo de Oro mencionadas este tema del enamoramiento a ciegas no es algo que se haya inaugurado gracias a las obras de Lope y Calderón, puesto que el tópico del amor a ciegas es tomado de una extensa tradición anterior, principalmente en *El Asno de Oro* de Apuleyo, todo narrado con el mito de Psique y Eros. Psique, la menor de las hijas de un rey de Anatolia era la más hermosa de todas sus hermanas que desencadenó en la diosa de la belleza y el amor, Afrodita, unos profundos celos ante los atributos de la joven. Por esto Afrodita envió a su hijo Eros para que le lanzase una flecha a la joven que la haría enamorarse del hombre más horripilante y ruin que hubiese. Dice así Afrodita a su hijo:

Te lo conjuro [...] por los lazos del cariño materno, por las dulces heridas de tus flechas, por el delicioso fuego de tu antorcha: venga a tu madre, que sea completa la venganza, y castiga sin compasión a esa terca hermosura [...] haz que esta joven se enamore perdidamente del último de los hombres, un maldito de la Fortuna en su posición social, en su patrimonio y en su propia integridad personal; en una palabra: un ser abyecto que no pueda hallar en el mundo entero otro desgraciado comparable a él (102).

A pesar de todo el esfuerzo del dios del amor por hacer cumplir los cometidos que su madre le pidió y lograr que no hubiera joven más hermosa que ella, este cae ante los encantos y belleza de la joven Psique y por el contrario a lo que Afrodita le pidió termina enamorado de la muchacha. Para evitar que su madre se entere que ha comenzado a sentir algo por Psique la lleva a una isla escondida de la diosa del amor para poder amarla eternamente y a su vez para impedir algún tipo de represalia lamentable ante la falta que había cometido. Eros visita constantemente de noche a la joven y le prohíbe que haga cualquier tipo de pregunta respecto a su identidad, y cada noche se amaban a oscuras, es decir se amaban a ciegas, igual como va a suceder en las comedias. Así continua el mito en *El asno de oro*: «Era aconsejable que Psique se fuera a dormir, luego de las delicias y momentos amenos y finalmente así lo hizo. [...] Ya estaba a su lado el marido misterioso, que subió al lecho, hizo de Psique su esposa y, antes de que volviera la luz del día, desapareció apresuradamente» (109). En el caso de las dos comedias a analizar es factible decir que Leonarda y doña Ángela representan el papel de Eros, ya que son ellas las que no se dejan ver por sus caballeros sino hasta que ellas deseen. Por ejemplo en *La viuda valenciana* la estrategia de Leonarda es bastante similar a la que utiliza el dios del amor

con Psique, pues todos los encuentros que la dama tiene con Camilo son en la noche – aprovechando la oscuridad – y disfrazada para evitar ser vista por este. En uno de los tantos encuentros a escondidas que los amantes tendrán dice Leonarda a Camilo: «Tened las manos, galán; / que aquí no ha de haber más que esto. / En llegando a querer verme, os harán dos mil pedazos.» (vv.1333-1336). Igualmente que Eros, Leonarda le hace saber a Camilo que por ningún motivo puede verla y lo único que ha visto por el momento son las manos de la joven, que por la oscuridad de la noche no son visibles totalmente. Al respecto, María Isabel López Rodríguez (2002) dice que: « [...] la idea de prohibición, la curiosidad que origina dicho tabú y la desgracia acarreada por no acatar el precepto y dejarse llevar por la curiosidad» (77) en estos casos –el mito y las comedias– la visualización de los amantes genera caos y consecuencias negativas, a diferencia de la poesía trovadoresca que desata el amor ideal. Por ello es que todo el acto de amor de esta pareja se realizan de noche y a oscuras igual que la del mito y a pesar de ello no evita que el amor salga victorioso. Psique al igual que Camilo solo tienen un atisbo y un contacto mínimo con su amado y a pesar de pasar las noches juntas amándose no sabe cómo luce su marido.

Una noche convencida por sus hermanas y absorbida por la curiosidad, Psique enciende una lámpara para así poder ver a su marido, quien se da cuenta que su esposa quiere quebrantar la norma principal y desea verlo, abandonando muy enojado el lugar y a Psique por no haber cumplido con las reglas que le había impuesto. Psique al darse cuenta de lo que ha hecho, y sintiéndose destrozada por haber perdido a Eros ruega a Afrodita que le devuelva el amor de su marido y la diosa –no muy convencida– acepta, ordenándole a la joven que realice cuatro tareas: separar granos según su especie, robar un vellocino dorado de unos carneros salvajes, sacar agua del río Styx –Estigia– y finalmente descender al Hades –inframundo– y pedir a Perséfone, hija de Zeus y esposa de Hades, un poco de su belleza y traérsela en una caja. Psique cumple con la tarea y con algo de dificultad le lleva a Afrodita lo que le había pedido, aunque deja para sí misma un poco de la belleza que había obtenido de Perséfone, todo esto con el deseo que Eros la

amase mucho más que antes. Este arrebató provoca que la joven notara que la caja contenía un sueño estigio<sup>8</sup>, o sea un narcótico que sume en amnesia a los muertos cuando llegan al inframundo, arrastrándola de vuelta al Hades debido a que la vanidad y el deseo de obtener más belleza de la joven había roto las reglas que se le habían impuesto.

Eros, quien en realidad nunca dejó de amar a Psique y al enterarse de lo que le había ocurrido, decide ir con Júpiter –Zeus– a pedirle la ayuda necesaria para poder salvar a su amada: «Entretanto, Cupido se sentía devorado por un exceso de amor y el dolor se reflejaba en su rostro. Ante el horror de ser entregado por su madre a la Sobriedad, volvió a hacer de las suyas: en rápido vuelo alcanzó la bóveda del cielo, presentó al gran Júpiter súplica y consiguió de él la aprobación de su causa» (143). Zeus dispuesto a ayudar al amor de Eros la saca del Hades y limpia su memoria, retornándola a la vida de antes. Habiéndose ya solucionado todo, el dios del amor ruega a Zeus y a Afrodita poder contraer matrimonio con Psique, ambos dioses aceptan y vuelven inmortal a Psique, con quien finalmente termina desposado finiquitando así el amor que había iniciado a escondidas: «Toma, Psique, y sé inmortal; Cupido nunca romperá los lazos que a ti lo ligan. El matrimonio que los une es indisoluble» (144). Es decir, el amor de ambos se vuelve completamente válido sin la necesidad del contacto visual de primera instancia, puesto que podría decirse que Cupido logró enamorar a Psique de antes que esta pudiese verlo directamente, y de hecho es la pérdida del amante invisible lo que motiva a la joven a iniciar su búsqueda y recuperación.

Resulta complejo aplicar toda la interpretación de este mito a las comedias; puesto que las damas sí tienen un poco más de participación en lo que concierne la conquista de sus amados, además que el mito en sí es un elemento intelectual que actúa y trabaja en función de explicar el nacimiento del amor en los seres humanos. En estas obras sí existe algún tipo de vínculo entre sus protagonistas aunque no sea de manera visual, pues las damas

---

<sup>8</sup> Esto está relacionado con la Estigia, que en la mitología griega era una oceánida, hija de Tetis y Océano. Estigia personificaba un río del Hades, el inframundo griego, y el río tomaba su nombre: Estigia Por ende Psique estaba siendo absorbida por la misma muerte.

utilizarán ciertos recursos que las auxiliarán a la hora de querer enamorar a sus amados. Es en este sentido una conquista a ciegas es parcial, pues las dos se valdrán de diversas maneras para lograr crear el vínculo con sus amados –lazo que en la poesía medieval y cortesana era creado por los ojos–, además que ambas damas sí tienen el conocimiento visual de sus caballeros, o sea los han visto aunque ellos no. La inversión de los roles, en relación al mito tratado pues mientras la parte masculina se hacía cargo de realizar todo el procedimiento amoroso, en estas obras son las damas quienes tomarán el lugar preponderante en la acción dramática y darán todo de sí mismas para alcanzar sus objetivos de manera victoriosa. El triunfo del amor a ciegas viene a representar entonces la idea del amor virtuoso, es decir, la victoria del amor puro por sobre el amor profano ya que la figura de Psique viene a entenderse como: «[...] una alegoría del alma que apartada de su sino se deja llevar por los sentidos y aparta sus ojos del amor divino y que, después de haber purgado sus culpas con la ayuda de la gracia, acaba por subir al cielo y gozar eternamente de la presencia de Dios» (Rodríguez López 84). El amor a ciegas entonces es lo que va a facilitar el inicio del amor puro y verdadero en las comedias respectivas, además será el inicio de la libertad de Leonarda y doña Ángela, pues la primera va a escoger casarse con Camilo y la segunda se va a librar de las limitaciones impuestas por sus hermanos.

### 3. EL AMOR A CIEGAS EN LAS COMEDIAS DE CAPA Y ESPADA

#### 3.1 Los recursos de conquista de Leonarda y doña Ángela

El mito de Psique y Eros ayuda a comprender de qué forma el amor surge sin la necesidad de la vista, y cómo se explica en la mitología clásica siendo este el punto de partida para analizar de manera más certera las comedias a estudiar. *La viuda valenciana* y *La dama duende* surgen gracias a la influencia de este mito pues igualmente que Eros, Leonarda y doña Ángela van a llevar su cometido sin el recurso de la vista en su totalidad. Debido a esto afirmo que es correcto realizar una analogía entre dicho mito y las obras, pues en el caso de las protagonistas de las comedias se posicionan al mismo nivel que Eros debido a que en estos casos son ellas las que no se dejan ver por sus amantes ejecutando ambas el ritual de conquista a ciegas: son por lo tanto quienes cumplen el rol de amante invisible. Si ninguna de las doncellas se dejó ver por su amado sino hasta el final de las obras es primordial que se recurra a otro tipo de recursos que fueran de ayuda para que la conquista a ciegas fuese efectiva. Usando recursos como el disfraz, el escondite, la intervención de terceros, los enredos, billetes amorosos, la oscuridad de la noche, nuevas identidades creadas por ellas y los engaños es que Leonarda y doña Ángela lograr llevar a cabo de manera eficaz la conquista a ciegas de los caballeros. Siendo ambas protagonistas viudas que necesitaban resguardar su honor, escapar de las deudas de sus difuntos maridos o simplemente porque no debían ser vistas por los caballeros, debido al luto que ambas debían guardar a sus difuntos maridos, es que las damas deben recibir ayuda para efectuar la conquista –a ciegas– ya que todas estas razones hacen que el cortejo sea de esta manera. En otras palabras, si el amor de los caballeros no podía entrar por la vista, por la belleza material, era necesario que las jóvenes buscaran distintos mecanismos que las ayudaran a no ser vistas, ya que este amor a ciegas nace en primera instancia como un simple juego de las damas que se va transformando progresivamente en amor real. Como se verá a medida que avanza el capítulo Leonarda recurre al disfraz, a la



ISABEL                      Allí, debajo  
de la toalla que tienen  
las almohadas, que al quitarla  
se verá forzosamente;  
y no es parte que hasta entonces se ha  
de andar

DOÑA ÁNGELA                      Muy bien adviertes:  
ponle allí, y ve recogiendo  
todo esto. (vv.859-889).

En la escena anterior las damas ya se han colado al cuarto de don Manuel por primera vez y es cuando se inicia el cotejo de doña Ángela hacia el caballero<sup>9</sup> dejándole notas, husmeando entre las cosas de Cosme y saliendo a tiempo de la habitación antes de que llegasen, además ocultando el billete estratégicamente para solo don Manuel sea quien lo vea. De esta manera es que las dos mujeres van a crear la ilusión de la presencia de un duende en el hogar del que no se explican los demás cómo lo hace para entrar y salir sin ser visto de la habitación de don Manuel, generando así las situaciones cómicas de la obra. Luego de esta escena Cosme entra al cuarto y al encontrar todo revuelto y desastroso se da cuenta que alguien ajeno ha estado ahí y no encuentra mejor explicación que atribuirle aquello a la presencia de un molesto duende. Siendo esta primera ida al cuarto de don Manuel el generador de las escenas cómicas, pues el público conoce y sabe que las responsables de todo aquel desorden son doña Ángela e Isabel y no un «duende», por ello la complicidad entre el espectador y las damas se potencia al conocer la verdad tras todo el desorden del cuarto.

En primer lugar me referiré con mayor profundidad a la dama de Lope de Vega, Leonarda, de la obra *La viuda valenciana* publicada en 1620 en la parte XIV de sus comedias. La protagonista de esta obra de enredo es una mujer joven quien ha perdido

---

<sup>9</sup> Si bien la mirada es el elemento principal que se ha tratado para doña Ángela no es precisamente esto lo que motiva el deseo de conquistarlo, sino más bien es la creencia que don Manuel ya tenía a otra dama causándole celos y el querer enamorarla (vv.823-840). Esto se verá en mayor especificidad a medida que avanza este capítulo.

recientemente a su marido y que además rechaza constantemente a tres pretendientes que buscan alcanzar su amor a toda costa –Otón, Valerio y Lisandro– es decir, en una primera instancia la dama busca alejarse de toda la vida matrimonial que ya vivió antes. Leonarda es entonces, la encarnación de una mujer culta que no quiere caer en las redes matrimoniales y la razón es la experiencia pasada que tuvo con su difunto marido, pues la viuda tuvo un matrimonio lleno de celos, riñas, traiciones añadiendo también la deuda que este le dejó. A pesar del rechazo inicial que le tiene al matrimonio, Leonarda termina enamorándose de Camilo gracias a que el sentido de la vista se hizo presente. Leonarda queda atrapada ante la belleza del amado, es decir, la belleza material es lo que capta la atención de la viuda. Teresa Ferrer Valls en la introducción esta obra (2001) se refiere a este aspecto, afirmando que: «Basta, sin embargo, la mirada de un hombre en una iglesia para que el propósito de Leonarda de ajustarse a un patrón moral modélico se derrumbe» (45). Es el sentido de la vista –o más específicamente a la visualización del caballero– el detonante del deseo de Leonarda de acercarse a él y generar un lazo amoroso, abriendo la puerta al ritual de conquista a ciegas que va a ser el centro de la trama realizada por los protagonistas de esta obra de Lope. El tópico de la vista está presente aquí de igual forma que en la poesía cortesana, pues semejante al momento en que el poeta ha visto a una doncella y espera que esta le devuelva o no la mirada, Leonarda siente el deseo de llegar al caballero gracias a sus ojos que visualizaron al galán. Esto transcurre durante el primer acto en donde la escena se traslada afuera de una iglesia en donde Leonarda se encontraba junto a Urbán, su escudero. Leonarda y el escudero hablaban de temas amorosos y religiosos cuando entra a escena Camilo junto con Floro, su criado, y es en ese momento en que llama la atención de la viuda quien instantáneamente desea acercarse a él y además volver a verlo:

LEONARDA      (Urbán, ¿ves este mancebo?

URBÁN            Muy bien

LEONARDA                    Pues llega el oído

URBÁN            ¿Casa y nombre? Ya.)



El caballero comienza a entrar en el juego que la dama le ha propuesto de manera implícita, pues es gracias a Urbán que se entera de la existencia de una dama que lo pretende y es la curiosidad que lo hace querer conocerla, a pesar que no sabe cómo se ve: es el inicio del amor a ciegas. Camilo luego de ser convencido por Urbán a seguir con estos encuentros con Leonarda, llega al puente del Real donde la dama espera por él disfrazada y debido a que este no ha visto a la doncella, la primera relación que ha tenido ella hasta el momento con la viuda ha sido por medio de Urbán el que le asegura que la joven es hermosa y bondadosa, ya que a su vez debía ayudar a su ama a poder alcanzar que Camilo se enamorase de ella. Es así como la belleza material de la viuda en una primera instancia para Camilo es casi imaginaria, ya que el caballero está obligado a creer en la palabra del escudero para poder crear una imagen de la doncella<sup>10</sup>. Dice Urbán a Camilo momentos antes que se lleve a cabo el primer encuentro de la dama con el caballero: «Levá uno, llevá ciento/ Si no os falta habilidad/ valor, gusto y voluntad/que el interés lo atropella/ gozáis la cosa más bella/ que tiene aquesta ciudad» (vv.965-970). Urbán quiere ayudar a Leonarda a que Camilo se presente a su encuentro con ella para iniciar el enamoramiento y por el momento lo que él puede hacer es describirla de la mejor manera posible para que el caballero pueda caer –o mejor dicho entrar al juego– gracias a la belleza de Leonarda creada por el escudero, ya que la «cosa» más bella dicha en estos versos hace referencia claramente al rostro de la dama, generando curiosidad en el galán. Como se revisó antes la belleza de la dama era lo que incentivaba al caballero a querer alcanzar el amor de ella y por el lado de Camilo resulta ser lo opuesto, pues en este caso el no haber visto a Leonarda es lo que incita el deseo de llegar a ella, es decir, la ausencia de la vista es el incentivo perfecto para el caballero a llegar a ella, así dice Camilo a punto de concretar un encuentro con la viuda : «Pero aunque vaya cual voy,/ ¿de qué peligro me escapa,/ si al fin los ojos me tapa?/ Que pues sin ojos estoy,/ bien puede echarme la

---

<sup>10</sup> Este elemento responde a otro tópico conocido como el *amor de oídas* en donde el caballero ama con locura y ciegamente a la dama sin siquiera saber cómo se ve, en el fondo no se sabe lo que se ama. Se permite que las palabras de otros al describir al ser amado creen la imagen perfecta de este en la mente del enamorado, esto es justamente lo que pasa con Camilo.

capa./ ¿Quién oyó jamás tal cosa,/ que una mujer tan hermosa,/ que tanto a un hombre desea,/ no permita que la vea?» (vv.1051-1059). El comportamiento y el requerimiento de usar disfraz que Leonarda pone para estos encuentros resulta incomprensible para Camilo y es por esta misma razón que accede a ir por la viuda con Urbán, con alguna esperanza de poder saber finalmente cómo luce aquella dama que dice entregarle todo su amor. La falta del sentido es útil y efectivo para poder obtener el amor del galán, debido a que –y como se ha ido analizando–es el motor que da cabida a la búsqueda de la dama escondida. Esta privación de la vista es un elemento que aporta el tinte cómico a la obra, debido a que genera ciertas sospechas en el galán que quizás aquella doncella no es quien dice ser y todo lo que ha estado ocurriendo en relación a la conquista a ciegas es un vil engaño. Por ejemplo Camilo al no saber cómo es la apariencia física de la viuda le atribuye a Leonarda características de algún ser diabólico, o sea que simplemente la dama no es tan hermosa como se presume. Esta es la aparente explicación que Camilo encuentra del por qué Leonarda no quiere dejarse ver –caso que también ocurre en *La dama duende*– cayendo por un momento en la superstición y dándole un aspecto risible al visualizarla por un momento con estas caracterizas casi demoníacas y exageradas tal y como el mismo Camilo se expresa de la viuda: « Y ¿qué sé yo si pensando/que abrazo algún ángel bello,/ a un demonio enlazo el cuello/ que ascuras anda volando/porque es indigno de vello?! ¿O que fuese alguna vieja,/ ya sin pestaña ni ceja,/ con unos dientes postizos,/ que me hiciese con hechizos/ andar como simple oveja?» (vv.1061-1070).

El primer encuentro entre dama y galán se realiza de noche en el puente del Real y con disfraces que ocultan la identidad de todos los presentes, siendo esta la principal manera en la que Leonarda entrará a conquistar al galán de esta comedia. Camilo con un capirote puesto y Leonarda disfrazada y aprovechando también la oscuridad de la noche, le revela al galán lo que siente realmente por él y cómo es que está dispuesta a servirle y entregarle todo, pero que no puede dejarse ver. Dice la viuda: «Yo os vi, y el alma os rendí/ de suerte, en cierto lugar, / que no me escusé de dar/ fin a mi cuidado así. / Este remedio busqué/ para que entréis donde estáis, / y para que no digáis/ con quien ni en qué parte fue. » (vv.1407-1414). Leonarda le confiesa al galán que lo ha visto anteriormente y

que ha deseado acercarse a él, más su condición de viuda (que él desconoce) le impide mostrarse tal y como es. Además es posible ver nuevamente esta relación que existe entre los ojos y el alma de una persona: Leonarda ha visto a Camilo y con esto ha atravesado la primera etapa para llegar a la belleza inmaterial de él según la creencia neoplatónica. La viuda está dispuesta a servirle y entregarle todo a cambio que éste le dé su amor<sup>11</sup>, es la búsqueda exasperada del amor correspondido, el amor ideal: ese que no genera la locura, es por ende el inicio del cortejo a ciegas de *La viuda valenciana*. Anterior a estos versos Camilo expresa un evidente descontento debido a que la dama no se deja ver y a pesar de ello él no impide que se lleve a cabo el amor a ciegas, pues incluso sin haber tenido ninguna interacción con Leonarda él siente el deseo y el impulso de querer verla dando indicios al espectador –o lector– que todo este ritual se va direccionando en un buen camino, dice Camilo: «¡Por Dios, que es hecho crüel!/ Ya me enciende el corazón/ amor sin luz, pues no veo;/ que ha tocado en el deseo/ como a piedra el eslabón. / Como el hombre está ascuras,/ [y] para encenderla toca,/ fue en mi alma vuestra boca,/ que ha dado centellas puras [...]/ Tengo una luz encendida/ en el alma, que os ve y trata, / si el aire no me la mata/ de veros escurecida» (vv.1279-1294). El hecho que Leonarda no se deje ver causa en Camilo agobio, es algo que lo mantiene deseoso y expectante frente al momento en que se producirá el tan anhelado encuentro es lo que da pie a la curiosidad y la constante ansia de querer verla. Sin embargo las «luces» de su alma están encendidas y es por este motivo que es acertado afirmar que el proceso que Leonarda ha llevado a cabo ha empezado bien, ya que mantiene al caballero expectante a más encuentros con ella. Dice Camilo a Floro, expresándole este enorme deseo de encontrarse con Leonarda: «Podráme costar la vida, / Floro, aqueste atrevimiento / que si Psiques vio al Amor, /a quien ascuras

---

<sup>11</sup> El querer ganar el amor del caballero es tan fuerte que Leonarda le ofrece valiosas joyas a Camilo con tal que éste se entregue y acepte el amor que ella le ofrece (vv.1419-1420), y esto según Ferrer Valls puede entenderse como una cacería del amor en donde la dama busca a toda costa la compañía del galán por medio de la gran cantidad de joyas que esta le ofrece. Aquí también se observa una inversión de los papeles en donde tradicionalmente era el caballero que iba en búsqueda del amor de la dama, siendo en este caso Leonarda quien es el halcón que va a cazar a la paloma, o sea Camilo; siendo esto un elemento bastante común de la comedia cómica. Para las convicciones de la época este comportamiento no es más que inmoral pues este acto traspasa los límites del decoro, aunque en este caso gracias al ingenio del *Fénix* y para provecho de la trama de la comedia resulta ser enteramente factible.



La belleza de Leonarda ha sido reconocida por Camilo, pero lo que en este caso impide que se acerque en ese preciso momento es que éste ha logrado generar una relación mucho más directa con la viuda disfrazada. Camilo no sabe que en ese momento está interactuando con la joven que lo pretende, y es por ello que no se esmera en aquel momento a intentar conectarse con más profundidad con ella. Camilo tiene en su mente una imagen de Leonarda que no lo hace ver que con la dama que estaba hablando en ese preciso instante era la mismísima Leonarda. Camilo la compara con una perla para dar a entender la pureza y la belleza de la joven, dándole a entender que si la mujer que ha intentado conquistarlo a ciegas tuviese el aspecto de ella él estaría completamente dispuesto a entregarse a ella. Es en este caso una aceptación inconsciente de Camilo hacia Leonarda, la aceptación a la conquista a ciegas al que ha estado siendo sometido.

A medida que la trama avanza y los encuentros han sido concretados más de una vez, Leonarda se da cuenta que su engaño ya no puede seguir en pie puesto que Camilo está cansado de tener que esperar y no poder verla sin disfraz, si esto continúa está muy expuesta que todo el amor por el que ha luchado puede desaparecer. Los encuentros secretos y el misterio de su dama escondida, provocan en el caballero cierta frustración y cansancio que en ocasiones lo hacen querer dejar todo atrás o simplemente piensa que es parte de un engaño, sin embargo la curiosidad del caballero es tanta que a pesar de estas dificultades nunca renuncia a su objetivo. Camilo desea tanto ver a la dama que él ha creado una imagen de ella y está tan convencido de su amor real que no espera al momento en que ambos realmente puedan verse sin ningún tipo de restricción. Versos más adelante durante este mismo encuentro casual entre los amantes Camilo le cuenta a Leonarda acerca de su amada:

CAMILO           Pues más os espantaréis  
                          si de mi dama sabéis  
                          que [es el] mismo resplandor.

LEONARDA       ¿Es por encarecimiento?

CAMILO           No, sino porque es Diana  
                          tan divina y soberana  
                          que no la veo y la siento (vv. 1870-1876).

A pesar de no haber visto a Leonarda, Camilo está completamente convencido de la belleza que esta posee comparándola incluso con Diana –Cintia– hermana de Apolo, quien era constantemente identificada con la luna debido a que también era considerada símbolo de la pureza y por ello es que el amor que Camilo busca es completamente virtuoso. Es decir Camilo está seguro que la belleza material de la joven que lo está conquistando existe y es por esta misma razón que él desea alcanzar todas las etapas de este amor sincero que la joven le entrega a oscuras: esto es que el amor a ciegas está dando resultado de a poco.

Si el enamoramiento en primera instancia en esta obra no entró por la vista la viuda busca otras formas de poder hacer que Camilo entre el juego de conquista y uno de ellos es recurrir a otro sentido: este es el oído. Si bien Camilo no ha visto a Leonarda sin disfraz de manera consciente sí es real que él ha interactuado con ella y ha establecido conversaciones, por lo que conoce la voz de la dama. Luis Vive en *El tratado del alma* hace referencia al alma y cómo percibimos los objetos gracias a los sentidos del ser humano, y acerca del oído expone que: «La congruencia espiritual está primeramente en los sentidos, cada uno de los cuales tiene su concordancia con ciertas cosas, y se aparta de sus contrarias, los ojos en el color y las líneas bellas, los oídos en el concierto de los sonidos, el gusto en los géneros de sabor [...] que le son agradables, el olfato en ciertos olores, el tacto en la proporción de las cualidades primordiales» (254-255). Entonces el alma humana se estimula gracias a los sentidos y acepta o no cualquier tipo de elemento que se relacione con el sentir, o sea, los sentidos trabajan en conjunto para lograr la coherencia y felicidad del alma humana y por lo tanto los ojos no son los únicos actantes que pueden lograr un enamoramiento<sup>12</sup>. Es por ello que para este caso específico el oído también va a ser uno de los recursos que la dama va a usar para lograr el enamoramiento del caballero, pues estos sostienen conversaciones sin verse. Junto con la vista el oído era

---

<sup>12</sup> Si bien para lograr el enamoramiento no es solo necesario el sentido de la vista este sí era considerado superior en relación a los otros, pues era mucho más común relacionarlo al espíritu y el alma siendo capaces de llegar a la parte más profunda del humano: el espíritu –belleza inmaterial–. Ferrer Valls citando a León Hebreo en los *Diálogos de amor* dice que: «Son más necesarios para la vida del cuerpo [los otros sentidos corporales]; en cambio, la vista lo es para la vida espiritual de la inteligencia, y por ello es superior en cuanto al órgano, al objeto, al medio y al acto» (249).

considerado por León Hebreo en los *Diálogos de amor* como otro de los sentidos más importantes y destacables, puesto que también era un captador de belleza y espiritualidad, en otras palabras es capaz de captar otros elementos de belleza diferentes a la belleza material

Junto al de la vista, Hebreo destaca el sentido del oído, considerando a ambos los únicos sentidos espirituales [...] “porque el objeto de la vista, debido a su espiritualidad, se encuentra gracia, la cual suele penetrar por los claros y espirituales ojos para deleitar y mover nuestra alma a que ame el objeto que llaman belleza. Y se encuentra en los objetos del oído, como las bellas oraciones, la hermosa voz, la hermosa conversación, el bello canto, la hermosa música, el hermoso sonido, y la bella proporción y armonía”. (Cit. en Ferrer Valls 249).

Camilo ha escuchado la voz de Leonarda y por ello en este caso la voz de la dama va a ser un instrumento que va a utilizar para conquistarlo. Sin embargo se le sigue restando importancia a la voz de la dama en algunos versos de la comedia, pues la preponderancia para ellos sigue siendo la vista:

JULIA                    Y bien jura,  
                                 que dice de noche oscura  
                                 y ésta querrá de día.  
                                 Mira, señora, no creas  
                                 que sin dejarte mirar  
                                 has de poder conservar  
                                 un hora del bien que deseas.  
                                 Por la vista entra el amor,  
                                 que por las manos no puede.

LEONARDA            ¿Y el oír?

JULIA                    Eso se quede  
                                 para un amante hablador. (vv.2078-2088).

La vista está volviendo a destacarse como el elemento principal que debe generar el enamoramiento de los amantes, ya que Julia le espeta a Leonarda que si este no la ve jamás logrará que se enamore de ella. Sin embargo la voz de la joven sí logra crear una reacción en Camilo, sobretodo la primera vez que la escucha su primer instinto es el de querer verla como dice este en el primer encuentro: «¿Es la que ha de hablar acaba?/ ¡Oh, pesia a quien

me parió! El capirote me quito. *Quítasele ¡Par Dios, ascuras estoy!»* (vv. 1269-1272). La voz de la dama ha entrado en el sentir del joven y por ende desea verla, desea poner a trabajar otro de los sentidos, pero como Leonarda no piensa dejarse ver se le «prohíbe» la visión de ella. A pesar de ello eso no fue un impedimento para que el caballero la imaginase y se armara su propia visión de la viuda, tal y como se mostró en los versos 1870-1876 en donde la comparó con Diana. Siguiendo con el tema de los sentidos es necesario hablar del tacto, ya que Leonarda también lo usa al momento de querer conquistar a Camilo. En el primer encuentro que los dos tienen Leonarda permite que Camilo tome su mano, siendo esta la mayor interacción directa que ambos van a tener hasta que se concrete su amor: « Esto he de alcanzar de vos./ ¡Ea, dadme aquesa mano!// ¿Mi mano? Tomad» (vv.1310-1312). Si bien el tacto para Vives es un sentido inherente al animal –por ende no espiritual– este sentido si logra crear una expectativa en el caballero que ha tocado la mano de ella: «Es por tanto uno el sentido de tocar y uno lo tangible; a saber: aquella propiedad elemental por cuya virtud está construido y compacto el cuerpo natural» (33). Si en este primer caso se está frente a la ausencia del sentido de la vista, el más importante según los filósofos, el dramaturgo recurre al uso de dos sentidos que juntos van a potenciar el enamoramiento a ciegas de los amantes puesto que si la vista no puede trabajar en función de la dama, el oído y el tacto lo harán. Camilo en el primer encuentro frente a frente que tiene con Leonarda –aquel en donde no sabe que está hablando con ella– le dice respecto a la joven que lo pretende: «Sí, pues a escuras la toco, / y me he enamorado della» (vv.1883-1884).

Entonces, es factible afirmar que en esta obra el sentido de la vista no ha sido imprescindible para que la dama pudiera enamorar al caballero que pretende, pues tal y como se mostró usando el tacto y el oído el joven ha caído antes ella y desea seguir generando lazos con ella y además es usado como un elemento para reforzar la comicidad de la obra. Sin embargo el hecho que Camilo aún no puede ver a Leonarda lo sigue frustrando y desea que en algún momento pueda estar frente a la doncella sin ningún tipo de obstáculo de por medio. Por esta misma razón para Leonarda se vuelve un proceso difícil, ya que el hecho que no la haya visto puede provocar que este se enamora de otra

mujer. Ahí es cuando finalmente Leonarda se resigna a mostrarse tal cual es a Camilo por la misma razón mencionada antes: no quiere perder el amor que el joven ha tomado por ella, no quiere arriesgarse a que a su vez él se enamore de otra joven:

CAMILO        Disculpa daros espero,  
                  si es que me pude engañar;  
                  pero si luz no ha de haber,  
                  no procuréis desengaño;  
                  que quien hizo aquel engaño,  
                  otros muchos sabrá hacer.

LEONARDA    Pues luz no la imaginéis.

CAMILO        ¿Eso es ya resolución?

LEONARDA    Aunque os pierda, está en razón  
                  que con luz no me gocéis

CAMILO        Pues burlar a un caballero  
                  tampoco, señora, es justo.  
                  Daros quiero un gran disgusto.  
                  Luz traigo, y veros espero.  
                  *Descubre la luz*  
                  ¡Jesús! ¿No sois la viuda  
                  que yo tantas veces vi?     (vv.2893-2908).

La belleza de Leonarda ha quedado impregnada en la memoria de Camilo y es que el caballero recuerda el encuentro anterior que ha tenido con la dama, en donde ya le había hablado acerca de su belleza, y queda sorprendido luego de saber que ya conocía de vista a su amada, o sea ya conocía la belleza material de la viuda. Es a partir de esta escena en la que los ojos de Camilo comienzan a trabajar en función del amor hacia Leonarda, ya que es gracias a ellos que él confirma que desea seguir junto a ella, el amor ha entrado por la vista en el caso de esta comedia. Reforzando esta idea de la belleza, Luis Vives en el *Tratado del alma* escribe que: «Así como por las obras juzgamos de la bondad interior, penamos que es la cara una imagen del alma, y por eso amamos naturalmente á quien es hermoso; [...] así como el mundo se hizo, por virtud del amor, de algo informe, no sólo cosa formada sino hermosa, igualmente el amor difundido por el mundo va empujado

hacia la hermosura» (196). De esta forma, es caso imposible que Camilo no se haya enamorado de Leonarda debido a su belleza y hermosura, ya que esta lo remite a que la joven posee un alma bondadosa y el amor será virtuoso, esto es «La belleza corpórea, captada a través de la vista, conduce al amor y conocimiento de las bellezas incorpóreas, espirituales» (Ferrer Valls 249). El previo encuentro con Leonarda ayuda a Camilo a reforzar el ideal que el alma de la viuda es pura y bondadosa, ya que previamente había destacado su belleza física y con ello la conclusión adelantada que este pudo hacer al haberla visto por segunda vez es que el amor de ambos es puro, o sea va a poder llegar al alma de la joven. Como el caballero ya conocía de manera inconsciente a su amada y el haberla visto solo refuerza todo el amor que éste había comenzado a sentir por la dama disfrazada del Puente del Real. Camilo está dispuesto a defender y proteger a Leonarda de cualquier peligro, tal y como un caballero lo haría con su dama, como por ejemplo se ve en el diálogo que se establece entre Lucencio y Camilo: «Leonarda, a tus voces salgo/. ¿Cómo es aquesto? ¡Hombre aquí,/ y hombre con desnuda espada./ Estuvo siempre envainada/ y desnudóse por ti» (vv.2914-2918). Camilo en su facultad de caballero piensa hacer lo que sea para proteger a su amada, puesto que ha surgido el amor en este y es por ello que confirmo que el amor a ciegas en esta comedia es efectivo ya que al afirmar que la espada se «desnudó» por la joven sin haberlo sabido antes expresa el compromiso que el caballero formó hacia la viuda disfrazada, el haberla visto confirma el sentir y el amor durante el proceso de la conquista a ciegas. Es decir, en este caso, los ojos inician y finalizan todo el romance entre los amantes de la comedia. Asimismo es cómo Leonarda deja bien en claro lo que siente por Camilo a su tío, pronunciándose a favor del amor de ambos: «Señor, esto es hecho ya; / poner silencio será/ remedio más conveniente/ Aqueste hidalgo es Camilo, / a quien tú conoces bien; / quiéreme bien, y también/ yo a él por el mismo estilo/ Si fuere voluntad suya, /yo quiero ser su mujer» (vv. 2920-2928). Claramente el amor ha sido aceptado por ambos y es con esto que desencadena el final feliz esperado de la comedia de capa y espada, es decir, la conquista fue exitosa y Leonarda finalmente obtiene lo que ha estado buscando durante el transcurso de esta misma, dotándola de libertad al escoger a Camilo como su esposo.

Pasando ahora a revisar la forma en la que la dama de Calderón, doña Ángela, actúa en pos de querer acercarse a su amado es posible observar que los métodos que utiliza difieren de los principales usados por Leonarda. El principal factor que está de su lado en este caso, tiene que ver con el movimiento y el uso del espacio doméstico para poder llegar al corazón de don Manuel pues es en donde se realizará todo este proceso de enamoramiento y que como se observará más adelante, funciona a favor de la dama y su conquista, es decir, todo está dispuesto completamente para que doña Ángela pueda enamorar a ciegas a don Manuel.

El inicio de la primera jornada de *La dama duende* se destaca por proporcionar el encuentro naciente entre los amantes pues se topan de casualidad en la calle. Don Manuel abre la obra llegando a Toledo junto a Cosme, su criado, cuando doña Ángela aparece toda cubierta mientras huye de su hermano –don Luis– pues no quiere que la descubra interactuando con diferentes hombres y fuera de su casa, donde supuestamente se encontraba. He aquí la primera discrepancia entre los códigos del fino amor y la relación que se da entre estos particulares personajes calderonianos, puesto que no surge inmediatamente una motivación por parte del caballero de querer conquistar el corazón de la dama o al revés la dama queriendo conquistar al caballero casi de manera instantánea.

Para doña Ángela y a diferencia de Leonarda, el deseo de encontrarse con el caballero y su amor no surge debido a una primera interacción de ellos y el haberlo visto detenidamente, puesto que el primer encuentro real entre ambos no surge debido a una planificación de parte de la dama, sino que es completamente casual. La primera interacción entre los protagonistas de Calderón se da gracias a que doña Ángela pide a don Manuel que la ayude a que su hermano no la descubra fuera de la casa, y todo este momento tan fugaz provoca que don Manuel no la puede ver detenidamente –además que la joven se encontraba completamente cubierta–. Doña Ángela le dice a don Manuel en esta primera jornada : «Si, como lo muestra / el traje, sois caballero / de obligaciones y prendas, / amparad a una mujer/ que a valerse de vos llega. / Honor y vida me importa / que aquel hidalgo no sepa / quién soy, y que no me siga» (vv. 100-107). Al estar doña

Ángela completamente cubierta no resulta factible que don Manuel se sienta inmediatamente atraído por ella y quiera conquistarla, ya que no hay una instancia para descubrir la belleza de la joven, es decir, no puede entrar en la primera etapa del enamoramiento según el neoplatonismo ya que no está facultado para ver la belleza de la viuda. En cambio para doña Ángela que sí tiene la oportunidad de ver la belleza material del caballero y por ello la primera instancia por la que la doncella recurre a este y tener una interacción con él al comienzo de la obra se resume a un deseo desesperado de querer resguardar su honor a toda costa: este es el evadir a su hermano a toda costa. Arellano (2001) en relación al honor de doña Ángela explica que: «Según se nos dice en la exposición (vv.330 y ss.) Doña Ángela vive retirada por cumplir, cierto, con su decoro de viuda y constreñida por la presencia vigilante de sus hermanos, pero también por componer discretamente las deudas que dejó su marido» (137). Esta va a ser la principal complicación de doña Ángela ya que no puede dejarse ver al aire libre, ni tampoco en su propia casa, ya que está constantemente resguardada por sus dos hermanos que buscan mantener su honor de viuda y mujer a toda costa. La ropa que esconde a doña Ángela de don Manuel es la equivalencia al disfraz de Leonarda, pues de igual forma ambos recursos imposibilitan a los caballeros de ver directamente a las doncellas y es por ello que el factor de la belleza material no es el motor del inicio de toda la historia de amor entre estas dos parejas. Don Manuel ayuda a doña Ángela a escapar de su hermano don Luis, pero no por un interés amoroso sino más bien por la misma razón por la que viuda huye, esto es, por mantener su honor y su estatuto de caballero. Dice don Manuel a Cosme, su criado: «¿Eso me preguntas? / ¿Cómo puede mi nobleza/ excusarse de excusar / una desdicha, una afrenta? / Que, según muestra, sin duda / es su marido» (vv. 114-119). En este caso la belleza no es la puerta de inicio hacia la historia de amor de los amantes calderonianos e igualmente que en *La viuda valenciana* es la falta de la vista lo que motiva – principalmente a don Manuel– a querer encontrarse con la dama, es la ausencia de los ojos y otros factores que se verán más adelante que el caballero de Calderón va a querer hallar a toda costa a la dama escondida. Ejemplo de ello se observa en la segunda jornada cuando don Manuel expresa abiertamente el deseo de llegar a doña Ángela, sin siquiera saber que

desea llegar hasta ella, pues desconoce la verdadera identidad de la dama. Dice don Manuel: « ¿Qué haré, cielos, con que quede / desengañado, y saber / de una vez si esta mujer / de don Luis dama ha sido, /o cómo mano ha tenido /y cautela para hacer /tantos engaños?» (vv.1405-1411). Efectivamente la curiosidad de saber quién es la dama que lo pretende que surgió en Camilo en *La viuda valenciana*, aparece también en don Manuel que también desea saber si aquella mujer a la que había ayudado más temprano es la dama de don Luis, pues se da cuenta que existe una posibilidad que ella se encuentre también en la misma casa en la que este está alojando. Es así como surge el deseo implícito de querer llegar al corazón de doña Ángela, es decir, al querer ver a la dama con la que se topó de casualidad en la calle, está deseando sin saberlo en caer en el juego de conquista a ciegas.

Por el lado de la viuda la aspiración de conquistar a don Manuel tampoco nace desde el hecho de haber tenido contacto directo con él, sino que igualmente germina desde la curiosidad ante tan inesperado huésped en su propia casa. Al enterarse que don Manuel se encuentra en su hogar como invitado de su hermano nace en ella un deseo de poder observarlo mucho más de cerca y visualizarlo mejor, esto a pesar del principal obstáculo que tiene en su propio hogar: sus hermanos. En este caso la viuda desea saber si aquel caballero que la ayudó a no ser vista por don Luis actuando indecorosamente está habitando parcialmente en sus dominios. Este es el deseo inconsciente de la viuda de comenzar la conquista a ciegas: «Un necio deseo / tengo de saber si es él / el que mi vida guardó / porque si le cuestó yo / sangre y cuidado, Isabel / es bien mirar por su herida, / si es que, segura del miedo / de ser conocida, puedo / ser con el agradecida» (vv.624-632). Los ojos no fueron los que desencadenaron el deseo de encontrarse con el amor y el impulso de iniciar una conquista por su caballero, sino que esta vez la dama busca agradecer o retribuir el favor que él le hizo anteriormente. Por ello, la belleza –en este caso del galán– no fue el desencadenante principal para querer iniciar al juego amoroso.

Doña Ángela en una primera instancia no ha quedado «flechada» de don Manuel sino más bien ha quedado agradecida ante la ayuda que le ha prestado cuando anteriormente

se lo ha pedido y por este motivo que ella ve el hecho que don Manuel esté en su casa como la oportunidad perfecta para poder acercarse a él y comenzar su juegucillo. Busca a toda costa llegar hasta su cuarto y comenzar a dejarle rastros y notas que de a poco irán levantando sospechas en don Manuel y deseos de querer encontrarse con quien ha estado visitando su cuarto de forma regular. Es este uno de los elementos de los que *La dama duende* difiere de *La viuda valenciana*, pues Leonarda sí se enamora a primera vista de Camilo, mientras que doña Ángela lo desea por otro motivo. En una de las escapadas de la doncella al cuarto del caballero la dama encuentra objetos que parecen ser de una mujer, por lo que asume que don Manuel ya se encontraba en una relación, desatando los celos en doña Ángela simplemente por el hecho que ella no era la doncella del caballero. Este elemento ya se ha visto anteriormente en la obra de Lope *El perro del hortelano* en donde Diana, la protagonista de esta obra, le confiesa a Teodoro por medio de un escrito que su amor por él ha surgido por celos, por haber visto a otros amar y ella no estar sintiéndolo:

TEODORO            “Amar por ver amar, envidia ha sido,  
y primero que amar estar celosa  
es invención de amor maravillosa  
y que por imposible se ha tenido.  
“De los celos mi amor ha procedido  
por pesarme que, siendo más hermosa,  
no fuese en ser amada tan dichosa  
que hubiese lo que envidio merecido.  
“Estoy sin ocasión desconfiada,  
celosa sin amor, aunque sintiendo;  
debo de amar, pues quiero ser amada.  
“Ni me dejo forzar ni me defiendo;  
darme quiero a entender sin decir nada;  
entiéndame quien puede; yo me entiendo” (vv.551-564)

Diana, enamorada de su secretario Teodoro, no quiere casarse con él debido a su condición estamental inferior, sin embargo le prohíbe el matrimonio con Marcela, la dama con la que el secretario mantiene una relación, y los celos son el elemento principal por el que ella desea impedir que su secretario esté con otra. Por el lado de doña Ángela ocurre algo similar pues la posibilidad que don Manuel esté enamorado de otra dama la pone celosa y la motiva a iniciar el juego amoroso. Entonces el «ver amar» que se dio en *El perro del*

*hortelano* está presente también en esta comedia de enredo en donde la protagonista no soporta ver al caballero en la posibilidad de que esté en algún tipo de relación amorosa con otra mujer que no sea ella:

DOÑA ÁNGELA     ¿Qué es esto?  
ISABEL             Muchos papeles  
DOÑA ÁNGELA     ¿Son de mujer?

ISABEL                             No, señora,  
  sino procesos que vienen  
  cosidos, y pesan mucho.

DOÑA ÁNGELA     Pues si fueran de mujeres  
  ellos fueran más livianos:  
  mal en eso te detienes

ISABEL             Ropa blanca hay aquí alguna  
DOÑA ÁNGELA     ¿Huele?  
ISABEL                             Sí, a limpia huele [...]  
DOÑA ÁNGELA     ¿Hay más?

ISABEL                             Sí señora. Iten,  
  como a forma de billetes,  
  legajo segundo

DOÑA ÁNGELA                             Muestra.  
  De mujer son, y contienen  
  más que papel: un retrato  
  está aquí.

ISABEL                             ¿Qué te suspende?  
DOÑA ÁNGELA     El verle, que una hermosura  
  hasta pintada divierte. (vv. 822-856)

Al haber encontrado ciertos objetos en las posesiones de don Manuel, doña Ángela desea saber si es que aquellas cosas son de una mujer a la que ella por supuesto no conoce y solo con el saber que eso podría ser así nacen los celos al igual que en el caso de Diana, el «haber visto amar» a otros la hace querer amar y ser amada también. Primero se interesa en los papeles que Isabel encontró —que probablemente eran del expediente que nombraban a don Manuel como caballero— y el hecho que pesaran le confirman a la viuda

y su criada que no pertenecían a alguna mujer, pues: « [...] la calidad más fina del papel y su menor cantidad; pero también porque habrían sido escritos por una mujer, ser *liviano* por excelencia para la mentalidad misógina de la época» (Antonucci 1999, 39). Segundo al haber hallado ropa blanca, doña Ángela desea saber si huele a algún perfume o fragancia que nuevamente se le atribuye a alguna dama, pero que simplemente huelva a «limpia» le vuelve a confirmar a la dama que el caballero que se aloja en su hogar no tiene ningún tipo de relación amorosa. Sin embargo esto no es suficiente y se despierta en doña Ángela el deseo de iniciar un proceso de conquista, pues prefiere no arriesgarse a que alguien más gane el corazón del joven. De la misma forma que Diana, doña Ángela parte dejándole una nota a don Manuel sin dejar rastro de su presencia en su cuarto, generando la duda y sorpresa en todos los demás personajes: «Yo escribí: ¿qué te parece/ a donde deje el papel,/ porque si mi hermano viene/ no le vea?» (vv.878-880). Entonces en primera instancia y para compensar la falta de la vista en esta comedia, Calderón va a hacer que el deseo del amor de su protagonista surja gracias a los celos –el querer amar también– y debido a que tiene de obstáculo a sus hermanos va a apelar al uso de las notas como el recurso que la va a acercar a su amado. Efectivamente las notas funcionan ya que –y volviendo a reiterarlo– generan curiosidad en el caballero, que desea saber quién ha dejado todas las cartas en su cuarto, y lo más importante: cómo es que han logrado colarse a la habitación si no hay algo que lo conecte. Dice don Manuel al descubrir el billete escrito que le ha dejado la viuda: «Descubrí la cama, Cosme, / para acostarme, y halleme, / debajo de la toalla/ de la cama, este billete/ cerrado, y ya el sobrescrito/ me admira más [...]/ Cosme, lo que me suspende/ es la novedad, no el miedo, / que quien admira no teme» (vv. 987-1002). Don Manuel expresa un sentimiento de admiración ante el hecho tan insólito de encontrar una nota en su cama que antes no estaba haciendo que este quiera llegar al meollo del asunto, puesto que al leer la nota descubre que es la misma dama que antes había visto quien le dejó el mensaje. La misión principal de don Manuel luego de haber leído la nota es la siguiente: descifrar cómo es que esta logró entrar a su habitación, esto es, encontrar a la dama duende.

El uso del tópico del amor a ciegas en *La dama duende* parece ser complejo de llevar por parte de su protagonista puesto que sus hermanos están constantemente pendientes de todos los movimientos que la joven realiza en su casa. A pesar de este obstáculo la dama se las ingenia para poder llevar a cabo toda la conquista a ciegas en el mismo espacio en el que las dificultades están presentes. Debido a que el ritual de conquista no podía suceder a la vista de todos era importante que los espacios de la casa de doña Ángela fueran favorecedores para que todo el plan de la viuda se desarrollase de manera sigilosa y sin que nadie, además de ellos, se enteraran de lo que ocurría. Calderón claramente construyó el espacio dramático pensando en esto, ya que la puesta escénica va a ser un elemento fundamental para que doña Ángela pueda conquistar a don Manuel sin ser vista. Es por ello que es importante que el espacio proporcione lugares que sirvan de escondite, de refugio para la dama, o que estén estratégicamente contruidos para conectar dos habitaciones y sirva como pasadizo secreto. O sea, el espacio debe contribuir a que los hermanos de doña Ángela jamás se enterasen que ella ha abandonado su cuarto y se ha trasladado al de don Manuel para jugarle bromas junto a su criada Isabel. De esta forma Isabel le hace saber a doña Ángela, y con ello también al espectador, de la existencia de una puerta que daba hacia un patio exterior y que por ello fue ocultada con una alacena en el cuarto de don Manuel: esto el recurso perfecto para que doña Ángela pueda realizar de forma exitosa sus bromas y juegos:

ISABEL	¿No has oído que labró en la puerta una alacena tu hermano?
DOÑA ÁNGELA	Ya que lo ordena Tu ingenio he entendido yo. ¿dirás que, pues es de tabla, Algún agujero hagamos Por donde al huésped veamos?

ISABEL	Más que eso mi ingenio entabla
--------	--------------------------------

DOÑA ÁNGELA	Di
-------------	----

ISABEL

Por cerrar y encubrir  
la puerta que se tenía  
y que a este jardín salía  
y poder volver a abrir,  
hizo tu hermano poner  
portátil una alacena.  
Esta-aunque de vidrios llena-  
se puede muy bien mover.  
Yo lo sé bien, porque, cuando  
la alacena aderecé,  
la escalera arrimé

y ella se fue desclavando  
poco a poco de manera  
que todo junto cayó,  
y dimos en tierra yo,  
alacena y escalera  
De suerte que en falso agora  
la tal alacena está  
y, apartándose podrá  
cualquiera pasar señora (vv.576-604).

La funcionalidad espacial es lo que favoreció al proceso de conquista a ciegas de *La dama duende*. Debido a esto doña Ángela pudo colarse reiteradas veces al cuarto de don Manuel a jugarle un par de bromas y dejarle notas sin que él se entere de su presencia en el hogar. Las bromas de la dama es lo que terminó creando en el caballero y su criado la ilusión y el pensamiento que en aquel hogar existía un duende. La alacena escondida es el recurso principal al que doña Ángela va a recurrir para poder conectarse con su amado y crear un lazo indirecto con él, puesto que si la conquista no puede llevarse a cabo de forma directa, la dama debía buscar la forma de poder iniciar una especie de conexión entre ella y su caballero. Es decir el diseño del espacio escénico contribuye al entendimiento del área hogareña como el escenario perfecto para la realización del ritual de enamoramiento a ciegas, ya que sin esta alacena escondida no habría sido posible crear un nexo entre los dos amantes. La alacena va a ser el equivalente a Urbán en *La viuda valenciana* ya que este lugar escondido va a generar la conexión entre doña Ángela y don Manuel, de igual forma que Urbán fue el primer nexo entre Leonarda y Camilo.

Las bromas constantes y el desorden del cuarto eran lo que incentivaban a don Manuel a querer encontrar al duende que no se cansa de molestarlo y dejarle notas. En otras palabras, las visitas de doña Ángela a la habitación de don Manuel hacen que éste de manera inconsciente desee llegar a doña Ángela. Lorna Polo (2008), refiriéndose a esta alacena dice que: «Cada cruce de las damas por la alacena, las visiones de estas en el cuarto del galán y las cartas que aparecen, de manera misteriosa, aumentan la certidumbre

de Cosme sobre la existencia de un duende en la casa de los Toledo. El espectador-receptor conoce el secreto: el duende son las damas que utilizan la alacena para entrar en el cuarto del militar» (176). Efectivamente la alacena funciona como un pasaje secreto entre el cuarto de doña Ángela y don Manuel, y es lo que en primera instancia crea el lazo entre ambos amantes. Si bien la dama tuvo la suerte de haber visto al caballero no es esto lo que da el incentivo a querer conquistarlo, sino que fue la ayuda prestada anteriormente lo que hace que doña Ángela quiera iniciar el juego amoroso y además como se mencionó el deseo de amar y ser amada por don Manuel. Como se vio desde los versos 624 al 632 la viuda quiere confirmar si es don Manuel quien efectivamente había tenido un acto de caballerosidad anteriormente con ella, y es por esta razón por la que ella quiere acercarse a él. Por el lado de Leonarda se observó que la vista sí fue el elemento motivante para comenzar con los encuentros nocturnos en el puente, mientras que para la dama calderoniana no es la primera instancia para comenzar con la conquista. El caso de doña Ángela se ve perfectamente en la misma nota que le deja escondida finalizando el primer acto, en donde don Manuel confirma la presencia de una dama en aquella casa; siendo ahora la misión del caballero de saber si aquella dama es la mujer de don Luis –de quien venía escapando–. Dice la nota: «Con cuidado me tiene vuestra salud, como a quien fue la causa de su riesgo; y así agradecida y lastimada, os suplico me aviséis della, y os sirváis de mí –que para lo uno y lo otro habrá ocasión– dejando la respuesta donde hallasteis ésta, advertido que el secreto importa, porque el día que lo sepa alguno de mis amigos, perderé yo el honor y la vida» (47). Doña Ángela le confiesa a don Manuel lo agradecida que está de él y su actuar con ella anteriormente, sin embargo no puede dejarse ver por el momento. Esto es lo interesante de todo, puesto que la dama explícitamente le confiesa al galán que su honor y su vida están en juego si es que la ven interactuando con él. Lo que llama la atención aquí de los personajes es lo que el público ya sabe, esto es, ¿Cómo pudo aquella dama haber entrado a su cuarto?, ¿Por qué dejó la nota escondida en vez de habérsela dado a un criado? Este misterio es la «misión» de don Manuel en esta comedia encontrar a la dama –que al parecer es la mujer de don Luis– para comprender cómo es que se ha estado pasando sin ningún problema a su habitación, aceptando de forma inconsciente el cortejo

a ciegas de doña Ángela: « [...] pretendo, hasta averiguarlo,/ con estilo que parezca/ que no ha hallado en mi valor/ ni admiración, ni temor;/ que no dudo que se ofrezca/ una ocasión en que demos/ [...] / con quien los lleva y los tray» (vv.1046-1053).

Además estas idas y venidas de las damas al cuarto del huésped es lo que le da un efecto cómico a la obra, categorizándola como una obra netamente cómica. Evidentemente el galán y su criado no están enterados que las responsables de todos los desórdenes y notas que aparecen sorpresivamente en el cuarto son debido a la viuda y su criada quienes se escabullen por medio de la alacena constantemente. Sin embargo el espectador sí está consciente de ello y esto es el ejemplo de cómo el tópico del amor por la vista está usado a la conveniencia de la comicidad de la obra. Por ejemplo durante la tercera jornada cuando don Manuel y Cosme buscaban al «duende» que acechaba el cuarto en donde se quedaban, Isabel aprovecha la alacena para llevarse a Cosme y dejar a don Manuel solo y sorprendido que no puede encontrar la explicación a la repentina desaparición de su escudero:

ISABEL                   Vente  
                                  conmigo

DON MANUEL       Tú dices bien

ISABEL                No hay que temer, nada esperes.

COSME                 Señor, ¡que el duende me lleva!

*Llévale ISABEL*

DON MANUEL        ¿No sabremos finalmente  
                          de dónde nace este engaño?  
                          ¿No respondes? ¡Que necio eres!  
                          ¡Cosme, Cosme! ¡Vive el cielo! (vv.2571-2579)

Isabel se topa a Cosme en la oscuridad y le pide que confirme su identidad, el criado pone cierta resistencia al pedido de la dama, sin embargo Isabel logra llevarse a Cosme lejos y

aprovechando la oscuridad de la noche puede hacerlo de forma discreta, sin que nadie se entere. Es así como luego don Manuel vuelve a entrar a la habitación en donde le habla a Cosme seguro que este se hallaba allí, cuando en realidad su criado ya estaba en la alacena con Isabel bastante lejos del cuarto, y es debido a esto que Cosme no puede escuchar los llamados de su caballero, dejándolo hablando solo. Cuando el caballero se da cuenta que estaba solo y que su criado desapareció de la nada solo se limita a decir: «¿Yo no hablaba aquí con él? / ¿Dónde se desaparece/ tan presto? / ¿No estaba aquí? / Yo he de perder dignamente/ el juicio [...]» (vv.2581-2585). La comicidad gracias al uso de dicho recurso se da gracias a la complicidad que existe entre el espectador y —en este caso— don Manuel, que desconoce lo que le ha pasado a su criado y que por el contrario el público sí. Esto genera la risa al haber presenciado la escena tal y como sucedió a ver de qué forma el caballero se explicaba la desaparición de Cosme, limitándose a decir que simplemente «ha perdido el juicio». El espectador sabe la verdad de todo y por ello estas creencias y suposiciones de ambos personajes al siquiera haber especulado la existencia de un duende sobre todo por parte de Cosme, quien incluso le grita a don Manuel que el duende se lo lleva, resulta ridículo y risorio: «El espectador-receptor conoce el secreto: el duende son las damas que utilizan la alacena para entrar en el cuarto del militar. La risa ante los parlamentos de Cosme debe ser inmediata, pues conocemos la verdad: no hay duendes familiares, solo mujeres astutas» (Polo 176). El espectador y el dramaturgo «comparten un secreto» que algunos de los personajes no conocen, creando una complicidad entre ellos que va a provocar la risa.

Luego de haberle dado el uso perfecto a la alacena escondida es cuando el juego inicia: las visitas de doña Ángela al cuarto de don Manuel dan por comenzado el ritual de cortejo a ciegas, por lo menos por parte de la dama. Ella sí posee una visión clara acerca del caballero y por ende el juego de las miradas por el lado de la viuda resulta ser eficiente.

Los engaños y bromas que doña Ángela realiza en la habitación de don Manuel son la manera por la forma por la que el amor va a nacer en el caballero y es completamente interesante revisarlo, puesto que el tópico del amor por la vista en el caso del caballero no

actúa de forma directa. En otras palabras, la curiosidad de don Manuel ante aquella dama –o duende– que está constantemente entrando en su habitación es lo que provoca el anhelo de querer encontrar a doña Ángela, ya que como se mencionó antes este no la ha visto directamente sin las ropas que la cubrían al inicio de la primera jornada. Dice don Manuel: «Ya es mi duda más cruel; / si no es su dama ni vive / en su casa ¿Cómo así / escribe y responde? Aquí / muere un engaño y concibe / otro engaño ¿Qué he de hacer, / que soy en mis opiniones / confusión de confusiones? / ¡Válgate Dios por mujer!» (vv.1485-1494). Todo el actuar de doña Ángela en el cuarto de don Manuel provocaron inseguridad, pánico y curiosidad, principalmente en el criado, que cree fielmente en la presencia de un duende en aquel hogar: «Duendecillo, duendecillo/ quienquiera que fuiste y eres,/ el dinero que tú das/ en lo que mandares vuelve,/ más el que yo hurto ¿por qué?» (vv.917-921). Esto es un ejemplo de los momentos de comicidad que provocaron las damas escabullidas, ya que el público conoce y vio cómo doña Ángela e Isabel se metieron al cuarto de don Manuel, siendo ellas las responsables de todo el desorden con el que el criado se encuentra al entrar a la habitación.

Con todas estas bromas y engaños, doña Ángela está buscando acercarse a don Manuel y asimismo quiere ser vista por él, es decir, la viuda desea romper con el hecho que la vista sólo ha jugado un papel importante en ella y ser visualizada por el caballero en cuestión. Doña Ángela busca salir de su condición de mujer encerrada y por ello desea que el caballero pueda reconocerla y fijar un contacto con ella tal y como ella misma lo expresa: «Si tras desto consigo/ que me vea del modo que te digo, / no dudo de que pierda/ el juicio» (vv.1741-1744). A pesar de aun no haber sido vista la dama está buscando que el caballero lo haga y que el sentido de la vista funcione para él, que sea efectiva la mirada y el «flechazo» que produce en los enamorados y que era clásica de la poesía medieval y este tópico. Con esto es que la doncella a su vez busca desprenderse de otro de los recursos que ha estado usando para realizar la conquista a ciegas, esta es, la doble identidad. Una de las cosas que ayudaba a doña Ángela a mantenerse oculta tanto del caballero como de sus hermanos era la identidad que implícitamente tomó de duende, puesto que esto distrae a los demás personajes de la misión de llegar a la dama ya que todos se estaban

concentrando más en capturar al duende revoltoso del hogar. Doña Ángela ya es conocida por los huéspedes de los Toledo como una «dama duende» que no para de hacer bromas y jugarretas, y es por ello que para don Manuel es importante encontrarla, verla y finalizar con todo aquello. Dice don Manuel en la tercera jornada: «Mas, pues es fuerza/ que aquí otro cualquiera entre,/ he de averiguar por dónde,/ porque tengo de esconderme/ en esta alcoba y estar/ esperando atentamente,/ hasta averiguar quién es/ esta hermosa dama duende» (vv.2585-2592).

Ya avanzada la obra los dos amantes tienen una primera interacción directa y real siendo este momento en donde el tópico de la vista actúa en pos de don Manuel, o sea, a su favor. Durante la tercera jornada en una de las visitas de doña Ángela al cuarto de don Manuel, los dos quedan frente a frente por error y gracias a la luz de una linterna que la joven portaba el galán puede verla aunque sea por un instante, y como era de esperarse la belleza corporal de ella queda impregnada en el caballero al haberla visualizado, quien dice a Cosme: «No vi más rara hermosura [...] Un asombro de belleza, /un ángel hermoso es» (vv.2055- 2060). El amor de estos dos no ha nacido directamente por el contacto visual, pero efectivamente en algún momento los ojos sí tendrán una participación en el desarrollo de esta historia de amor. Al igual que los poetas cortesanos don Manuel sí se siente atraído por la belleza de doña Ángela, por su belleza material, todo esto sin saber que ella es la dama que lo pretende, la dama duende. Igual que Camilo con Leonarda, don Manuel se siente atraído por doña Ángela y su hermosura y esto es además otro de los elementos que lo van a hacer querer saber más de ella. Es por esta razón que afirmo que esta trama amorosa sí entra en la categoría de conquista a ciegas puesto que don Manuel se halla en primera instancia cegado al no ver las travesuras de doña Ángela de forma directa, y segundo porque de manera implícita y sin tener conocimiento de ello desea ver a la dama con quien terminará en un final feliz. Un par de versos más adelante don Manuel finalmente toca a doña Ángela, siendo este uno de los momentos en los que el caballero cree que por fin va a llegar a la respuesta de todo, dice a doña Ángela: « (*Llega y áselo*) Ángel, demonio o mujer,/ a fe que no has de librarte/ de mis manos esta vez» (vv.2080-208). En este punto de la obra, el momento de revelar la verdad de la dama duende está

cada vez más cerca y con esto el término de los engaños de doña Ángela, pues si es descubierta por don Manuel todo puede acabar de manera fatal. Don Manuel tiene en este momento la oportunidad de ver a la dama y terminar con todo el misterio de la dama duende de la casa y dar pie a que el amor a ciegas tenga un fin. Al haberse encontrado por un corto momento con la dama don Manuel queda aún más consternado respecto a la identidad de esta muchacha a quien ha visto por un pequeño instante y es una confusión tal que ya el caballero no sabe que creer y solo busca llegar al fin de todo. Y terminando el segundo acto don Manuel dice a Cosme: «Como mortal se temió, / receló como mujer / como ilusión se deshizo / como fantasma se fue; / si doy la rienda al discurso / no sé ¡vive Dios!, no sé/ ni qué tengo de dudar, / ni qué tengo que creer» (vv.2229-2236).

Luego de esta primera interacción entre la dama duende y el huésped de la casa de los Toledo es que doña Ángela comprende que el engaño ya no puede seguir en pie y debe mostrarse ante don Manuel, igual que Leonarda, la dama da cuenta que el engaño de la alacena y las notas debe parar en algún momento. En el inicio de la tercera jornada cuando doña Ángela se acerca directamente a don Manuel, sin esconderse como antes a revelar su verdadera identidad y confesar todo lo que ha estado ocurriendo en el último tiempo en el cuarto y la alacena escondida, siendo la reacción de su amado la esperada, o sea, acepta la belleza de la dama y con ello el cortejo a ciegas.

DON MANUEL:	<p>No, señora;  que quien espera al aurora  bien sabe que su cuidado  en las sombras sepultado  de la noche oscura y fría  ha de tener; y así hacía  gusto el pesar que pasaba,  pues, cuanto más se alargaba,  tanto más llamaba al día.  Si bien no era menester  pasar noche tan oscura  si el sol de vuestra hermosura  que había de amanecer;  que para resplandecer  vos, soberano arrebol,  la sombra ni el tornasol  de la noche no os había  de estorbar, que sois el día  que amanece sobre el sol.  Huye la noche, señora,  y pasa, a la dulce salva</p>	<p>de los pájaros, el alba,  que ilumina, mas no dora;  después del alba, la aurora,  de rayos y luz escasa,  dora, mas no abrasa; pasa  la aurora, y tras su arrebol  pasa el sol; y sólo el sol  dora, ilumina y abrasa.  El alba, para brillar,  quiso a la noche seguir;  la aurora, para lucir,  al alba quiso imitar;  el sol, deidad singular,  a la aurora desafia;  vos al sol; luego la fría  noche no era menester,  si podéis amanecer,  sol del sol, después del día. (vv.2294-2332).</p>
-------------	---	--

Don Manuel no siente que los enredos y confusiones que la dama ha ocasionado últimamente son negativos y el resultado de todo esto es favorable para ella. El amor que siente por el caballero, quien acaba de confesar que todo esto es recíproco, no hacía falta la oscuridad de la noche para destacar la belleza de doña Ángela pues don Manuel la considera mucho más brillante que el sol. Es aquí donde finalmente la belleza de la dama juega el papel importante en todo el uso a beneficio del tópico del amor por la vista, pues la hermosura con la que don Manuel describe a la joven es la puerta entrante para aceptar y querer estar con ella.

La alacena ha logrado crear una conexión entre ambos pues bien don Manuel acepta el amor que doña Ángela le ha confesado y por ende el amor a ciegas vuelve a triunfar en otra comedia de capa y espada. Lorna Polo con respecto al final de *La dama duende* expone que: «Sin embargo, no debemos pasar por alto que don Manuel ha ofrecido matrimonio a doña Ángela no solo por honor, sino y, sobre todo, porque ambos mantienen una relación a través de la alacena y, en ausencia de don Luis, la dama le confiesa a su galán la verdad» (177), es por este motivo que la alacena ha funcionado y trabajado en

pos de la dama y su deseo de conquistar al caballero alojado en su casa, siendo este el elemento principal para la conquista a ciegas de don Manuel.

La alacena y el espacio doméstico proporcionaron a la dama y a su caballero los recursos para que se llevara a cabo el amor verdadero de ambos, pues como se ve luego doña Ángela le confiesa a don Manuel lo que siente por él: «Mi intento fue el quererte, / mi fin amarte, mi temor perderte, / mi miedo asegurarte, / mi vida obedecerte, mi alma amarte, / mi deseo servirte, / y mi llanto, en efecto, persuadirte / que mi daño repares / que me valgas, me ayudes y me ampires» (vv2997- 3004). Es así, como también la casa de doña Ángela, específicamente el cuarto de don Manuel, se convierte en testigo del juego y del enredo amoroso que se produce entre los dos protagonistas de esta comedia calderoniana.

#### 4. CONCLUSIONES

Luego de analizar *La viuda valenciana* y *La dama duende* pude dar cuenta que ambas comedias poseen elementos en común que evidentemente responden a las características principales del subgénero de comedia de capa y espada, las que con una trama galante se concentran en generar situaciones cómicas y ridículas, todo esto gracias al enredo y otros factores que contribuyen al propósito. Es así como en las dos comedias, las jóvenes se encargan de hacer lo posible y lo que esté a su alcance para poder hacer efectivo el ritual de conquista a ciegas, que en estos casos particulares es el motor de toda la comicidad de las obras.

Sin embargo pude dar cuenta que los recursos que ambas damas usan a para poder lograr su objetivo principal no son iguales, pues ambas usan lo que tienen a su disposición y ahí es donde difieren. Leonarda al usar el disfraz le permite interactuar de manera más cercana y directa con Camilo, puesto que al estar cubierta le es mucho más factible entablar contacto con el caballero debido a que no va a ser vista por él. Además llevar a cabo este proceso precisamente de noche beneficia completamente el ritual de conquista a ciegas, pues esta también es parte del escondite de la viuda de Lope. Urbán es también un personaje importante al momento de hablar del ritual de conquista a ciegas en *La viuda valenciana* ya que es el primer lazo o conexión que va a existir entre los dos amantes y además es quien genera una imagen de Leonarda en Camilo, puesto que le asegura y afirma la belleza de su señora.

Por su parte doña Ángela hace uso del espacio hogareño para confundir a don Manuel y así crear el típico enredo utilizado en este tipo de comedias, y es aquí la gran diferencia: la dama de Calderón sí demora un poco más que la de Lope en establecer una relación mucho más directa con don Manuel. Como se vio antes, doña Ángela no quiere conquistar a don Manuel inmediatamente luego de haberlo visto, sino que todo el deseo de amor le surge debido a los celos y la posibilidad de saber que don Manuel quizás tenga alguna relación con otra mujer: es el resultado del «amar por ver amar». Además, es importante

recordar que doña Ángela al estar presa en su propio hogar, y estar vigilada por sus hermanos debe ser mucho más cautelosa para movilizarse por el ambiente doméstico, en donde finalmente lleva a cabo todo el proceso de conquista a ciegas. Si bien doña Ángela no recurre al uso del disfraz directamente como lo hace Leonarda sí logra obtener un «disfraz» dentro de lo que cabe en su actuar, pues logra obtener una identidad de «dama duende» debido a todas las travesuras que realizó en el cuarto del huésped, siendo este otro de los recursos de doña Ángela. La mentira que se crea en esta obra por la posibilidad de la existencia de un duende en el hogar de los Toledo crea la curiosidad en el caballero, que está dispuesto a llegar al meollo de todo el engaño que la dama ha creado. La mentira y la doble identidad de doña Ángela son por lo tanto, otros de los recursos que van a potenciar el amor a ciegas. Es entonces este elemento otro foco similar entre las dos comedias, pues ambas jóvenes logran encubrir sus identidades de los caballeros creando el ambiente de misterio y confusión.

Debido a que la obra de Lope es anterior a la de Calderón, es factible entender *La viuda valenciana* como una primera etapa de las comedias de capa y espada, puesto que tiene un carácter mucho más urbano que doméstico, y es por esta razón que el espacio de las calles es mucho más preponderante que las casas; por ello la importancia de puente del Real en la trama de esta comedia. Por otra parte la casa de doña Ángela trabaja en función de la dama y su cometido, debido a que la existencia de la alacena escondida en el cuarto de don Manuel le facilita la tarea de efectuar la conquista a ciegas; y por ende termina siendo el primer lazo entre doña Ángela y don Manuel.

Efectivamente, los personajes de ambas comedias son tal y como Bances Candamo menciona en el *Teatro de los teatros* de los pasados y presentes siglos «caballeros particulares» tal como Camilo y don Manuel. Además los intereses amorosos de estos son doncellas representadas por las dos protagonistas de las obras y pertenecientes al círculo más aristocrático de la época igualmente como lo eran quienes protagonizaban los cantares del fino amor. Además se observó que en algunas de las creaciones literarias surgidas en la Edad Media le entregaban una importancia y preponderancia a la mirada y

los ojos, ya que significaban el comienzo de una historia de amor. Como se observó, y a diferencia del amor cortés en este caso, en las dos comedias estudiadas es la falta del sentido de la vista lo que provoca para los caballeros el querer llegar a las damas y esto es una de las otras cosas en común que las dos obras poseen. Para Camilo la incertidumbre de saber cómo luce la dama disfrazada que lo pretende es lo que lo lleva a querer hallarse con ella, pues quiere observarla, quiere mirarla. En el caso de don Manuel lo que inicia el deseo de poder verla es el hallar a la persona –o duende– que ha estado jugándole bromas y se infiltra sin dejar rastro en su cuarto durante su estadía en la casa, sin tener conocimiento que eso lo acerca a doña Ángela, pues quiere encontrar al duende.

A pesar de la falta del sentido de la vista en las comedias no significa un despojo total de este en el desarrollo de ambas historias de amor, pues los amantes en algún punto de la comedia logran tener contacto visual. Doña Ángela y don Manuel si habían tenido un contacto directo antes que todo el asunto de la dama duende se generara, sin embargo y reiterativamente afirmo, no es esto lo que lleva al caballero a querer hallarse con la doncella, por ende esta primera interacción no es la que inicia la historia amorosa. A partir de toda esta ausencia es cómo se van construyendo las historias de enredo y amor en las dos parejas, pues la confusión generada en Camilo y don Manuel desencadena el deseo del amor.

Si bien se ha demostrado que el sentido de la vista es prescindible para poder iniciar una trama amorosa cómica no significa el despojo total de ésta, puesto que a fin de cuentas es la vista lo que va a cerrar exitosamente las historias amorosas de las comedias. El desenlace de las dos obras instaura el final feliz esperable de la comedia de capa y espada: el matrimonio de las parejas. El haber descubierto a las damas concreta el deseo de contraer matrimonio con ellas, es aquí donde la belleza de las jóvenes toma un lugar importante en cuanto a validar el amor de las parejas nacidas. Ejemplo de esto es cuando don Manuel descubre la verdadera identidad de doña Ángela, y a pesar de ser la primera vez que puede visualizarla de forma eficiente está dispuesto a protegerla y desenvainar su espada ante el peligro de ser descubierta por su hermano. Es por este motivo que denomino

a estas comedias como una nueva manera de desarrollar el tópico del amor por la vista surgido en tiempos del amor cortés, ya que por lo mismo los dramaturgos no renunciaron en su totalidad a colocar este elemento en las obras.

Otro punto a mencionar respecto a las comedias es el triunfo del amor a ciegas y cómo se manifiesta y repercute en las doncellas. Ambas mujeres en sus condiciones de viudas se hallaban limitadas de actuar libremente, además de su condición básica de mujer quienes en la época debían ser lo más recatadas posible, como menciona Teresa Ferrer Valls en el estudio preliminar de su edición de *La viuda valenciana* citando a Fray Luis de Granada afirma que: «Y aunque a todos sea necesaria esta moderación, mucho más lo es a las mujeres que a los hombres, y señaladamente a las doncellas, cuyo principal decoro es la vergüenza y el silencio, guarda de la castidad» (38). La llegada de los caballeros y el desarrollo del cortejo a ciegas ayuda a las damas, en alguna medida, a escapar de las limitaciones en las que se hallaban insertas dependiendo su ambiente familiar, social etc. El triunfo del amor a ciegas entrega en cierto sentido lo que ambas damas buscaban, y las dota de una micro «libertad» en donde ya no es necesario ocultarse, o disfrazarse. La libertad específica a la que hago alusión es por ejemplo la elección de Leonarda de conquistar a Camilo en vez de alguno de los tres pretendientes que insistentemente buscaban su amor, y por lo mismo renunciar a la idea anterior que tenía de no querer casarse por respeto a su difunto marido; pues el amor en el caso de la dama de Lope no es el limitante de libertad, es lo que le entrega la opción que ella desea elegir. El amor a ciegas por ende actúa en estas comedias como una fuerza liberadora. Las dos protagonistas viudas lidian con diferentes problemas que las limitan al actuar de la forma que desean, por un lado Leonarda busca rebelarse ante la presión de su tío Lucencio, quien le insiste en que se case con alguno de los tres pretendientes que la siguen, y doña Ángela que debe esconderse constantemente de sus hermanos que la mantienen cautiva en su propio hogar. Teresa Ferrer Valls (2001) en relación a esto expone que: « La protagonista de *La viuda valenciana* asume, en contra de todas las conveniencias sociales, la iniciativa en la tarea de la seducción, usurpando un papel que la sociedad asignaba al hombre» (47). Las damas de estas comedias eligen sobre sí mismas y sus decisiones dotándolas de una libertad que

en otro tipo de subgéneros quizás no poseían, por eso me parece interesante el hecho que Leonarda tenga el poder y la determinación para rechazar a los tres hombres que quieren conquistarla, pero que tenga también la libertad de elegir seducir a Camilo. Sin embargo lo que es realmente importante es el cómo la dama elige de qué forma entregarse al amor, pues si decidió rechazar a estos tres hombres, pero no así a Camilo es porque ve en él aquella libertad que se puede decir busca, ella elige de quien enamorarse sin tener que seguir lo que su familia le impone. Si bien rechaza la idea del matrimonio al comienzo de la obra al ver a Camilo empieza a nacer aquel deseo de conquistarlo, ya que es él a quien la dama quiere. Por parte de doña Ángela el amor y la conquista a ciegas de don Manuel está para ayudarla a salir del encierro en el que estaba. Las jugarretas que realiza en modo dama duende son solo un paso a lo que ayudarán a la dama a poder evadir la barrera con la que sus hermanos la tienen privada, y es por ello que la aceptación de don Manuel a entregarse al cortejo a ciegas culminará de cierta forma con la libertad de la dama encerrada, por ende el triunfo del amor a ciegas vendría a ser la validación de los deseos de las damas. Es claro que no hay una presencia total del sentido de la vista en las comedias seleccionadas pues es más bien parcial, ya que son las doncellas las que acceden al cortejo amoroso debido a la visualización del ser amado. Los galanes aquí son quienes reciben todo lo que las damas hacen y es por ello que la presencia del sentido de la vista no es total. A pesar de ello y no haber tenido un acercamiento directo con las damas ceden ante todos los engaños y los recursos que éstas usan para seducirlos, y aceptando el cortejo a ciegas de las damas es la forma en las que las “ayudan” a completar su libertad y su anhelo de encontrar el amor: es por ello el triunfo del amor a ciegas.

Es así como efectivamente creo que estas comedias toman los elementos básicos del amor cortés y utilizan parte del tópico del amor por la vista y los adaptan de la mejor forma para lograr alcanzar el equilibrio cómico y el funcionamiento total del amor por la vista, siendo este el desencadenante a que las doncellas puedan hallar la armonía que anteriormente no poseían. El amor a ciegas triunfa ante todo y las comedias de capa y espada lo demuestran, ya que como se revisó es factible crear una trama amorosa sin la

necesidad de colocar la mirada como elemento principal del nacimiento del amor, es por ello, una segunda vuelta al tópico del amor por la vista.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

Alvar, Carlos. *La poesía trovadoresca en España y Portugal*. Madrid: Cupsa editorial, 1977.

Antonucci, Fausta y Oleza, Joan. «La arquitectura de géneros en la Comedia Nueva: diversidad y transformaciones» *Rilce*, vol. 29 N°3, 2013 (pp. 689-741).

Antonucci, Fausta. «Los sonetos amorosos en díptico de Lope de Vega» *Arte Nuevo: Revista de estudios áureos* N° 4, 2017 (pp. 383-414).

Apuleyo, Lucio. *El asno de Oro*. Buenos Aires: Integra, 2009.

Arellano, Ignacio. «Canon dramático e interpretación de la comedia cómica en el Siglo de Oro» en *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*. ed. Enrique García Santo-Tomás. Iberoamericana: Madrid, 2002 (pp. 357-375).

\_\_\_\_\_ «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada» en *Cuadernos de teatro clásico N°1 dedicado a la comedia de capa y espada*: Madrid, 1988 (pp.27-49).

\_\_\_\_\_ «Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas del Siglo de Oro» *Criticón*: Madrid 50, 1990 (pp.7-21).

\_\_\_\_\_ «La dama duende y sus notables casos» en *Cuadernos de teatro clásico* N° 15: Madrid, 2001 (pp.127-140).

\_\_\_\_\_ «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada» *Criticón*, 60, 1994 (pp.103-128).

Bances Candamo, Francisco. Francisco, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir, Madrid, Ediciones Castilla S.A, 1970.

Burnley, J.D. «Fine amor: su significado y su contexto» en *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2012 (pp. 219-251).

Cabello Pino, Manuel. «El tópico de la enfermedad de amor en la literatura griega de época helenística» *Revista esfera* N°5 2012: s.p. Web. 20. Sept.2019 (Fecha de consulta).

Calderón de la Barca, Pedro. *La dama duende* ed. Fausta Antonucci, Barcelona: Crítica, 1999.

Duby, Georges. «El modelo cortés» en *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2012 (pp. 11-34).

García Pradas, Ramón. «La popularización de la erótica occitana y la poesía de los troveros: una reacción del amor carnal ante las imposiciones del *fin' amors*» *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*. España: Universidad de la Rioja, 2004 (pp.137-150).

Haverbeck, Erwin. «El Arte Nuevo de hacer comedias, una nueva estética teatral» *Revista Documentos Lingüísticos y Literarios UACH* N°14: Valdivia, 2016 (pp.7-17)

Hauser, Arnold. «El romanticismo en la caballería cortesana» en *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2012 (pp.35-79).

Lewis, C.S. *La alegoría del amor*. Santiago: Editorial Universitaria, 1963.

López Pinciano, Alonso. *Filosofía antigua poética*. Linkgua Red Ediciones: Barcelona, 2012.

Mirande, María Eduarda. «Subjetividad, deseo y placer en la lírica medieval hispánica: de los tópicos del *fin amors* al simbolismo de la lírica tradicional» *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* N° 30, 2015 (pp. 19-36).

Orozco, Emilio. «El teatro y el Barroco» en *El teatro y la teatralidad*. Barcelona: Planeta, 1969 (pp.25-38).

Parker, Alexander. *La filosofía del amor en la literatura, 1480-1680*. España: Cátedra, 1986.

Perez Moya, Juan. *Filosofía secreta*. Madrid: Imprenta Real, 1611.

Polo, Lorna. «La alacena: recurso espectacular en *La dama duende* de Pedro Calderón de la Barca» *Revista De Estudios Hispánicos*, vol 35, N° 1-2, 2008 (pp. 173-178).

Platón. «Fedro» *Platón, Obras completas*. Ed. Patricio de Azcárate, tomo 2: Madrid 1871.

Ramírez, Monserrat. «La voz del galán y el elogio de los ojos. Juego de Miradas» en *Lyra minima: del cancionero medieval al cancionero tradicional moderno*. Universidad Nacional Autónoma de México: Ciudad de México, 2010 (pp. 345-356).

Rodríguez López, María Isabel. «*Omnia vincit amor*: Iconografía de Eros y Psique» *Cuadernos de arte e iconografía*. Tomo 11 N° 21: Madrid, 2002 (pp.77-102).

Roussel, Claude. «El legado de la rosa: modelos y preceptos de sociabilidad medieval» en *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2012 (pp. 97-201).

Santiago, Miguel de. *Antología de poesía mística española*. Barcelona: Veron, 1998.

Serés, Guillermo. *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1996.

Vega, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Cátedra: Madrid, 2009.

\_\_\_\_\_ *El caballero de Olmedo*. ed Ignacio Arellano. Espasa: Barcelona, 2011.

\_\_\_\_\_ *El perro del hortelano*. Fontana: Barcelona, 1997.

\_\_\_\_\_ *La viuda valenciana*. ed Teresa Ferrer Valls. Madrid: Castalia, 2001.

Vega, Garcilaso de la. *Obra Poética*. Ed. Crítica: Barcelona, 1995.

Vitse, Marc. «Concepto del teatro en la época. Introducción y cronología» en *Ronald Sturtz et al, Historia del teatro en España*. Tomo/, Taurus: Madrid, 1983 (pp. 480-612)

\_\_\_\_\_ «Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel» en *Cuadernos de Teatro clásico* N° 15: Madrid, 2001 (pp.141-160).

Vives, Luis. *Tratado del alma*. Ediciones de la lectura: Universidad de Toronto, 1956.

Zink, Michel. «Un nuevo arte de amar» en *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2012 (pp. 275-319).