PRÓLOGO[[1]](#footnote-1)

*A Macrina Villarroel, humilde y bondadosa,*

*de parte de su nieto*

*Virtud, pobreza y mujer*. Este título se cuenta a buen seguro entre los menos

atractivos de Lope para los lectores actuales, y ni que decir tiene que para

las lectoras. Muy distinto debió de ser el sentir de unos y otras en tiempos

de Lope (y aun en los de nuestros mayores), y no solo por las convicciones

imperantes por aquel entonces, sino sobre todo por el gusto del público que

abarrotaba los corrales. Así nos lo hace saber el propio Lope en unos versos

deliciosos del *Arte nuevo*, tras haber ponderado «los casos de la honra»:

«Con ellos, las acciones virtuosas: / que la virtud es dondequiera amada,

/ pues que vemos, si acaso un recitante / hace un traidor, es tan odioso a

todos / que lo que va a comprar no se lo venden, / y huye el vulgo de él

cuando le encuentra; / y si es leal, le prestan y convidan, / y hasta los principales

le honran y aman, / le buscan, le regalan y le aclaman».[[2]](#footnote-2) Desde luego,

a los espectadores más entregados no les faltarían motivos para colmar de

elogios entusiastas a la actriz que interpretase a la Isabel de *Virtud, pobreza*

*y mujer*, a la que no pocos aficionados al teatro, por qué no creer a Lope,

pararían por la calle. Más aún cuando las «acciones virtuosas» de la protagonista

se entreveraban de aventuras bizantinas, cautiverios berberiscos y

sus puntas de picante, amén de vistosísimas teselas intertextuales. Que

todo eso y más esconde la comedia que aquí se ofrece al lector.

La fecha de composición

Por desgracia, nada sabemos acerca de la compañía encargada de estrenar

la pieza, cuyo paso por los tablados no ha dejado huella alguna en la documentación

teatral exhumada.[[3]](#footnote-3) En vista de las minuciosas descripciones y

alabanzas de Toledo presentes en la comedia, cabe sospechar que acaso

Lope la compusiera para Pedro Cebrián —ambos colaboraron entre 1616

y 1623 (García-Reidy 2013:124)—, cuya compañía actuó en Toledo en varias

ocasiones a lo largo de 1616 (*DICAT*), año en el que debemos situar la

fecha de redacción de la obra; de ser cierta nuestra hipótesis, puede que a

la estupenda protagonista la encarnase Ana Muñoz, importante actriz de

la compañía de Cebrián para quien ese mismo año reservó Lope el papel

de primera dama en *Quien más no puede*, como advierte Presotto [2018:248].

Aunque, hasta ahora, la crítica ha supuesto que Lope escribió *Virtud, pobreza*

*y mujer* en 1615, el texto nos permite aportar varias razones para retrasar

esta fecha hasta 1616, cuando menos hasta el 8 de febrero.[[4]](#footnote-4) Tres

principalmente, y las tres relacionadas con personajes históricos mencionados

en el transcurso de la acción dramática, concretamente en el segundo

acto. Así trataré de demostrarlo a continuación, antes de desgranar

otros asuntos no menos interesantes, pero sí tal vez más gustosos, como los

que atañen al género, las fuentes y el influjo de la obra. Empecemos, entonces,

por el principio.

En su famosa *Cronología*, Morley y Bruerton [1968:269] fijaron el intervalo

comprendido entre 1612 y 1615 como el arco cronológico más plausible

para la composición de *Virtud, pobreza y mujer*, y, en particular, establecieron

el año 1615 como el más probable. Esta última fecha la ratificó, años

después, Donald McGrady [2010:7 y 152], quien, en su edición de la comedia,

apostó por 1615 a raíz de una referencia al traslado del arzobispo Pedro

González de Mendoza y Silva (1571-1639) desde Granada a Zaragoza.

El problema es que, contrariamente a lo que afirma McGrady, el arzobispo

no abandonó su cargo en Granada hasta el 8 de febrero de 1616, fecha en la que asumió idénticas responsabilidades en la capital aragonesa.[[5]](#footnote-5) La mención

de Pedro González de Mendoza se produce en el contexto de una escena

madrileña en la que Julio trata de convencer a una timorata Isabel de

que pida limosna a distintos nobles, entre ellos al duque de Pastrana y a su

hermano, el arzobispo de marras:

Julio El arzobispo su hermano,

adonde España atesora

tantas virtudes y letras

que ya lo es de Zaragoza

con llanto igual de Granada,

viene con él. ¿Qué te asombras? (vv. 1511-1516)

Como decía, Pedro González de Mendoza fue arzobispo de Granada

hasta el 8 de febrero de 1616; el copioso llanto con que los granadinos lloran

su partida, equiparado por su abundancia —*con llanto igual*— a las

muchas *virtudes y letras* del franciscano, podría no ser un elogio cualquiera,

sino deberse a la gran labor de mecenazgo cultural que emprendió en la

ciudad andaluza.[[6]](#footnote-6) En cualquier caso, estos versos constituyen una referencia

importantísima para fechar la comedia, cuya datación cabe situar, pues,

a partir del 8 de febrero de 1616 y, se diría, probablemente no muchos meses

más allá, dado que el verso «que ya lo es de Zaragoza» parece implicar

que el nuevo cargo del arzobispo (y otro tanto cabría deducir, en cierto

modo, del llanto de los granadinos) era aún reciente en el momento en que

Lope escribió estos versos. Todo lo cual casaría bastante bien con la fecha

de 1615, la más probable según Morley y Bruerton [1968:269].

Pero hay más datos que nos permiten afirmar que Lope redactó *Virtud,*

*pobreza y mujer* en 1616. En la secuencia citada anteriormente, un poco

más adelante, topamos con los siguientes versos:

Julio ¡Harto bien negociaremos!

Mas, si tanta pena tomas,

dale al Rey un memorial,

que en su piedad generosa

y cristianísimo celo

hallarás, como conozca

tu necesidad, remedio;

o a la princesa española,

si tenemos tanta dicha

que alguno a sus pies te ponga. (vv. 1535-1544)

Tal y como era de esperar, el rey aludido no es otro que Felipe III, el

*Piadoso*, como se deduce fácilmente no solo por el énfasis en su *piedad generosa*,

sino también por el transcurso de la escena, en la que se mencionan

diversos personajes contemporáneos que podrían favorecer a la desamparada

protagonista, como los ya aludidos y otros muchos.[[7]](#footnote-7) Mucho más interesante

resulta, a efectos cronológicos, la alusión a esa *princesa española*,

que obliga asimismo a situar la fecha de composición de la comedia en

1616. En contra de la opinión de McGrady, quien se inclina por suponer

que se trata de Ana de Austria (1601-1666), hija de Felipe III y de Margarita

de Austria, la tal princesa, a mi juicio, no puede ser otra que Isabel de

Borbón (1602-1644), futura esposa de Felipe IV e hija del rey Enrique IV

de Francia y de María de Médici. Las dos princesas habían sido protagonistas,

a finales de 1615, de unas dobles nupcias que respondían a los intereses

políticos de ambos reinos, el español y el francés: Ana de Austria se

desposó con el futuro rey de Francia, Luis XIII, e Isabel de Borbón hizo lo

propio con el infante Felipe, el que sería después Felipe IV. La ceremonia oficial del intercambio de las princesas, que constituyó todo un acontecimiento, tuvo lugar el 9 de noviembre de 1615 en la frontera franco-española, más concretamente en el islote que forma el río Bidasoa en su desembocadura, conocido como isla de los Faisanes. Asistieron al acto miles de curiosos espectadores, entre ellos el propio Lope, que rememoró el suceso en *Los ramilletes de Madrid*, comedia escrita a finales de 1615 (Wright 2012:469-470).

Pues bien, Isabel de Borbón llegó a Madrid el 19 de diciembre de 1615,

y «su vestido “a la francesa” se trocaba al día siguiente, como el de sus

damas, en galas “a la española”» (Pizarro Llorente 2009:341), mientras

que Ana de Austria se encontraba ya en Francia por las mismas fechas.

De ahí que el calificativo de *española* no tenga otro sentido que el de subrayar

esa cualidad recientemente adquirida por la princesa venida de

Francia, así como el gusto que enseguida sintió por las costumbres de la

corte que la acogía. En efecto, y al contrario que Ana de Austria, que no

entró con buen pie en los salones de Versalles y no fue tan bien recibida en

la corte francesa, «doña Isabel gozaba de una mayor libertad en Madrid,

había aceptado voluntariamente vestirse a la española, y sus damas se encontraban

bien alojadas y remuneradas» (Pizarro Llorente 2009:343). Así

pues, la identificación de *la princesa española* con Ana de Austria, propuesta

por McGrady, resulta sumamente problemática, puesto que en

1616, cuando a todas luces se escribió *Virtud, pobreza y mujer* (recordemos

que McGrady la considera compuesta en 1615), doña Ana se encontraba

ya en Francia, a raíz de su matrimonio con el rey Luis XIII; si fuera así,

no tendría sentido que Julio especulara con la posibilidad de despertar la

piedad (*que alguno a sus pies te ponga*) de la hija de Felipe III, comoquiera

que ya no residía en España. Por lo demás, en una escena ambientada en

Madrid, la alusión a la *princesa española* solo puede tolerarse si se refiere a

una extranjera; de otro modo, resultaría una perogrullada de lo más torpe.

Dicha mención (lo mismo que la del arzobispo) tiene un claro sabor a

novedad, que se explica como escrita hacia 1616, cuando la condición *española*

de la recién llegada debía y podía aún recalcarse, antes de que

—pese a los orígenes de la futura reina de España— se diera naturalmente

por sentada.

La tercera razón para fechar la comedia en 1616 se sustenta en la biografía

del duque de Maqueda, al que se alude en la misma escena que venimos analizando. En este caso, el criado Julio está particularmente convencido de que Isabel podrá despertar la piedad del duque y lograr así que le otorgue la cuantía necesaria para rescatar a Carlos, puesto que su amado cayó cautivo durante su estancia como soldado en el enclave de Orán, el próximo destino del duque:

Mira al duque de Maqueda,

que se parte a Orán agora:

piedad tendrá, pues don Carlos

se perdió por ganar honra

en las campañas de Orán. (vv. 1497-1501)

El duque de Maqueda en cuestión es Jorge de Cárdenas y Manrique

(*ca.* 1592-1644), al que en enero de 1616 se nombró oficialmente gobernador

de Orán y Mazalquivir, aunque a finales de 1615 ya se le había elegido

para desempeñar tal cargo (Alonso Acero 1997:186 y 206).[[8]](#footnote-8) Sin embargo,

apenas recibido el nombramiento, el duque esgrimió que por causa de

unos pleitos y otros asuntos particulares no podría efectuar el viaje hasta

mayo; lo cierto es que no tomó posesión de las plazas norteafricanas hasta

el 24 de octubre de 1616 (Alonso Acero 1997:186 y 206). Pero volvamos a

nuestra comedia. Todavía en el segundo acto, justo en el cuadro siguiente

al que nos ocupaba —la acción se traslada ahora de Madrid a Tremecén,

donde Carlos permanece cautivo—, se vuelve a aludir al duque:

alí ¿Qué sabes, Carlos, de Orán?

carlos No más de que han proveído

al gran duque de Maqueda,

y que mi soldado queda

en nuestra tierra afligido

en no juntar mi rescate,

que mi tío se ofendió

de que me casase yo

y no hay quien de darle trate.

Solo dice que Isabel

vendió su pobre hacendilla. (vv. 1666-1676)

Habrá tiempo de abordar el significado de ese *proveído*. Antes de nada

reparemos en que don Carlos no informa sobre lo que ocurre en Orán en el

momento en que habla, sino en un pasado más o menos cercano. El moro

Alí, que acaba de comprar a don Carlos como esclavo, le pregunta acerca

de cuanto se cuece en el enclave español, adonde enviaron al protagonista

tras haber sido arrestado en Toledo[[9]](#footnote-9) y donde residió hasta que lo capturó

un moro (que fue quien se lo vendió a Alí). Así las cosas, aunque sea difícil

establecer una cronología precisa, no debemos olvidar que todo lo que aquí

cuenta don Carlos (también los datos personales, que el público ya conoce:

cómo su tío se niega a rescatarle, al contrario que Isabel…) llegó a sus oídos

durante su estancia en Orán, periodo situado en el primer entreacto de la

comedia (en el primer acto deambula por Toledo,[[10]](#footnote-10) mientras que el segundo

nos lo muestra ya preso en Tremecén). Es decir, que las noticias a las

que alude le llegaron en una fecha anterior en el tiempo al cuadro anteriormente

examinado, en el que Isabel y Julio, que ya habían recibido noticia

del paso de Carlos por Orán y de su posterior cautiverio,[[11]](#footnote-11) comentaban que

el duque se encontraba aún en España. Por consiguiente, de la afirmación

del galán no puede inferirse en ningún caso que don Carlos alcanzara a ver

a Jorge de Cárdenas en Orán, puesto que, cuando aquel vivió en el enclave

africano, el duque todavía no había partido hacia su nuevo destino, como

sabemos gracias al testimonio de Julio e Isabel.

Es hora ya de ocuparnos del significado de ese *proveído*, que he querido

postergar porque el contexto de la trama ayuda a comprender que, en estos

versos («No más de que han proveído / al gran duque de Maqueda»), no

tiene el sentido hoy más corriente de ‘provisto, abastecido’, sino que se emplea

según la tercera acepción del verbo *proveer* que recoge el *Diccionario*

*de Autoridades*: «dar o conferir alguna dignidad, empleo u otra cosa». No

de otro modo lo utiliza Lope en el caso más similar que he podido rastrear

en una obra suya.[[12]](#footnote-12) En efecto, Carlos se refiere al nombramiento de Jorge

de Cárdenas como gobernador de Orán. La ausencia de más especificaciones

y, sobre todo, el previo aviso de que el duque estaba a punto de partir

implican forzosamente que la novedad a la que se refiere Carlos no es otra

que la flamante designación del duque, y no, como tal vez pudiera pensarse

en una primera lectura, el hecho de que lo hubieran abastecido (de víveres,

tropas, etc.); circunstancia esta que, por lo demás, ocurría con cierta

frecuencia, y que en cualquier caso no resultaría tan extraordinaria como,

justamente, que quien estuviese al mando de la fortaleza fuera por primera

vez Jorge de Cárdenas.

De este modo, los versos en boca de don Carlos, como los analizados

previamente, sitúan la composición de *Virtud, pobreza y mujer* en una

fecha bastante precisa, esto es, en 1616, cuando Pedro González de Mendoza,

Isabel de Borbón y Jorge de Cárdenas estrenaban (o poco les faltaba,

vaya) un nuevo cargo lejos de su lugar de residencia, lo que explica

que se aluda a ellos en los términos mencionados. El caso del duque de

Maqueda es particularmente escurridizo, puesto que entre su designación

y la toma de posesión transcurrieron unos diez meses. Dado que el

duque fue postergando su viaje a Orán durante casi todo el año, no es

necesario suponer que Lope escribiese su comedia forzosamente justo

antes de la partida del duque, pongamos en otoño: a partir de su nombramiento,

todos esperarían que Jorge de Cárdenas asumiese el puesto

de un momento a otro («que se parte a Orán agora»), sí, pero una vez

hechas las debidas diligencias, que podían llevar un tiempo (y que, de hecho, en el caso de Orán no eran infrecuentes).[[13]](#footnote-13) Sea como fuere, los sucesivos incumplimientos del nuevo gobernador, que una y otra vez pospuso su incorporación, vuelven vana la pretensión de buscar tras las

palabras de Lope (por boca del criado Julio) un conocimiento exacto de las intenciones del duque en un momento dado, y se leen mejor al arrimo de la noticia de su nombramiento en enero de 1616. Tal interpretación, de hecho, es también la que mejor casa —a las mil maravillas, de hecho— con las otras dos referencias de actualidad en torno al nuevo arzobispo de Zaragoza y a la *princesa española*, así como con la fecha considerada más probable por Morley y Bruerton [1968:269], es decir, 1615, tan cercana a la aquí defendida. En suma, Lope debió de escribir *Virtud,* *pobreza y mujer* en 1616, probablemente durante los primeros meses,

pero no antes del 8 de febrero.

una comedia bizantina

Aclarada ya la cronología, pasemos a ocuparnos de cuestiones literarias. El género de la comedia bizantina es el que, a mi juicio, permite explicar mejor la hechura dramática de *Virtud, pobreza y mujer*.[[14]](#footnote-14) Así lo demuestra la trabazón argumental, cimentada en la separación y el reencuentro de unos amantes que protagonizan las peripecias prototípicas del género (rapto, cautiverio, viajes, fugas), rechazan a sus pretendientes y, al fin, tras la anagnórisis debida, logran reunirse como recompensa a su constancia y fidelidad, todo ello ambientado en la abigarrada geografía española (Toledo, Madrid, Sevilla) y en un cautiverio, idealizado y literario, en el norte de África: un marco que respondía a la adaptación —habitual

por aquel entonces— del patrón bizantino a las circunstancias históricas del momento.[[15]](#footnote-15) La estructuración de la obra y la puesta en escena siguen asimismo los usos de las comedias bizantinas lopescas, tal y como delatan las tramas paralelas alejadas entre sí (Isabel a lo largo de Castilla; su amado, en Orán y Tremecén), la organización de la pieza en numerosos

cuadros en detrimento de un mayor número de escenas, la extensa nómina de personajes secundarios (los madrileños que no se compadecen de Isabel, los sevillanos que asisten a su venta como esclava, etc.) y, en fin, el uso de ciertas ropas y disfraces (de moro, de cautivo…) frecuentes en el género.

Algunas particularidades de *Virtud, pobreza y mujer* en relación al esquema argumental más socorrido en el género, y también frente al grueso de las piezas bizantinas de Lope (anteriores todas ellas en el tiempo), se explican la mar de bien a tenor de la fecha en que el Fénix urdió las aventuras de Carlos e Isabel, poco antes de que la novela y la comedia bizantina, a partir sobre todo de la segunda década del siglo xvii, adquiriesen mayores ribetes trágicos y ejemplares. Así, la situación de la pareja protagonista de *Virtud, pobreza y mujer* no es óbice para otorgar el estatus de bizantina a esta comedia: es cierto que Isabel y Carlos sellan su matrimonio al principio de la obra (y no al final, lo esperable en el género), a consecuencia del engaño perpetrado por el galán, que la abandona tras haberla gozado; no obstante, a partir del segundo acto, el público asiste al arrepentimiento profundo de Carlos, cuyo proceso psicológico se aviene así de fábula con el tono moralizante de los relatos bizantinos, lo mismo que las sombras de tragedia —sobre todo a la luz de la evolución del género a partir de los años veinte— deslizadas por su comportamiento inicial.[[16]](#footnote-16) Sin embargo, la pieza se desenvuelve en todo momento como una comedia (tragicómica, si se quiere),[[17]](#footnote-17) que alterna el tono serio y moralista con un ambiente prostibulario y desenfadado (sobre todo en el primer acto) y con las chanzas del gracioso, y se remata con el consabido final feliz, tras el peregrinaje bizantino.

LAS FUENTES: DE LA NOVELA ITALIANA A «LAS FIRMEZAS DE ISABELA»

Sin duda el ámbito más atractivo de *Virtud, pobreza y mujer* es la intertextualidad.

A Donald McGrady le debemos un gran hallazgo al respecto. En su edición de la comedia, McGrady [2010:7-11] identificó la *novella* trigesimonovena de *Il Novellino*, de Masuccio Salernitano, como la fuente principal de la pieza, juicio que ratificó la mayor especialista en la influencia masucciana en las letras españolas, Diana Berruezo [2015:200-203], que acertó

al describir el relato de Masuccio como un «texto híbrido entre las aventuras de corte bizantino y el cautiverio de cristianos» (Berruezo 2015:170). Además del esquema general del argumento, muy similar en ambas obras,[[18]](#footnote-18) McGrady adujo otros detalles que darían fe de la deuda del Fénix con Masuccio, por ejemplo, la orfandad de las protagonistas o la intervención de un mercader en su ayuda. Como suele ocurrir en Lope, *Virtud, pobreza y mujer* presenta notables diferencias —apuntadas también por McGrady [2010:9-10]— respecto a su fuente, sobre todo en lo que concierne al desenlace, que se adapta al típico final feliz de las comedias lopescas.

Pese a la fértil cosecha de *Il Novellino* (cuya primera edición data de 1476) en el Siglo de Oro en general y en la obra de Lope en particular,[[19]](#footnote-19) es posible que el Fénix no se basara en su lectura para componer *Virtud, pobreza y mujer*. Por el contrario, pudo inspirarse en *La piacevol notte et lieto* *giorno* (ff. 129-131v) de Niccolò Granucci, uno de cuyos relatos, según recuerda el propio McGrady [2010:10], constituye un verdadero «calco de la *novella* de Masuccio», de la que solo se desvía en el desenlace (los protagonistas finalmente regresan a su patria y se casan) y en los nombres personales y geográficos.

Tanto McGrady [2010:10] como Berruezo [2015:200-203] opinan que Lope no pudo acudir a Granucci, cuya difusión en tierras españolas juzgaban nula o muy limitada. Sin embargo, gracias a un registro transcrito por Leonard [2006], sabemos que *La piacevol notte et lieto giorno* se contaba entre los 678 volúmenes, pertenecientes a muy distintos saberes, que en 1600 un tal Luis de Padilla mandó embarcar en Sevilla para que se vendiesen en Nueva España, lo cual demuestra que el libro de Granucci hubo de gozar de una cierta recepción en España;[[20]](#footnote-20) de lo contrario, no parece lógico que se enviase al otro lado del Atlántico,[[21]](#footnote-21) junto a las obras de escritores de la talla —ahí es nada— de un Castiglione, un Bembo o un Sannazaro, y

a la par que colecciones de novelas y facecias tan queridas como el *Decameron*, la *Zucca* de Doni o *L’hore di ricreatione* de Guicciardini. El carácter eminentemente moralista de los relatos de Granucci a buen seguro favoreció su transmisión, cuando menos en lo que a posibles remilgos de la censura se refiere, y, desde luego, debió de encauzar asimismo su envío a Nueva España, en cuanto lectura de provecho envuelta en el manto, tan seductor hoy como ayer, de la ficción; lo cual permitía cumplir con el tan traído y llevado *aut prodesse aut delectare*, pero, sobre todo, sortear los escrúpulos de la Inquisición y, de paso, instruir a los recién evangelizado—lo mismo que a los devotos de viejo cuño— en el cultivo de las buenas costumbres.

Así pues, en contra de lo que opina McGrady [2010:10], a mi juicio no

cabe excluir la posibilidad de que a la hora de componer *Virtud, pobreza y*

*mujer* Lope se hubiera basado en Granucci, y no en Masuccio: pese a la dispar

fortuna editorial y descendencia literaria de ambos *novellieri*, lo cierto

es que la lista de Padilla sugiere que los relatos de Granucci bien pudieron

llegar a manos de un escritor tan interesado en las *novelle* como el Fénix de los Ingenios. Quien, por cierto, pudo conocer las dos versiones de la que nos ocupa, del mismo modo que nunca se contentó con la lectura de un solo Bandello (italiano, francés y castellano), ni probablemente tampoco con la de un único Boccaccio (italiano, expurgado o castellano).[[22]](#footnote-22)

Conviene además tener en cuenta un dato de suma relevancia para nuestros intereses, no advertido en las magníficas páginas sobre Masuccio a cargo de McGrady y Berruezo: resulta que *Virtud pobreza y mujer* es justamente la única de las siete comedias lopescas de herencia masucciana cuya fuente no recogió Sansovino en sus *Cento novelle scelte*. Esta circunstancia sugiere que Lope accedió a las novelas de Masuccio fundamentalmente mediante la antología de Sansovino, y no tanto a raíz de una lectura directa de *Il Novellino*.[[23]](#footnote-23) Lo cual, claro está, equilibra aún más la balanza entre Masuccio y Granucci como posibles inspiradores de *Virtud, pobreza y* *mujer*, pues el principal argumento esgrimido por McGrady [2010:10] para decantarse por el primero («que Masuccio sirve de modelo al Fénix en otras obras suyas») se ve así algo debilitado. Lo justo, cuando menos, como para que no podamos descartar que el Fénix se basara en realidad en la imitación firmada por Granucci. Posibilidad que, a mi entender, cabe considerar ahora en un plano de igualdad respecto a la barajada hasta la

fecha.

Pero Lope se inspiró también en una de las comedias de su archienemigo

en lides poéticas: *Las firmezas de Isabela*, de Luis de Góngora. En

1616, cuando el Fénix compuso *Virtud, pobreza y mujer*, Isabela constituía

una relativa novedad editorial, pues se había publicado en 1613 como parte

de las *Cuatro comedias de diversos autores* (Córdoba, Francisco de Cea).

Por esas calendas, el teatro impreso no abundaba, y Lope ni siquiera se

había hecho aún con las riendas del suyo, que circulaba sin su consentimiento,

de suerte que una apuesta editorial como las *Cuatro comedias* difícilmente

pasaría inadvertida.[[24]](#footnote-24) Menos aún cuando, tras la pieza gongorina, que encabezaba el volumen, figuraba una de Lope, *La comedia de los*

*Jacintos y celoso de sí mismo*,[[25]](#footnote-25) a la que seguían dos de autoría dudosa, pero

atribuidas al Fénix con más o menos garantías (*El lacayo fingido* y *Las*

*burlas y enredos de Benito*).[[26]](#footnote-26) Desde luego, es difícil imaginar que Lope no

le hincara el diente a la obra de su rival, sobre todo en unas condiciones

tan caprichosas: justamente en 1613, cuando se empezaron a difundir las

*Soledades* en Madrid y las pugnas entre Lope y los cultos alzaban el vuelo,[[27]](#footnote-27) resulta que un volumen concebido de espaldas al Fénix atropaba sus

versos junto a los de su adversario poético y, todo hay que decirlo, dramaturgo

advenedizo. La polémica, y en nuestro caso la reescritura, estaba

servida.[[28]](#footnote-28)

Pese a que *Las firmezas de Isabela* y *Virtud, pobreza y mujer* «comparten

relativamente pocos elementos» (McGrady 2010:18), el rastro gongorino es

bien patente. El primero en atisbar sus rasgos en común fue el llorado Robert

Jammes [1967:498], que descubrió ciertas analogías en torno a Lelio,

mercader y uno de los galanes protagonistas de *Las firmezas de Isabela*, y el

también mercader Hipólito, que en *Virtud, pobreza y mujer* presta su ayuda

para que Isabel pueda rescatar al cautivo Carlos. En síntesis, ambos personajes

comparten oficio, origen sevillano y el amartelamiento por una dama

llamada Isabel(a) en la ciudad de Toledo, donde también requiere sus

amores una mujer de nombre Violante. A su vez, McGrady [2010:18] advierte

que algunos detalles de la trama de don Carlos en el primer acto (su

intento de seducir a Isabel mediante una cédula de casamiento, por un lado, y el asesinato de otro galán, por otro) son similares a los que se cuentan,

en forma de relato, acerca de Marcelo en *Las firmezas de Isabela*

(vv. 588-635), que ha llegado a Toledo huyendo de sus perseguidores tras

haber cometido, en efecto, tropelías equiparables a las de don Carlos. Finalmente,

la crítica ha destacado que en las dos obras se nos brinda una

larga evocación de la historia y la belleza suntuosa de Toledo; en ambos

casos —lo vio muy bien Dolfi [1983:280]— tanto Góngora como Lope

apuestan por una «dualità di voci» (Emilio y Galeazo; don Juan e Hipólito)

para ensalzar la portentosa ciudad imperial.

Por otro lado, la insólita condición de Hipólito en el conjunto de la obra

de Lope, en cuanto mercader con un papel fundamentalmente benigno,[[29]](#footnote-29)

se ha explicado en parte como posible consecuencia del influjo de *Las firmezas*

*de Isabela* (Jammes 1967:498), pieza con un protagonismo destacadísimo

de los mercaderes.[[30]](#footnote-30) Sin embargo, en la naturaleza de este personaje

debió de influir también la fuente principal de *Virtud, pobreza y mujer*, o

sea, la *novella* de Masuccio (o la versión de Granucci), dado que en ella el

protagonista, Giovanni Piombino, es asimismo un mercader; de este modo,

a mi juicio lo más probable es que el tan inusitado Hipólito sea el resultado

de la conjunción de ambas fuentes, por mucho que la condición de amante

cautivo encarnada por Piombino recuerde más a don Carlos que a Hipólito

(todo lo cual, unido a las correspondencias entre este último y el Lelio

gongorino, permitiría en efecto emparentar al mercader lopesco con *Las firmezas de Isabela*). Al fin y al cabo, no deja de ser revelador que las dos

únicas piezas de Lope que presentan a un mercader con un papel protagónico

y positivo (*Virtud, pobreza y mujer* y *El anzuelo de Fenisa*) tengan su

abrevadero principal en sendas *novelle*, como nos recuerdan McGrady

[2010:17] y Di Pastena [2018:131].[[31]](#footnote-31)

Las circunstancias concretas en las que se desarrollan todos estos episodios

compartidos por *Las firmezas de Isabela* y *Virtud, pobreza y mujer* resultan

muy distintas, como se deduce enseguida al echar un vistazo a sendos

argumentos. Con todo, vale la pena reparar en que los tales paralelismos se

concentran en el primer acto de nuestra pieza. Pues bien, resulta que, en

ese primer acto, la huella de la *novella* aún no es tan acusada, dado que

en él no se producen aún los incidentes fundamentales del periplo bizantino

que hermanan la comedia con la novela (el rapto del protagonista, el

fracasado intento de reunir el rescate, la decisión de la dama de venderse

como esclava, etc.). Como en tantas otras ocasiones,[[32]](#footnote-32) para encauzar la trama

de *Virtud, pobreza y mujer* Lope se vale de distintos veneros, cada uno

de los cuales abastece con mayor vigor momentos sucesivos del argumento:

*Las firmezas de Isabela* se deja sentir ante todo (y solo de refilón) en el

primer acto; la *novella*, en el resto de la obra.

En otro orden de cosas, Jammes [1967:498] se fijó en la dedicatoria que

antepuso Lope a *Virtud, pobreza y mujer* —enseguida nos ocuparemos de

ella—, en la que el Fénix cita a Lope de Rueda y a Navarro, lo mismo que

Góngora en su comedia (vv. 3229 y 3393), y en la que arremete contra los

oscuros y artificiosos culteranos, lo que acaso podría ser un indicio de que

en 1625, cuando la publicó en la *Parte XX*, todavía «asociaba esta comedia suya con Góngora» (McGrady 2010:18), tal y como ya supusiera Jammes [1967:498].[[33]](#footnote-33)

A juzgar por la fecha del manuscrito Chacón, Góngora escribió su comedia

en 1610, es decir, tan solo un año después de que Lope publicara su

*Arte nuevo*, cuya lección fundamental, el necesario sacrificio de los preceptos

clásicos en el altar del gusto popular, quedaba decididamente relegada

en el teatro del cordobés, debido al «respeto absoluto que, yendo en

contra de las nuevas costumbres teatrales, don Luis guardó a aquellas

unidades de tiempo y de lugar de las que el Fénix se había despegado tan

claramente» (Dolfi 2002:37). Al abrigo de estas fechas, y al margen ahora

de otros hallazgos y desafíos del teatro gongorino frente al lopesco —tan

bien estudiados por Dolfi—, me limitaré a recordar el reciente juicio de

Florence d’Artois, que ha incidido en varias facetas de *Las firmezas de*

*Isabela* que sin duda buscaban rivalizar con la fórmula de Lope: el respeto

de las unidades aristotélicas en el seno de una intriga sumamente compleja,

la evocación de modelos como Lope de Rueda, Navarro y Torres Naharro

frente al Fénix[[34]](#footnote-34) y, finalmente, la elección de un género tan lopesco

como la comedia de enredo, todo lo cual, por medio de un proceso de

imitación y sublimación, «donne à la polémique des airs de duel» (d’Artois

2014:100).

No parece entonces descabellado suponer, como McGrady [2010:19],

que en algún verso de *Virtud, pobreza y mujer* quisiera Lope juguetear con

*Las firmezas de Isabela* y esparcir migajas de su título: «Premio los cielos te

den, / Isabel, de esa firmeza» (vv. 2136-2137). Desde luego, Lope no rehuyó

tal parentesco, comoquiera que hasta en cinco ocasiones denomina

«Isabela» a su protagonista, aunque don Juan se apresura a recalcar que

el modelo que explica y justifica el apodo —de puertas afuera cuando

menos— no es sino el *Orlando furioso*: «que aunque se llama Isabel, / porque

Arïosto celebra / una casta de este nombre, / de quien mil virtudes cuenta, / la llama Toledo ansí» (vv. 377-381). ¿Acaso otro recado para Góngora en forma de ostentoso olvido? Quien calla otorga: la cercanía cronológica entre la publicación de *Las firmezas de Isabela* y la composición de *Virtud, pobreza y mujer* permitiría a los más avispados —o maliciosos,

que de todo habría— percibir un cierto aire de familia entre ambas obras; los más distraídos o desmemoriados, ya lo vemos, contaban con pistas nada desdeñables.

Es en esas coordenadas polémicas y de afirmación autoral donde hay

que situar las semejanzas entre la historia de la familia paterna de Isabel

(que refiere su tío, Feliciano, en los vv. 999-1018) y la ascendencia paterna

de Lope: una y otra proceden del Valle de Carriedo, hermoso paraje cántabro

de donde al parecer era natural el abuelo del poeta, llamado también

Lope de Vega, presuntamente oriundo de Vega de Carriedo (hoy, Vega de

Villafufre), municipio que habría dado nombre al apellido familiar; no era

el caso del padre del dramaturgo, Félix o Felices de Vega, nacido en Castromocho,

villa palentina en Tierra de Campos, aunque Lope —buena

cuenta le traía— gustaba de resaltar su abolengo montañés (Sánchez Jiménez

2018:37). Así las cosas, Félix o Felices de Vega (nótese el parecido onomástico

con Feliciano, tío de Isabel), de origen carredano y de profesión

bordador (ocupación similar a la de la protagonista),[[35]](#footnote-35) emigró a la gran

ciudad, lo mismo que el padre de Isabel (el primero a Valladolid y luego a

Madrid; el segundo, a Toledo). No es esta la única ocasión en la que Lope,

en boca de personajes cuyos nombres recuerdan al de su padre, esboza retazos

pseudobiográficos en relación al valle de Carriedo: de hecho, otro

tanto ocurre nada menos que en dos de las otras tres comedias en las que he

hallado alusiones al mítico valle. Los encargados de invocarlo son, qué sorpresa,

un tal Feliciano en *La venganza venturosa* (ed. E. Calderwood, vv. 628-635) y un tal don Félix en *Quien ama no haga fieros*;[[36]](#footnote-36) en la primera

obra, además, se cita —como en nuestra comedia (v. 1013)— el municipio

de Selaya, pueblo del valle de Carriedo muy cercano a Vega de Villafufre y, para Lope, otro emblema de su Montaña querida. Por lo demás, la epístola de «Belardo a Amarilis», impresa en *La Filomena* (1621),[[37]](#footnote-37) nos permite asimismo constatar las similitudes con la saga familiar de Isabel, procedente del mismo solar cántabro y lopesco, tan noble y linajudo como pobre de

solemnidad.

Con todo ello, Lope buscaba, digámoslo así, emparentar con su Isabel: un guiño que los más allegados podrían reconocer fácilmente y que, en el contexto de la polémica y el vínculo con *Las firmezas de Isabela*, no parece en absoluto casual. Más difícil resulta calibrar el significado preciso de tal gesto; en cualquier caso, la genealogía de Isabel es otra muestra de que Lope quiso entrar al trapo y no se anduvo con tapujos a la hora de enfrentar a la Isabela gongorina su propia Isabel (y no pocas veces, *Isabela*), cuya virtud y nobleza de espíritu le permiten sortear mil y un obstáculos, particularmente esa pobreza exhibida desde el propio título. No hay por qué forzar el pretendido alcance autobiográfico: basta con reconocer que el desafío se presentaba en bandeja para cualquiera que estuviera mínimamente al tanto de la vida, obra y milagros de Lope de Vega y Luis de Góngora. O sea, para toda la parroquia literaria, amén de curiosos y advenedizos.

LA DEDICATORIA A MARINO Y LA POLÉMICA GONGORINA

Pero la faceta de *Virtud, pobreza y mujer* que más interés ha despertado entre

la crítica no es la comedia en sí, sino la dedicatoria que Lope le añadió al

publicarla en la *Parte XX*. Dirigida al poeta Giambattista Marino, uno de

los más conspicuos imitadores (y plagiarios, dicho sea de paso) del Fénix,

esta famosa dedicatoria, tan estupendamente editada y anotada por Fausta Antonucci [2013], merece con creces la atención exquisita que le han brindado

estudiosos como Dámaso Alonso [1972], Scamuzzi [2011b], d’Artois

[2014] o la propia Antonucci [2014],[[38]](#footnote-38) que han desvelado al detalle las curiosísimas

anécdotas personales (las amistades comunes entre ambos poetas,

el retrato de Lope encargado por Marino…), los intríngulis biográficos

todavía algo huidizos (las charlas del napolitano acerca del madrileño,

quiénes y cuándo le hicieron saber a Lope la buena opinión que le profesaba

Marino), los misterios literarios aún por resolver (la égloga en latín, lopesca

y piscatoria, de nombre *Amarílida*) y, en fin, el sentido y el contexto

histórico de la dedicatoria (la admiración mutua de ambos poetas, los dimes

y diretes con Góngora y los suyos, el carácter propicio de la figura de

Marino para los intereses de Lope). En suma, con las líneas que preceden a

*Virtud, pobreza y mujer*, Lope pretendió agasajar una vez más a Marino[[39]](#footnote-39) y

rogarle que aceptara (o hiciera público, quién sabe si como parte de una

supuesta continuación de la *Galeria* del napolitano) su malogrado retrato,

para lo cual no escatimó en detalles personales, sabedor tal vez de lo mucho

que ganaba al airear un trato tan cordial con el célebre poeta y, también, lo

bien que le venía en términos literarios ensalzar la figura de Marino (cuya

abundancia creativa se equipararía fácilmente a la del Fénix y cuya poesía

podía constituir un modelo alternativo de fábula mitológica y pastoril

frente el *Polifemo* y las *Soledades*), todo lo cual le permitió engarzar fácilmente

estos elogios con una defensa de su propuesta dramática y del verso

octosílabo; así, para curarse en salud ante los posibles remilgos aristotélicos

del napolitano, Lope excusa las licencias de la comedia nueva en la necesidad

de seguir el camino desbrozado por dramaturgos anteriores, y engarza

el elogio de las ocho sílabas —tan castizas— con su apuesta por la naturalidad

y con el envite final (otro más) contra sus acérrimos oponentes, los

cultistas, a los que acusa de retorcer el idioma hasta extremos insoportables,

no sin antes erigirse nada menos que en adalid de la lengua castellana

frente a «la bárbara aspereza que llaman culta». Aunque Marino tal vez

no llegase a degustar la comedia de su colega (falleció repentinamente el 26 de marzo, a los dos meses de que se publicase la *Parte XX*), la dedicatoria de *Virtud, pobreza y mujer* da buena cuenta de la admiración sincera que le profesaba Lope, que, con todo (y no era la primera vez), no dudó en arrimar el ascua a su sardina e imbricar los elogios del napolitano con la defensa,

por la cuenta que le traía, tanto de su apuesta teatral como de su lenguaje poético. Claro que la relación de *Virtud, pobreza y mujer* con Góngora, bien lo sabemos ya, venía de lejos.

Reescrituras y lectores

Examinadas ya las fuentes de nuestra comedia y su dedicatoria, es hora de

abordar la repercusión de *Virtud, pobreza y mujer* en el teatro y la literatura

del Siglo de Oro. El rastro de las andanzas de Isabel y Carlos comienza, sin

ir más lejos, por el propio Lope, que volvió los ojos a su pieza para componer

otra obra suya. Se trata de La *palabra vengada*, escrita en torno a 1628 o

1629. De esta comedia, preciosa *rara avis* en nuestro patrimonio teatral, se

conserva tanto el plan en prosa autógrafo de puño y letra de Lope —una

auténtica joya de la filología— como una versión impresa en la *Parte XLIV*

de las *Comedias nuevas escogidas* a nombre de Fernando de Zárate, pseudónimo

de Antonio Enríquez Gómez (1600-1663). Esta versión impresa, adjudicada

a Lope por parte de la crítica, constituye en verdad una refundición

a cargo de Enríquez Gómez, realizada probablemente a partir de

1649, fecha de su regreso a España tras su periplo europeo.[[40]](#footnote-40) En cualquier

caso, *La palabra vengada* es una de las últimas comedias del Fénix cuya trama

gira en torno al cautiverio en tierras musulmanas. En ella no solo vuelve

los ojos hacia una temática que le había granjeado el aplauso del público

en su juventud, sino que para su composición parece haberse basado en

*Virtud, pobreza y mujer*, tal y como reveló McGrady [2008].

Con todo, las considerables divergencias entre una y otra pieza saltan a la vista. Para empezar, en *La palabra vengada* los factores históricos tienen cierta relevancia para el desarrollo de la trama, a diferencia de lo que ocurre en *Virtud, pobreza y mujer*. Así, el ataque de las tropas del duque de Medina Sidonia al presidio de La Mamora, lance fundamental de *La palabra*

*vengada* durante el que capturan a don Juan, era por aquel entonces un episodio de suma actualidad, pues tuvo lugar entre finales de abril y principios de mayo de 1628. Por otro lado, esta obra es en realidad un drama, según se aprecia claramente en el desenlace, cuando don Juan muere a manos de Haquelme, al que después asesinará el rey de Argel. Así pues, en esta pieza tardía, a partir del modelo concreto de *Virtud, pobreza y mujer*, Lope retoma varios elementos típicos de las comedias bizantinas, los inserta en un acontecimiento histórico reciente y los dota de una dimensión trágica.[[41]](#footnote-41)

Por su parte, Enríquez Gómez introdujo en su refundición de *La palabra vengada* una serie de modificaciones que la sitúan aún más cerca de la órbitade las comedias bizantinas (y, por ende, también de *Virtud, pobreza y mujer*),tales como el final feliz, el recurso de la falsa muerte y, sobre todo, el triunfodel catolicismo sobre el islam, que se explicita con la resistencia a la apostasíapor parte del cautivo don Juan y con el comportamiento de la mora Zaida,cuya sangre cristiana la lleva a salvar la vida de su amado, cautivo de su padre.Que Enríquez Gómez acentuase la victoria de los cristianos y perfilasepersonajes como Zaida es un dato muy significativo: por aquel entonces, alescritor judeoconverso le convenía extremar la cautela y guardar las aparienciasreligiosas; en los últimos años de su vida, de hecho, Enríquez Gómez

«solo escribe comedias que no contienen ninguna clase de reivindicación judaica ni de ilustración del mundo judío» (Carrasco 2015:25). La justicia ya andaba tras sus pasos, y falleció en las cárceles de la Inquisición el 19 de marzo de 1663. No sin antes habernos legado, entre otras muchas obras, una comedia que indirectamente agrandaba la huella de *Virtud, pobreza y mujer*.

Entre los procesos de reescritura —de ida y vuelta— más hermosos en los que participa nuestra pieza se cuenta sin duda el que atañe a *La esclava de su amante*, novela que María de Zayas incluyó en la *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto* (también conocida como *Desengaños amorosos*),publicada en 1647. A pesar de las muchas y obvias diferencias argumentales, *Virtud, pobreza y mujer* y *La esclava de su amante* comparten unepisodio central, que da título a la novela de Zayas, así como no pocos lancesy personajes en común.[[42]](#footnote-42) La protagonista —llamada Isabel en ambostextos— es víctima de la maldad del galán: en *Virtud, pobreza y mujer*, Carlosyace con ella tras haberle dado palabra de matrimonio, pero después la

abandona; en *La esclava de su amante*, don Manuel se aprovecha sexualmente de ella mientras está desmayada, y luego le promete que será su esposo, pero nunca cumple su palabra. A fin de proteger su honor e ir en busca de su amado, las dos heroínas deciden herrarse el rostro con unos clavos fingidos, hacerse pasar por moras y venderse como esclavas. Tras sufrir un rapto a manos de unos corsarios, la acción se traslada a tierras africanas, donde el protagonista de ambas obras despierta el amor de una musulmana, que le facilita su huida y aviva los celos de una y otra Isabel. A tenor de todos estos paralelismos, creo que es razonable suponer que

María de Zayas se inspirase en *Virtud, pobreza y mujer* a la hora de confeccionar su novela.

A decir verdad, la Isabel moldeada por Lope encajaba punto por punto con el objeto fundamental de la *Parte segunda del sarao y entretenimiento* *honesto*, esbozado por la propia autora: «de las mujeres que hablaré en este libro no son de las comunes, [...] sino de las no merecedoras de desdichados sucesos».[[43]](#footnote-43) ¿Quién mejor entonces que la Isabel lopesca para ejercer de modelo del primer *desengaño* de la colección? Otro tanto se puede afirmar

respecto a Carlos, sin duda uno de esos muchos hombres que, para desgracia de las mujeres, «olvidados de sus obligaciones, hacen diferente de lo que es justo», tal y como los retrata la propia Zayas.[[44]](#footnote-44) Si la labor literaria de la madrileña se cifra en el atinado título de Margaret R. Greer [2000], *María* *de Zayas Tells Baroque Tales of Love and the Cruelty of Men*, entonces

Carlos se adecuaba con creces a su cometido.

Asimismo, las bárbaras intenciones de Hipólito (que pretendía forzar a

Isabel, aunque luego se arrepiente y se redime) podrían hallarse en el origen

de la violación perpetrada por don Manuel en *La esclava de su amante*,

y coinciden además con la actitud del segundo amo de Isabel al final de la

novela de Zayas, cuando la protagonista decide venderse de nuevo como

esclava, lance que acaso proceda también de *Virtud, pobreza y mujer*. En

fin, los cautivos zayescos deciden aprovecharse de la mora Zaida para pedir

la debida licencia y embarcarse en secreto rumbo a España, donde la

musulmana espera casarse con don Manuel y bautizarse cristiana. Del

mismo modo, Carlos despierta el amor de la mora Fátima, que le facilita

su huida, se apresta a abrazar el catolicismo y partir hacia España junto al

cautivo e Isabel; cuando están esperando por la debida licencia, aparecen

no obstante Hipólito y Alí, que accede a liberar a Carlos, de suerte que la

fuga no tiene lugar. Con todo, salta a la vista que las circunstancias de

la misma coinciden con las de *La esclava de su amante*. Pero Zayas no tenía

ningún interés en prodigar desenlaces felices como los que abundaban en

comedias y novelas (Yllera 1983:45); don Manuel, en efecto, rechaza a Isabel

y prefiere a la mora Zaida, invirtiendo así el final de *Virtud, pobreza y*

*mujer* y cumpliendo con el desengaño prometido por la autora, que lleva a

la protagonista a buscar refugio en la vía religiosa.

Por consiguiente, *La esclava de su amante* conservaría ante todo los pasajes

que más fuerzan la toma de decisiones por parte de la dama (el agravio

al que la somete quien iba a ser su esposo), sus principales hazañas

(fingirse esclava para defender su honor y recuperar a su ser querido) y las

peripecias en Berbería, episodios todos ellos que Zayas reelaboró en función

de sus intereses estéticos y, sobre todo, éticos. En definitiva, y con todas

las precauciones que merece siempre el escrutinio de fuentes y reescrituras,

creo que María de Zayas debió de quedar impresionada por el valor

y el tesón de la protagonista de *Virtud, pobreza y mujer*, capaz de sobreponerse

a los engaños masculinos, bregar por su honor y tomar las riendas de

su destino. Se trataba de una figura femenina muy acorde con las que gustaba

modelar la autora madrileña, que decidió renovar su historia bajo la

estela del desengaño que guía su colección de relatos, conjugando para

ello reminiscencias de otras comedias en las que figuraban esclavas por amor, entre ellas un título de otra comedia de Lope (*El esclavo de su galán*), su admirado Lope (al que apodaría, no sin razón, «príncipe del Parnaso»).[[45]](#footnote-45) Argucia, en fin, nada extraña en la autora, y que en modo alguno le restaba un ápice de valor a su novela, sino todo lo contrario, en virtud del remozado interés que adquiría así para los devotos de las intertextualidades (que los había entonces tanto o más que ahora, aunque tal término no corriera aún entre las gentes, claro), y por mucho que la madrileña se viera en la obligación de romper una lanza a favor de la originalidad de sus desengaños, «no sacados de una parte a otra, como hubo algún lego o envidioso que lo dijo de la *Primera parte* de nuestro sarao».[[46]](#footnote-46) Eran otros tiempos aquellos, no tan prisioneros de la novedad como los que corren, pero sí más agradecidos con sus maestros: conservar el nombre de Isabel y optar por un título tan similar a *La esclava de su galán* se entendería como una suerte de público homenaje a Lope de Vega, que los más atentos aficionados a las tablas y a las letras podrían descifrar.

Acerca de la difusión y recepción de *Virtud, pobreza y mujer*, cabe asimismo recordar que se trata de una de las muchas comedias de la *Parte XX* de las que Francesco Bracciolini, un intelectual contemporáneo de Lope, extrajo varios pasajes para un *zibaldone* muy bien estudiado por Scamuzzi [2011a:39-40]. Otro tanto ocurre respecto al «Cancionero del Barón de

Claret» —fechado asimismo en el siglo xvii y puesto al alcance de los estudiosos gracias al buen hacer de Rafael Ramos [1999]—, en el que don Francesc de Areny i de Toralla transcribió sus pasajes favoritos de la *Parte* *XX*; en el caso de *Virtud, pobreza y mujer*, su fino olfato de lector avezado le llevó a copiar el soneto «Verdes álamos altos, cuyas copas» (vv. 1987-2000), sin duda una de los momentos de mayor altura poética de la comedia, que no es poco decir.[[47]](#footnote-47) Pero ocupémonos ya de las minucias textuales, lo que más nos gusta a los filólogos de la vieja escuela.

PROBLEMAS TEXTUALES

Las características principales de los testimonios comunes a la *Parte XX* se

han descrito ya en la «Historia editorial», por lo que en este apartado me

limitaré a dar somera noticia de los avatares fundamentales de la transmisión

de *Virtud, pobreza y mujer*. Empezaré por describir el texto conservado

en los cinco testimonios de la *Parte* y, a continuación, abordaré las dos ediciones

modernas de nuestra comedia, a cargo de Juan Eugenio Hartzenbusch

y Donald McGrady.

En líneas generales, el texto de la *princeps* (*A*), impreso en 1625 en los

talleres madrileños de la viuda de Alonso Martín (a costa de Alonso Pérez),

no presenta graves problemas. Se trata de una edición cuidada, como

atestigua el escaso número de erratas. Contiene, sin embargo, algunos

errores, más de una quincena, corregidos tanto por la segunda edición de

la *Parte*, de la que enseguida nos ocuparemos, como por los editores modernos,

sobre todo por Hartzenbusch, su lector más atento. Unos pocos

errores se han resuelto en la presente edición por vez primera, tales como

ciertos problemas léxicos (en el v. 84 hay que leer «santa mujer» y no

«planta mujer»), semánticos (el v. 2506, claramente erróneo, precisa a mi

juicio la enmienda «tú has venido», aun cuando la mayoría de ediciones se

incline por subsanar con «te has vendido») y, en fin, ortológicos (en el

v. 1418, la métrica exige leer «agora», y no «ahora», bisílabo para Lope).[[48]](#footnote-48)

Por lo demás, se observan hasta cuatro variantes entre los distintos ejemplares

de *A* manejados para la edición de esta *Parte*; se trata de correcciones

en prensa, tres de ellas situadas en el mismo pliego (vv. 478, 935, 1103 y

1347). El único ejemplar que presenta las cuatro lecturas corregidas es *A3*,

mientras que *A2* mantiene tres de los cuatro errores, que se comentan detenidamente

en las respectivas notas.

El texto de *Virtud, pobreza y mujer* de la segunda edición de la *Parte XX*,

impresa en 1626 por la viuda de Alonso Martín y por Juan González (de

nuevo a costa de Alonso Pérez), constituye una copia a plana y renglón de

la *princeps*, salvo en la dedicatoria. Esta edición (*B*), que incorpora las cuatro

correcciones en prensa mencionadas —por lo que debió de partir de un ejemplar muy cercano a *A3*—, ofrece un texto relativamente cuidado, a la

vista del escaso número de erratas y de la existencia de enmiendas convenientes,

que subsanan algunos errores de la *princeps* y que asumo en mi

edición, como la atribución del verso 587 y otras correcciones sencillas de

poco relieve (vv. 371, 1893, 2355 y 2490), ya aceptadas por los editores modernos

prácticamente sin excepciones. No obstante, *B* añade por su cuenta

una veintena de errores,[[49]](#footnote-49) que, en ciertos momentos, parecen deberse a enmiendas

deliberadas, pero en cualquier caso innecesarias (la corrección de

«tales joyas» por «telas, joyas» en el v. 2174, o la doble sustitución de «Eliso

», nombre presente en otras comedias de Lope, por «Eliseo»). Algunas

de estas correcciones resultan muy interesantes: así, por ejemplo, el marbete

de «comedia» con que se designa a la pieza en el elenco se transforma

aquí en «tragicomedia», término que no le sienta nada mal a nuestra obra,

tal y como se ha comentado más arriba. Otras lecciones, en fin, se deben

quizá a una mente imaginativa o acaso a un mero despiste, pero sea como

fuere resultan muy divertidas: el *cansancio* de don Carlos («que traigo lleno

de cansancio el pecho», v. 536) se transforma en un enojoso *catarro* que

arrastran consigo otras ediciones.

Es el caso de la siguiente en ver la luz (*C*), publicada en Madrid en 1627

(Juan González, a costa de Alonso Pérez), cuyo texto deriva de *B*, tal y

como se observa con solo echar un vistazo al aparato crítico. En general,

*C* no es un texto muy atento. Para empezar, añade una treintena de errores

de cosecha propia (algunos con cierta reincidencia, como la confusión de

Juan por Julio en las didascalias de personaje en los vv. 242*Per*, 253*Per* y

592*Per*), que se acumulan sobre todo en la segunda mitad del primer acto y

en la primera del tercero; a modo de ejemplo, recordaré solo una variante

muy bonita (y estupenda para explicar en clase a los alumnos, como tan

bien hacía Alberto Blecua), que traza a la perfección la línea del *stemma*:

un «agüelo» de la *princeps*, convertido en «abuelo» en *B*, termina nada

menos que aupándose «al vuelo» en *C* (v. 548). Por otro lado, *C* mantiene

casi todos los errores y enmiendas desacertadas de *B*, salvo en casos muy

puntuales y de sencilla corrección (el v. 2141 y dos variantes en la dedicatoria).

La única excepción es el v. 1150, en el que *C* corrige un error de *B* difícil de advertir («ser mujer») y recupera la lectura de la *princeps* («soy mujer»).[[50]](#footnote-50) Al tratarse de un único caso, no es necesario suponer que *C* recurriera forzosamente al texto de *A* (tal contaminación, si lo fuere, se habría limitado a este único verso), sino que podría tratarse de una corrección *ope ingenii*, aun cuando sea francamente atinada. Otra opción es que *C* derivase de un ejemplar de *B* que incorporara «soy mujer» como corrección en prensa.

La cuarta edición (*D*) de la *Parte XX*, también madrileña (Juan González,

a costa de Alonso Pérez, 1629), es sin duda la que presenta el peor texto

de *Virtud, pobreza y mujer*. El cotejo demuestra que *D* deriva de *C*, cuyos

errores y lecturas particulares conserva siempre —así ocurre, por ejemplo,

con el ya citado «al vuelo» (v. 548)—, salvo en unos pocos casos que merecen

cierta atención. Así, *D* atribuye el v. 592 a don Juan y no a Julio, al igual

que *AB* y en contra de *C*; se trata de una corrección sencilla, pues se espera

que sea el galán y no el gracioso quien responda a la pregunta previa

(«¿De qué os enfadáis, don Juan?»). También resultan fáciles de subsanar

los otros dos casos —dejo de lado ahora una grafía latina sin importancia—

en que *D* coincide con la *princeps* y no con *C* (vv. 2186 y 2684), dado

que el contexto y el sentido exigen con claridad leer «alcaide» y «despejo»,

respectivamente, y no «alcalde» y «despojo», que son las variantes que trae

*C* (la segunda, a su vez, procedía de *B*).[[51]](#footnote-51) Un caso particular es el v. 1347, en

el que *D* lee «costumbre» (y no «costumbres»), lección errónea que solo se

rastrea en *A2*, por lo que, dado que ni *B* ni *C* contienen tal variante, habría

que suponer que se trata de una coincidencia o, quién sabe, de una contaminación

esporádica con un ejemplar de la *princeps* que, como nuestro *A2*,

no hubiese incorporado esa corrección en prensa.[[52]](#footnote-52) Por lo demás, *D* añade

más de cuarenta errores propios, así como una asombrosa cifra de erratas (rebasan ampliamente la cincuentena), prueba de la celeridad y el descuido

con que se imprimió el texto. Todo lo cual, como decía, convierte a este

testimonio en el más deteriorado a efectos textuales.

A diferencia de las anteriores, la primera edición impresa fuera del reino

de Castilla (*E*), concretamente en Barcelona (Esteban Liberòs, a costa

de Rafael Vives, 1630), se basa en la *princeps*. Como *B*, esta edición incorpora

las cuatro correcciones en prensa detectadas (vv. 478, 935, 1103 y 1347),

por lo que debió de basarse en un ejemplar muy cercano a nuestro *A3*. Solo

en una ocasión lee *E* con el resto de la tradición frente a la *princeps*: se trata

de una enmienda obvia y exigida a voces no solo por el contexto, sino por la

mera competencia gramatical (v. 1893). Por lo demás, *E* introduce una

veintena larga de errores nuevos (a modo de ejemplo, véase el comienzo

del tercer acto: vv. 1989, 2020, 2127, 2218, 2247, etc.). En definitiva, se trata

de una edición de escaso interés para la fijación textual.

EDICIONES MODERNAS

La primera edición moderna de *Virtud, pobreza y mujer* corrió a cargo de

Juan Eugenio Hartzenbusch, que la incluyó en el cuarto tomo de sus *Comedias*

*escogidas de frey Lope Félix de Vega Carpio*, publicado en 1860 (Biblioteca

de Autores Españoles, 52). Como todas las suyas, esta edición es

interesantísima y constituye una pieza de gran valor para la restitución (y

puntuación) del texto que nos ocupa. Para empezar, a Hartzenbusch se

deben varias enmiendas muy oportunas, que resuelven distintos problemas

de la edición príncipe (de la que deriva la suya, aunque luego lo matizaré)

no advertidos por las anteriores,[[53]](#footnote-53) pero que deben subsanarse para

que el texto cobre sentido; algunas enmiendas de *Har* resultan verdaderamente

brillantes, como la sustitución de «hubiera» por «viviera» (v. 105) o

la de «honor» por «amor» (v. 674), intervenciones que solo un lector, editor

y hombre de teatro tan atento como Hartzenbusch podría realizar.

Otras correcciones suyas, en fin, no resultan tan forzosamente necesarias

como para asumirlas, aunque delatan una vez más el celo y la pericia del

editor, cuyas intervenciones iluminan posibles problemas del texto o, al menos, invitan a replantearnos ciertos pasajes (vv. 338, 583, 967 y 1932, por citar solo unos ejemplos); todo lo cual, en fin, ha facilitado y enriquecido mucho el trabajo de los filólogos y editores que vinimos después. Pero, claro, Hartzenbusch era hombre de su tiempo; bien sabida es su afición por

manosear los textos más de lo debido: *Virtud, pobreza y mujer* no es, desde luego, ninguna excepción.[[54]](#footnote-54) Por otro lado, sus intervenciones no son siempre *ope ingenii*, sino que Hartzenbusch parece haber manejado también algún ejemplar de *C* o *D*, con los que contamina su texto,[[55]](#footnote-55) aunque no deja de ser encomiable que, en un proyecto de edición tan vasto como el suyo, se molestase en recabar y consultar distintos testimonios.

Llegamos, así, a la última edición de nuestra obra, publicada por Donald

McGrady en 2010 en su ya mítica colección de ediciones críticas de

Lope aparecidas en Newark. Tal y como se deduce de su aparato crítico,

*McGra* solo tuvo en cuenta la *princeps*, *E* y *Har*. Ahora bien, el cotejo sistemático

parece revelar que, en algunos pasajes, McGrady pudo partir de Hartzenbusch más que de *A*, o alternar entre uno y otro texto sin demasiado cuidado. Así lo sugiere el hecho de que adopte muchas correcciones innecesarias de Hartzenbusch, que a menudo consigna en su aparato crítico como variantes asumidas,[[56]](#footnote-56) pero en muchos otros casos no,[[57]](#footnote-57) incluida una

de las numerosas acotaciones inventadas por *Har* («Queriendo desenvainar», v. 1637*Acot*), lo que sugiere que tal vez las aceptase más por descuido que por decisión propia. Algo similar sucede con las enmiendas atinadas de Hartzenbusch, que en ocasiones acepta y señala en su aparato (vv. 1544 y 1686*Per*), mientras que otras veces las adopta pero sin recogerlas como

variantes (vv. 674, 2561 y 2692).[[58]](#footnote-58) Por su parte, McGrady realiza una enmienda muy pertinente (v. 1986*Acot*) y añade dos acotaciones oportunas (vv. 556*Acot* y 760*Acot*), pero también una decena de errores propios.[[59]](#footnote-59) A decir verdad, entre las muchas virtudes de la edición de McGrady —cuya riquísima anotación es un auténtico tesoro para todo siglodorista y cuyo prólogo resulta imprescindible para estudiar las fuentes y el influjo de la comedia— no se cuenta un escrupuloso cuidado del texto, que, además de los problemas ya aludidos, ha sufrido algunos desperfectos muy desafortunados. El más sonado es la sustitución del nombre de «Fátima» por «Alí» en la mayoría de acotaciones y didascalias, salvo contadas excepciones.

Tan llamativo error, quizá ajeno al editor o debido a un problema informático, dificulta mucho la lectura, puesto que el personaje de Fátima se confunde a menudo con Alí, el alcaide de Tremecén (de hecho, cuando conversan a solas, la edición repite el nombre de «Alí» en todas las intervenciones, lo que provoca que el lector al final se pierda y no sepa quién es cada interlocutor). Un fallo similar, pero desde luego menos grave, es la sustitución sistemática del nombre de «Arlaja» por «Alarja».

Pese a todo ello, la edición de McGrady, como tantas otras suyas, es muy valiosa no solo para los editores y estudiosos de *Virtud, pobreza y mujer*, sino para cualquier interesado y especialista en la literatura y la lengua del Siglo de Oro, que encontrará en sus notas —hay que recalcarlo una vez más— un venero inagotable de sabiduría. Desde luego, su trabajo ha facilitado mucho la labor de anotación para la presente edición, también en aquellos casos en

los que he creído conveniente matizar o refutar sus conclusiones en torno a algún pasaje del texto. Vaya por delante, pues, mi gratitud hacia la edición de McGrady (la cual, por cierto, me dio a conocer la comedia y me animó a estudiarla en profundidad), con la que la mía estará siempre en deuda.

RESUMEN DEL ARGUMENTO

ACTO PRIMERO

En vista de que es la única manera de vencer la resistencia de Isabel, la joven

huérfana de la que está prendado, Carlos decide proponerle matrimonio,

siempre y cuando ella acepte que se celebre en secreto; de no ser así, el

galán se expondría a perder la herencia de un tío suyo, don Vasco, que no

estaría dispuesto a que su sobrino se casara con una mujer tan pobre, aunque

bella y virtuosa, en lugar de hacerlo con la dama de la corte que le tiene

reservada. Julio, el criado al que Carlos confiesa sus intenciones en la puerta

misma de la casa de Isabel en Toledo, desaprueba el plan, impropio, según

él, de la condición hidalga de su amo.

Isabel, que sale en ese preciso momento en compañía de su criada Inés,

le afea a su pretendiente que le haya enviado dinero. Carlos arguye que lo

ha hecho para ayudarla, y que su intención es casarse con ella, a lo que Isabel,

finalmente, accede. Antes, sin embargo, de permitirle entrar en su

casa, y para mantener a salvo su honor y su virtud, exige que Julio vaya en

busca de un notario que sancione el compromiso matrimonial.

Hipólito, un mercader indiano de Sevilla recién llegado a Toledo, conversa

con don Juan y, tras elogiar la ciudad, le da cuenta de la honda impresión

que le ha causado una mujer, muy bella pero pobremente vestida,

que ha visto salir de una iglesia. Don Juan trata de desengañarle advirtiéndole

de la gran honestidad de la dama, que, lo mismo que ha hecho con

otros muchos galanes, jamás accederá a sus pretensiones. Pese a ello, Hipólito

se muestra convencido de que con su dinero conseguirá rendirla, y don

Juan, para distraerle de su intento, le propone visitar a Violante, una cortesana

de vida alegre llegada de Madrid.

A la mañana siguiente, Carlos le cuenta a su criado Julio que firmó ante

notario y testigos el matrimonio con Isabel, y que la abandonó después de

haberla hecho suya. Para aliviar el malhumor, pues empieza a sentirse

arrepentido, acuden los dos a casa de Violante, y allí se encuentran con don

Juan e Hipólito, que se sienten incomodados por su aparición. Como consecuencia

de un lance del juego (la rifa de una cadenilla, para la anfitriona),

tiene lugar una pendencia y don Juan cae mortalmente herido a manos de

Carlos, al que encarcelan.

Julio avisa de inmediato a Isabel, que se apresura a visitar al preso, aunque

es consciente de que su esposo la ha burlado. Entretanto, Carlos recibe

en la cárcel la visita de su tío, don Vasco, que se avergüenza de él y le reprocha

su crimen. Preocupado por el testimonio de Hipólito, Carlos pide a su

protector que trate de silenciarle o ganar su afecto.

Al llegar, Isabel toma a don Vasco por el alcaide de la prisión y le confiesa

que ella y Carlos están casados, con lo que aquel jura que desheredará

inmediatamente a su sobrino en favor de Elena, hermana de Carlos. En el

reencuentro de la pareja que tiene lugar a continuación, Carlos, que les ha

oído hablar, niega haberle dado palabra de matrimonio a Isabel y la rechaza

(«No se llaman juramentos / esos que los hombres hacen / cuando están

fuera de sí, / que fuera de sí no valen», argumenta en los vv. 937-940), pese

a lo cual ella mantiene su promesa de amarle eternamente.

ACTO SEGUNDO

Al cabo de un tiempo, Feliciano, tío de Isabel, visita en Toledo a su sobrina

con la intención de pedirle ayuda económica, y ella le informa de la difícil

situación por la que atraviesa, pues Carlos, condenado a pasar seis años en

Orán por el crimen cometido, está preso desde hace seis meses en Tremecén,

capturado por el moro Audalla, que pide por él un rescate de mil doscientos

ducados. Decidida a liberarle, Isabel ha vendido con ese fin toda su

hacienda por doscientos ducados, y ha recibido además la ayuda de Elena,

hermana de Carlos, que le ha entregado generosamente cuatrocientos ducados

más. Aun así, no dispone del dinero exigido, por lo que, siguiendo el

consejo de Julio, está dispuesta a pedir limosna por las calles de Madrid,

donde nadie la conoce.

Entretanto, Carlos no solo se arrepiente del trato que ha dispensado a

Isabel, sino que parece incluso amarla. Pero los obstáculos y peligros se interponen:

por un lado, Fátima, hija de Audalla, su captor, le declara su

amor ferviente; por otro, Audalla, aun sabiendo que el dinero para el rescate

no tardará en llegar, vende a su cautivo a Alí, el alcaide de Tremecén

con quien tenía acordado unir en matrimonio a su hija Fátima (la cual, no

obstante, aborrece al moro, tal y como le ha confesado a Carlos), a cambio

de diez esclavos y bajo la promesa de tratarlo bien.

Isabel, que ha ido a Madrid con Julio, se muestra remisa, por vergüenza,

a pedir limosna, y no logra su propósito. En un arranque de valentía, y

para reunir la cantidad que aún le falta para el rescate de Carlos, decide

marchar a Sevilla y venderse allí como esclava.

En Tremecén, Carlos le muestra a Alí la carta que le ha enviado Isabel,

en la que le cuenta sus planes de rescate y su decisión de convertirse en esclava

si es necesario. Alí, conmovido por el coraje y la virtud de la cristiana

(y no sin cierta incredulidad: «Difícil es de creer; / yo pienso que amor te

engaña. / En la libertad de España, / virtud, pobreza y mujer / no puede

ser», vv. 1687-1691), promete a Carlos dejarle en libertad si es capaz de convencer

a la esquiva Fátima, a la que en vano lleva tiempo tratando de enamorar,

de que se case con él.

Isabel llega a Sevilla en compañía de Julio, que finge ser su dueño, y,

haciéndose pasar por una esclava mora de nombre Zaida, se expone a la

venta en una almoneda pública. El mercader Hipólito, de vuelta ya en su

ciudad, se fija en ella y, aunque no la reconoce como Isabel, la joven toledana

de cuya belleza sigue prendado, no duda en abonar su precio. Reunida

al fin de esta manera la suma necesaria para el rescate de Carlos, Julio se

apresura a partir rumbo a Berbería.

ACTO TERCERO

Dos meses más tarde, en Sevilla, Hipólito trata de forzar a su esclava, a la

que sigue sin reconocer, e Isabel se ve por ello obligada a revelar su verdadera

identidad y referir su historia. Admirado del coraje y la virtud de la

joven, Hipólito se ofrece él mismo para acudir a Orán y rescatar a Carlos.

Con el consentimiento de su nuevo y rico protector, Isabel se dispone también

a acompañarle.

Mientras tanto, en Tremecén, Fátima le pide a Alí que la case con Carlos,

supuestamente para que, así, ella le aborrezca y cobre amor por Alí

(«Para desenamorar, / dicen que el mejor remedio / es casar una persona

/ con la que tiene en deseo», vv. 2213-2216). Furioso, Alí amenaza con

matar a Carlos, y con esa intención abandona la escena. Aparece entonces

el esclavo, Fátima le ruega que huya y él así lo hace.

Al día siguiente llega Julio para negociar el rescate de su amo. Despechado

por la huida del cautivo, Alí le exige el dinero. Julio aduce que no lo

lleva consigo, pues lo ha depositado en Orán, por lo que Alí ordena que le

azoten y le hagan preso.

A Tremecén, y disfrazados de moriscos españoles, arriban asimismo

Hipólito e Isabel, y cerca de la playa donde han desembarcado se encuentran

con Carlos, al que en un principio no reconocen. Tras ponerse por fin

al tanto de los hechos, acuerdan que Hipólito visite a Alí para pagarle el

rescate y solicitar su permiso para regresar a España. Carlos e Isabel, reconciliados,

se dirigen a la embarcación para aguardar allí su regreso.

Aparece Fátima, y Carlos, al verla, se esconde. Isabel, que se presenta como

un tal Cardenio, tiene así la oportunidad de hablar con su rival, que no le oculta

sus sentimientos hacia Carlos, a quien anda buscando. Cuando este reaparece,

y no sin antes reafirmar (en aparte) sus intenciones y promesas de amor a

Isabel, propone a Fátima que marche con ellos a España; la mora acepta.

Alí rechaza el dinero que Hipólito le ofrece en pago del rescate de Carlos,

por el que, según declara, siente un gran aprecio («Carlos fue de mí estimado,

/ Carlos muy bien me sirvió, / Carlos nunca me ofendió», vv. 2706-

2708). Como prueba de su buena disposición, pone además en libertad a

Julio. Hipólito, agradecido, le invita a cenar en su bergantín. Más tarde, Alí

y Carlos se reencuentran y sellan las paces. Hipólito desvela su identidad y

la de Isabel, y Alí se muestra impresionado por la determinación de la

dama. Finalmente, Carlos corresponde a la generosidad de su antiguo amo

y hace salir a Fátima, a la que convence para que se case con Alí.

SINOPSIS DE LA VERSIFICACIÓN

acto primero

1-240 redondillas 240

241-412 romance en *e*-*a* 172

413-556 octavas reales 144

557-660 redondillas 104

661-760 décimas 100

761-982 romance en *a*-*e* 222

acto segundo

983-1026 redondillas 44

1027-1122 romance en *e*-*a* 96

1123-1222 redondillas 100

1223-1402 quintillas 180

1403-1662 romance en *o*-*a* 260

1663-1682 redondillas 20

1683-1718 novenas de pie quebrado59[[60]](#footnote-60) 36

1719-1730 redondillas 12

1731-1780 décimas 50

1781-1812 redondillas 32

1813-1826 soneto 14

1827-1866 redondillas 40

1867-1910 silva[[61]](#footnote-61) 44

1911-1950 octavas reales 40

acto tercero

1951-1986 redondillas 36

1987-2000 soneto 14

2001-2184 redondillas 184

2185-2362 romance en *e*-*o* 178

2363-2501 tercetos encadenados 139

2502-2517 redondillas 16

2518-2645 romance en *e*-*o* 128

2646-2777 redondillas 132

2778-2899[[62]](#footnote-62) romance en *e*-*a* 122

resumen

*Estrofas Total %*

Romances 1178 40,60

Redondillas 960 33,10

Octavas reales 184 6,40

Quintillas 180 6,20

Décimas 150 5,20

Tercetos encadenados 139 4,80

Silva 44 1,50

Novenas de pie quebrado 36 1,20

Sonetos 28 1,00

VIRTUD, POBREZA Y MUJER

COMEDIA FAMOSA DE LOPE DE VEGA CARPIO

Dedicada al caballero Juan Bautista Marino,

celebérrimo poeta napolitano

Antes que el señor Juan Jacobo Pancirolo, auditor de monseñor ilustrísimo

Julio Saccetto, nuncio de Su Santidad en estos reinos de España, me dijese

la merced y favor que Vuestra Señoría me hacía, el secretario del duque de Monteleón en la jornada de Francia me había dado estas nuevas, y de haber

conferido con Vuestra Señoría en París algunas cosas acerca de mi persona

y estudios, de que me confieso tan obligado que, a no constar mi sentimiento

por escrito en algunos míos, hiciera particulares demostraciones

de la esclavitud y rendimiento en que me ha puesto; porque «laudari a viro laudato», y ser estimado de quien todos estiman es la mayor felicidad que

puede adquirir la peregrinación de los estudios en la opinión estraña de la

patria. Y siendo Vuestra Señoría en su profesión tan único que los bien

nacidos ingenios le conceden el primero lugar en toda Italia, y nuestros españoles

leen con venerable admiración la inmensa copia de sus escritos en

tantas *Rimas* sacras y humanas, ¿quién duda que puede calificar su alabanza,

graduar su estimación y defender su juicio? Debe a mi amor y inclinación Vuestra Señoría justamente tanto favor

que haya tenido deseo de mi retrato; que, puesto que la pluma lo es del

alma después de haberla leído en el entendimiento, tengo por honra grande

hacer estimación de los exteriores instrumentos; obediente al señor auditor, dejé copiar a los pinceles de Francisco Yaneti, florentín, en estos años

las ruinas de los días al declinar la tarde, cuyas primeras flores «aut morbo

aut ætate deflorescunt». Si ha llegado el lienzo, podrá Vuestra Señoría con

juicio fisionómico reconocer fácilmente si corresponde a su voluntad quien

esas señas tiene. Pregunté al señor Juan Jacobo si me parecía, y respondiome

con aquella natural gracia y afabilidad de que el cielo dotó su claro entendimiento:

«En Roma os parecerá mucho». Y pues en ella se hacía tanta

honra a los libertos, como consta de Cicerón, que puso a Tirón, su esclavo,

el de Marco Tulio, haga Vuestra Señoría que le honren de su nombre para confirmación de la esclavitud que reconozco, y en satisfación de haber

puesto el de Vuestra Señoría en mi jardín imaginario, impreso en *La Filomena*,

que no por eso es de menos estimación, como las figuras astronómicas

en el cielo. Los versos dicen así:

Juan Bautista Marino, que enamora

las piedras, Anfïón, es sol del Tasso,

si bien el Tasso le sirvió de aurora.

Corta alabanza, pero no dio más lugar la que allí tuvieron tantos; más

dilatada (aunque siempre corta) está en mi *Amarílida*, égloga piscatoria:

Ausoniæ raucum qua divitis Amphitritæ

nereydum lusus inter dulcesque choreas

nectareis implet modulis maria alta Marinus,

armatum cantat Martem, tunicaque trilice

accinctum & divum thalamos, puerumque ferocem

idalia insignem pharetra & fulgentibus armis.

Assurgit pater ipse Tibris, divinaque late

carmina fundentem, vitreis miratur ab antris,

et molle electrum, totoque corallia ponto.

Pertulit huc etiam cantus resonabilis Echo,

inde Tagus flavis Vatem veneratus ab undis

offerre auriferas gaudet de littore arenas,

dulcisonaque virum modulantur arundine læti

pastores silvis, Lupius quos inter eburno

exurgit plectro, laudesque ad sidera tollit.

A lo menos quisiera que llegaran a ellas, y que para conseguir este deseo,

los ingenios que ahora florecen en España con justa opinión ocuparan

las plumas en alabanza de Vuestra Señoría, como lo han hecho en Italia

cuantos se leen impresos en la tercera parte de su *Lira*, entre los cuales dice

muy bien el señor de Estrasoldo:

Ben col divino tuo soave canto

spirto celeste & non Marin dimostri;

meraviglia che porta à giorni nostri

fra tute le altre meraviglie il vanto.

No he querido escribir a Vuestra Señoría sin ofrecerle alguna parte de

las que este libro contiene, y así le suplico por todo el amor que me ha mostrado,

y la veneración y respeto que me debe, se digne de acetar en su gracia

esta comedia, humilde ofrenda en el templo de su celebrado ingenio y

insigne nombre, para que, llevándole en la frente, la alaben de bien empleada

los que la culparen de atrevida.

En España no se guarda el arte, ya no por ignorancia, pues sus primeros

inventores, Rueda y Navarro, le guardaban, que apenas ha ochenta años que pasaron, sino por seguir el estilo mal introducido de los que les sucedieron.

Los versos cortos son castellanos antiguos, no usados en Italia, aunque

he visto algunos en el Serafino; no despreciados de la lengua latina,

como se ve en sus himnos, hasta guardar el rigor de los consonantes; dulce y dificultosa composición, que la falta del natural, que ha de ser el primero

fundamento de este edificio, destierra con arrogancia, introduciendo en

España la bárbara aspereza que llaman culta, por quien la defensa de la

lengua (cuya gramática no sufre estas novedades) me debe tantas injurias.

«Quid enim —escribió Cortesio a Policiano— voluptatis afferre possunt ambiguæ vocabulorum significationes, verba transversa, abruptæ sententiæ,

structura salebrosa, audax translatio, nec felix, ac intercisi de industria

numeri?». ¡Qué excelentes palabras! *Vale antistes musarum* & *Italiæ decus*.

Lope Félix de Vega Carpio

*Figuras de la comedia*

don carlos, caballero muza

julio, criado isabel, dama

don juan, caballero violante, dama

hipólito, mercader inés, criada

vasco de Aragón feliciano

Florencio feliciano

Ramiro alí, moro. audalla

Fabio roselo. eliso

Ludovico arlaja, mora

celia. Otavia finardo

un pregonero dos mercaderes

mairén zarte

1. Esta edición se ha beneficiado de mi participación en los proyectos de investigación PGC2018-094395-B-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, PID2019-104045GB-C54 y PID2019-104045GB-C51, financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación y por fondos FEDER. [↑](#footnote-ref-1)
2. Cito por la espléndida edición de F. B. Pedraza y P. Conde, vv. 329-337. [↑](#footnote-ref-2)
3. No hay rastro de la comedia ni en *DICAT* ni en *CATCOM*, ambos dirigidos por Teresa Ferrer Valls. [↑](#footnote-ref-3)
4. Las indagaciones sobre la fecha de *Virtud, pobreza y mujer* que expongo a renglón seguido proceden de un artículo aún en prensa. [↑](#footnote-ref-4)
5. Sobre los años granadinos de Pedro González de Mendoza y Silva —por error, McGrady [2010:7 y 152] transcribe el primer apellido como «Gómez»—, véase Peinado Guzmán [2015]. A la zaga de McGrady, yo mismo he adoptado erróneamente, por no haber contrastado el dato con otras fuentes y más bibliografía, el año de 1615 como fecha de

   composición de *Virtud, pobreza y mujer* (Fernández Rodríguez 2019a). [↑](#footnote-ref-5)
6. Para más detalles, Peinado Guzmán [2015]. [↑](#footnote-ref-6)
7. Véanse las notas a los vv. 1458-1542. Otras referencias a lo largo de la comedia, como la expulsión de los moriscos (vv. 1264 y 2549-2550), anclan también la acción en tiempos de Lope, lo cual no es óbice para que una alusión suelta a Carlos V (v. 2373), poco clara, y en cualquier caso muy secundaria, pudiera hacer pensar por un momento que la trama tiene lugar en tiempos del Emperador. Una comedia así, de corte novelesco y con tan pocos asideros históricos, presenta una cronología difusa y sumamente laxa (como tantas otras piezas lopescas), pero en escenas como la presente apela sin tapujos a la pura actualidad; coincido entonces, a este último respecto, con la interpretación de McGrady [2010:153]. [↑](#footnote-ref-7)
8. Lope elogió al duque de Maqueda y su familia en numerosas ocasiones. Sin ir más

   lejos, le dedicó *Pobreza no es vileza* (impresa también en la *Parte XX*), en la que se dirige a

   él como «Manrique africano» (ed. F. Cappelli, p. 471), mientras que en uno de los textos

   preliminares de esta misma *Parte*, denominado «Títulos de las comedias y a quién van

   dedicadas», le brinda el generoso apodo de «Marte africano» (p. 102). [↑](#footnote-ref-8)
9. Nada menos que por haberle quitado la vida a otro galán tras una acalorada partida

   de cartas en casa de una prostituta. Gracias a la virtud, el tesón y la firmeza de Isabel, Carlos

   terminará por arrepentirse de su conducta. [↑](#footnote-ref-9)
10. En Toledo, se casa a escondidas con Isabel y luego la abandona, todo lo cual, unido

    a sus correrías nocturnas y al homicidio mencionado, provoca el enfado de su tío y que

    nadie trate de pagar su rescate («no hay quien de darle trate», v. 1674). [↑](#footnote-ref-10)
11. De hecho, Isabel refiere la noticia del cautiverio al poco de empezar el segundo

    acto: «Julio después —Julio, un hombre / que le sirve— trujo nuevas / de que quedaba

    cautivo, / porque, alargando la rienda / una noche en Berbería / de la demás soldadesca,

    / le prendió un alarbe moro; / y, porque tuvo sospecha / que era caballero, pide / con temeraria

    insolencia / mil y docientos ducados» (vv. 1091-1101). [↑](#footnote-ref-11)
12. «Al Marqués han proveído / y a Italia damos la vuelta». El pasaje pertenece a *La*

    *ingratitud vengada* (vv. 1236-1237); véase la nota de su editora, Sònia Boadas [2015:986].

    Huelga decir que Lope empleaba también *proveído* en el sentido más corriente para nosotros.

    Libro [↑](#footnote-ref-12)
13. Remito, para más detalles, a Alonso Acero [1997:191-193]. [↑](#footnote-ref-13)
14. Para más detalles, puede verse Fernández Rodríguez [2019a]. [↑](#footnote-ref-14)
15. Sobre el contexto histórico y literario del cautiverio en *Virtud, pobreza y mujer*, remito a Case [1998] y a Fernández Rodríguez [2019a], que aportan la bibliografía oportuna. [↑](#footnote-ref-15)
16. Al respecto, me permito remitir de nuevo a Fernández Rodríguez [2019a:234-244]. Con muy buen tino, Case [1998:324] recalcó que «In *Virtud*, we have the basic elements of a tragedy». [↑](#footnote-ref-16)
17. Quizá no por despiste, y acaso no con poca razón, la segunda edición de la obra sustituyó el marbete de «Figuras de la comedia» que encabeza el elenco por el de «Figuras de la tragicomedia» (véase el aparato crítico). En fin, recuérdese «la condición híbrida, monstruosa y quimérica de la Comedia nueva, quiere decirse que toda ella es por naturaleza tragicómica» (Oleza 1997a:XV). [↑](#footnote-ref-17)
18. «Salta a la vista que para *Virtud, pobreza y mujer* Lope se ha inspirado en la *novella* de Masuccio, pues lo esencial de ambos relatos es idéntico: una pareja desigual (eluno, noble y acomodado, el otro, pobre mas de carácter excepcional) se ama y consagrasu pasión físicamente. Luego el hombre es capturado y llevado al norte de África, dondees vendido como esclavo; al enterarse de la triste suerte de su amante, la mujer se afligesobremanera y trata de reunir el rescate; al fracasar en esta tentativa, ella se disfraza de hombre y finalmente logra juntar el dinero, enajenando su propia libertad para comprar la de su amado. Finalmente, los dos jóvenes se embarcan para volver a su país» (McGrady 2010:9). [↑](#footnote-ref-18)
19. Al respecto, remito a las excelentes páginas de Berruezo [2015:182-206]. [↑](#footnote-ref-19)
20. Estas consideraciones, algo reformuladas para la ocasión, proceden de Fernández Rodríguez [2019b]. [↑](#footnote-ref-20)
21. «En vista de que la empresa de importar libros a América implicaba una enorme posibilidad de riesgo ya que la mercancía se encontraba expuesta, a lo largo de la travesía, a los temporales y los naufragios; al ataque de piratas y bucaneros franceses, ingleses o portugueses; o a los escrutinios de los funcionarios del Santo Oficio, el comerciante debería al menos tener la seguridad de que los libros que enviaba eran justamente aquellos que los lectores novohispanos necesitaban para sus labores cotidianas o para su esparcimiento» (López de Mariscal 2005:33). [↑](#footnote-ref-21)
22. Para el caso de Boccaccio, véase Muñoz [2011 y 2013b]; sobre Lope y sus lecturas de Bandello, deben consultarse los diversos trabajos de Carrascón [2016, 2017a y 2017b], así como Muñoz [2013a:119-126]. [↑](#footnote-ref-22)
23. Al respecto, remito a Fernández Rodríguez, en preparación. [↑](#footnote-ref-23)
24. Por esa misma razón, me parece muy atinada la hipótesis de Case [1998:325-327], quien sugiere que la publicación de las *Ocho comedias* cervantinas en 1615 pudo servir de acicate para que Lope compusiera *Virtud, pobreza y mujer*, a tenor del protagonismo concedido al cautiverio en piezas como *Los baños de Argel*, *La gran sultana* y, sobre todo, *El gallardo español* (que presenta ciertas concomitancias con nuestra comedia, advertidas por el propio Case); un cautiverio, por otro lado, cultivado desde antiguo por Lope. [↑](#footnote-ref-24)
25. La comedia, que ahora puede leerse en la edición de Paula Casariego [2019], es más conocida como *La pastoral de Jacinto*. [↑](#footnote-ref-25)
26. Sobre la atribución de *El lacayo fingido* a Lope, véanse Arjona [1954], Morley y Bruerton [1968:82] y Smyth [1982]; para el caso de *Las burlas y enredos de Benito*, muy dudosamente lopesca, Arjona [1960] y Morley y Bruerton [1968:426]. [↑](#footnote-ref-26)
27. Por su especial relación con Lope y las fechas que nos ocupan, remito a los trabajos de Osuna Cabezas [2008], López Bueno [2011] y Cacho Casal [2012]. [↑](#footnote-ref-27)
28. Para más inri, al poco de que Lope rematase nuestra comedia, *Las firmezas de Isabela* y las otras tres piezas se publicaron de nuevo juntas en *Cuatro comedias famosas de don Luis de Góngora y Lope de Vega Carpio* (Madrid, a costa de Juan Berrillo, 1617). [↑](#footnote-ref-28)
29. Aunque en un primer momento se muestra inclinado al juego e incluso planea

    forzar a Isabel, luego decide socorrerla y viajar con ella hasta Berbería, lo que permite el

    final feliz. Hipólito, de hecho, «amén de poseer una serie de cualidades hace el papel de

    Providencia, pues posibilita la realización del matrimonio, salva la situación económica,

    valora la virtud y otorga el perdón a su enemigo» (Campbell 1996:114). Así las cosas, «Un

    mercader de orígenes nobles, con pensamientos correspondientes a la ética caballeresca

    más auténtica, es portador del bien en la comedia. Entre el noble don Carlos, inclinado a la

    riqueza, y el mercader Hipólito, que aprecia los más altos valores de la humanidad, no hay

    una distinción que tenga como punto comparativo la ocupación de ambos personajes, lo

    que los caracteriza es su ética» (Campbell 1992:86). Sobre las implicaciones económicas y

    sociales del comportamiento de uno y otro, remito a los citados estudios de Campbell, así

    como a Case [1998:321-325]. [↑](#footnote-ref-29)
30. Sobre la figura del mercader en *Las firmezas de Isabela* y en otras comedias del Siglo

    de Oro, véanse Ferrer Valls [2018] y Roncero López [2018]; para el caso de Lope, acúdase

    a Campbell [1992 y 1996]. [↑](#footnote-ref-30)
31. Y ello a pesar de que, como muy bien explica Joan Oleza [2018:297], en las comedias

    de inspiración italiana Lope suele borrar o atenuar el papel de los mercaderes y del

    entorno social burgués. A *Virtud, pobreza y mujer* y *El anzuelo de Fenisa*, Oleza [2018:297]

    ha añadido recientemente *El hijo de los leones*, aunque el propio estudioso puntualiza que

    «el argumento no se desarrolla en un marco urbano contemporáneo sino en la Alejandría

    clásica», por lo que el papel social del mercader no puede estudiarse en los mismos términos

    que en los demás casos. [↑](#footnote-ref-31)
32. Sin ir más lejos, en otra comedia bizantina de raigambre italiana, *La viuda, casada y doncella* (por ceñirme a un ejemplo similar en términos genéricos y genealógicos), Lopeprivilegia cada una de sus fuentes en momentos distintos de la trama (Fernández Rodríguez2018a). [↑](#footnote-ref-32)
33. En el valiosísimo prólogo a su edición de *Virtud, pobreza y mujer*, McGrady [2010]

    rectifica sus propias conclusiones expuestas años antes (McGrady 2003), cuando supuso

    que fue Góngora quien imitó a Lope. [↑](#footnote-ref-33)
34. «Il s’agit d’effacer le geste novateur de Lope dans l’*Arte nuevo*, de nier la place qu’il s’était octroyée dans ce même texte dans la généalogie du théâtre national, et de lui opposer des modèles plus respectueux de l’art» (d’Artois 2014:100). [↑](#footnote-ref-34)
35. Lo acaba de recordar Isabel en la intervención inmediatamente anterior al pasaje citado («solo, señor, / me sustenta mi labor», vv. 996-997), en palabras casi idénticas a las que dirige a don Carlos en el primer acto: «que un padre honrado, perdido / por fïanzas, y al fin muerto, / dejó este campo desierto, / de sus consejos florido, / donde solo mi labor / me sustenta, como sabes» (vv. 225-230). En el fallecimiento prematuro del padre —naturalmente en circunstancias muy distintas a las de Félix de Vega, afamado bordador— cabría entrever también un cierto eco autobiográfico, pues Lope perdió al suyo con apenas quince años. Para más detalles sobre el padre del dramaturgo, véase Sánchez Jiménez [2018:38-39]. [↑](#footnote-ref-35)
36. «don félix Pon, Gastón, mi ropa presto, / esos papeles recoge, / saca esas maletas luego. / Hoy me parto a la Montaña. / Deme el valle de Carriedo / en sus suelos sepultura, / lloren mis padres...» (*Quien ama no haga fieros*, ed. P. Ruiz Pérez, vv. 1384-1390). El pasaje aludido de *La venganza venturosa* se cita en la nota al v. 1013 de nuestra comedia. [↑](#footnote-ref-36)
37. Véase Sánchez Jiménez [2018:36-37]. [↑](#footnote-ref-37)
38. En las líneas que siguen, hago mías las conclusiones de estos estudiosos, cuyos argumentos desgrano con mayor detalle en las notas de la dedicatoria. [↑](#footnote-ref-38)
39. Así lo hace, sin ir más lejos, en la dedicatoria de *El marido más firme*, impresa en esta misma *Parte* (ed. C. Monzó Ribes, pp. 921-924). [↑](#footnote-ref-39)
40. Se desmiente la autoría lopesca y se explica el proceso de refundición emprendido por Fernando de Zárate, pseudónimo de Antonio Enríquez Gómez, en Fernández Rodríguez [2016b]. [↑](#footnote-ref-40)
41. Lo cual ejemplifica la capacidad del Fénix para tratar un mismo conflicto desde premisas macrogenéricas opuestas, así como una aguda observación de Fausta Antonucci a propósito de la producción trágica de Lope a partir de 1621, que esta vez se cumple también en relación a las comedias bizantinas: «Lejos, pues, de ir a la zaga de los “nuevos” dramaturgos, Lope se fragua un camino autónomo en el que perfecciona una tendencia que ya atisbaba en obras anteriores: el desarrollo trágico de típicas intrigas de comedia, urbana (es el caso del *Caballero de Olmedo*) o palatina (es el caso del *Castigo sin venganza*)» (Oleza y Antonucci 2013:727). [↑](#footnote-ref-41)
42. En el análisis que sigue, agavillo y desmenuzo las razones expuestas al detalle en Fernández Rodríguez [2018b], adonde remito para más señas. [↑](#footnote-ref-42)
43. María de Zayas, *Honesto y entretenido sarao*, ed. J. Olivares, p. 434. [↑](#footnote-ref-43)
44. *Honesto y entretenido sarao*, ed. J. Olivares, p. 434. [↑](#footnote-ref-44)
45. «[...] cuya memoria no morirá mientras el mundo no tuviere fin», apostilla Zayas

    (*Honesto y entretenido sarao*, ed. J. Olivares, p. 701). Sus deudas con el Fénix bien valían

    esos elogios. Para más detalles sobre la relación de *El esclavo de su galán* (y otros textos) con

    *La esclava de su amante*, véanse Zerari-Penin [2013] y Fernández Rodríguez [2018b]. [↑](#footnote-ref-45)
46. María de Zayas, *Honesto y entretenido sarao*, ed. J. Olivares, p. 521. [↑](#footnote-ref-46)
47. Por lo demás, Marchante [2003a:51] corrigió con tino el desliz de Teresa Navarra [1919:22], que aludió a *Virtud, pobreza y mujer* como fuente de *Nelle cautele i danni*, de Carlo Celano (1625-1693), cuando el napolitano en realidad se inspiró en el primer acto de la también lopesca *La hermosura aborrecida*, tal y como demostró la propia Marchante [2003b]. Así lo recuerda en fechas recientes Magnaghi [2016:163]. [↑](#footnote-ref-47)
48. En las notas correspondientes, el lector encontrará las debidas justificaciones a todos aquellos casos en que se ha desechado una lección de la *princeps*. [↑](#footnote-ref-48)
49. Véanse los vv. 1, 258, 1150, 1404, 1453, 1647, 1682, 1714, 2141, 2319, 2368, 2424, 2684 y 2823, además de los casos en la dedicatoria y el elenco. [↑](#footnote-ref-49)
50. «Cielos, condoleos de ver / que por conservar mi honor / resisto a ruegos de amor / y al ser pobre, y soy mujer [‘y al hecho de ser pobre, y eso que soy mujer’]» (vv. 1147-1150). [↑](#footnote-ref-50)
51. En el v. 2060 («a las fuentes que las miran»), *D* trata de subsanar, con poca fortuna («jamás miran»), la errata de *C* («ias miran»); otra hermosa cadena de variantes que ilumina el *stemma*. [↑](#footnote-ref-51)
52. Parece que este verso generó ciertas dudas en Hartzenbusch, a juzgar por su enmienda; en la nota correspondiente explico que la lectura «costumbres» tiene todos los visos de ser lopesca y oportuna. [↑](#footnote-ref-52)
53. Me refiero, fundamentalmente, a los vv. 105, 674, 1544, 1686*Per*, 2561 y 2692, así como a la sustitución de «Sinardo» por «Finardo» en el elenco. [↑](#footnote-ref-53)
54. Véanse los vv. 245, 287, 298, 423, 490, 503, 757, 821, 1160, 1161, 1436, 1453-1454, 1490, 1599*Per*, 1638, 2073, 2160, 2200, 2204, 2209, 2633, 2667, 2673, 2696, 2772, 2808, 2813, 2872 y 2879*Per*. [↑](#footnote-ref-54)
55. Así lo muestran los vv. 976, 984, 986, 1453, 1714, 2174, 2263, 2281, 2319, 2330, 2368, 2397, 2424, 2521 y 2823. En un verso en particular, el 2780, Hartzenbusch acoge una lectura que solo trae *D*, lo que podría ser un indicio de que fue esta su segunda edición de consulta, pero no es inimaginable que se trate de una coincidencia: la variante se debe a una sencilla trivialización. Por lo demás, en algunos de los versos citados coincide asimismo con *B*, pero no hay ningún indicio sólido para suponer que también manejase un ejemplar de esta edición; ello es cierto incluso respecto a la lección del v. 2490 («conténtele» en *B* y en *Har*), puesto que se impone como claramente necesaria, frente al «contentéle» de *AE* y al «conténtenle» de *CD* (vale decir, de hecho, que la transcripción gráfica de *B* es «contentele», aunque interpreto que *B*, en efecto, entendió que se trataba de un subjuntivo y corrigió el error de la *princeps*). [↑](#footnote-ref-55)
56. Así ocurre en los vv. 423, 490, 583, 1453, 1453-1454, 1714, 2319 y 2667. [↑](#footnote-ref-56)
57. Véanse los vv. 110, 245, 503, 821, 976, 984, 986, 1436, 1490, 2204, 2281, 2330, 2696, 2772 y 2879*Per*, así como la sustitución —ya mencionada más arriba— de «Navarro» por «Naharro» en la dedicatoria. [↑](#footnote-ref-57)
58. Por otro lado, McGrady no sigue en su texto dos enmiendas de Hartzenbusch que juzgo necesarias (v. 105 y «Finardo» en el elenco). [↑](#footnote-ref-58)
59. Se trata de los vv. 65, 324, 858 (en esta variante, coincide con *D*), 975, 1160, 1161, 2183, 2352 y 2794, más un caso en la dedicatoria. [↑](#footnote-ref-59)
60. Morley y Bruerton [1968:66 y 268] no distinguen como tales estas novenas, sino

    que parecen subsumirlas entre las redondillas anteriores y siguientes, que contabilizan

    como una única secuencia de redondillas, dado que en su recuento global figuran once series

    de redondillas y no doce, al contrario que en el nuestro. Por otro lado, cabría aducir

    que el pasaje que nos incumbe constituye en verdad una combinación de redondillas y

    quintillas, amena alternancia métrica presente en cinco comedias lopescas, a juzgar por los

    datos recogidos en Morley y Bruerton [1968:182]; no obstante, ninguna de esas cinco piezas

    contiene versos de pie quebrado, lo que parece ser un indicio de que Lope, en efecto, concibió

    este fragmento de *Virtud, pobreza y mujer* en forma de novenas de pie quebrado (con

    rima *abbacddcc*), sensación que confirma el uso de una suerte de estribillo (de herencia

    gongorina; véase la nota a los vv. 1683-1718) con que remata lo que a mi juicio constituye el

    cierre de cada estrofa, que coincide en todos los casos con el final de los parlamentos a cargo

    de los personajes en escena. Sobre la novena (a menudo compuesta, como aquí, por una

    redondilla y una quintilla, a veces con pie quebrado), estrofa tan curiosa y llamativa, pero

    con cierta tradición en las letras castellanas y en los cancioneros que Lope se sabía de memoria,

    remito a Navarro Tomás [1983:132-134]. [↑](#footnote-ref-60)
61. Este pasaje está formado únicamente por endecasílabos, más de la mitad de los

    cuales (en concreto, 32 de 44) riman en forma de dísticos, conque considero que se trata de

    una silva y no de una tirada de endecasílabos sueltos; sigo, pues, el criterio de Morley y

    Bruerton [1968:39]. [↑](#footnote-ref-61)
62. El recuento de Morley y Bruerton [1968:66] arroja un total de 2895 versos, dado

    que, probablemente por descuido, no consignaron el último verso de cada una de las cuatro

    novenas (véase, en esta misma sinopsis, la nota a los vv. 1683-1718). [↑](#footnote-ref-62)