

EL DESMAYO EN LAS COMEDIAS URBANAS DE LOPE DE VEGA: CAUSAS Y REMEDIOS

Fainting in Lope de Vega's urban comedies:
causes and remedies

ERICA VERDUCCI

Università degli Studi Roma Tre

erica.verducci@uniroma3.it

RESUMEN: El desmayo puede presentarse en el teatro lopesco como reacción espontánea y natural a un hecho especialmente relevante de la acción dramática o simulado para llamar la atención y obtener favores. Un rasgo que se encuentra relacionado principalmente con los personajes femeninos y que merece ser observado no solo en el ámbito de las estrategias para subrayar la volubilidad en la mujer, sino también desde un punto de vista pragmático o científico. Partiendo de la lectura de la muy famosa *El acero de Madrid*, en este artículo se ofrece un comentario de los episodios de desmayo más notables en un conjunto de obras de Lope pertenecientes al género de la comedia urbana.

PALABRAS CLAVE: desmayo, causa, remedio, comedia urbana, Lope.

ABSTRACT: In Lope de Vega's theater, fainting can be shown as a spontaneous and natural reaction to a particularly relevant fact of the dramatic action, or it can be simulated with the intent of receiving attention and obtaining favours. Fainting is a peculiarity that mostly distinguishes female characters and deserves to be observed not only regarding the strategies that emphasize the unstable mood of women, but also from a pragmatic or scientific point of view. Starting from a second reading of the popular play *El acero de Madrid*, the article retraces and analyzes the main episodes of fainting in a group of Lope's works, all of them belonging to the urban comedy genre.

KEYWORDS: fainting, cause, remedy, urban comedy, Lope.

Si nos acercamos a los distintos géneros que forman parte de la amplia producción teatral de un autor como Lope de Vega, uno de los aspectos más interesantes de toda investigación está relacionado con la oportunidad de estudiar una gama prácticamente infinita de características (temáticas, estructurales, estilísticas) que distinguen el drama y la comedia. Esta diferenciación permite identificar también desigualdades entre las representaciones de las mujeres y de los hombres, o damas y caballeros, basándose en los detalles que pueden vincular los personajes con ciertos estereotipos, o en el caso de las funciones que se les atribuyen. Así ocurre con los criados, o con el gracioso, que casi siempre deben ajustarse a rasgos de personalidad y conducta muy específicos y cumplir unas exigencias de la acción dramática. Pero también hay ejes temáticos o recursos narrativos muy frecuentes que producen mapas de la comicidad del autor y nos permiten trazar de vez en cuando nuevas trayectorias poéticas y dramáticas.

El análisis que se esboza en las páginas que siguen quiere sacar a la luz un motivo ampliamente presente en algunas de las comedias más dinámicas del inmenso repertorio del Fénix, y a través del cual aprendemos mucho sobre uno de los recursos cómicos más utilizados por el autor: el desmayo. Su peculiar fisonomía se inserta en una tipología teatral que, con las debidas excepciones, corresponde a una pieza que se desarrolla en el ambiente familiar y reconocible de una ciudad española, y que tiene personajes y mecanismos dramáticos verdaderamente ingeniosos, o sea, en un género que se ha consolidado definitivamente como «comedia urbana». Una tipología de comedia que permite numerosos entretejidos y que, por lo general, presenta un esquema de personajes muy funcional en este sentido.

El desmayo parece estar estrechamente relacionado con la necesidad de exhibir, en un momento determinado de la acción dramática, la fragilidad de las mujeres —así como su fuerza en otros—, una fragilidad que llamaremos más apropiadamente «vulnerabilidad», también para calificar los múltiples cambios de humor de las heroínas de estas obras. No hay que olvidar que el desmayo puede ser también la consecuencia de una enfermedad específica, y que las páginas de literatura reflejan los conocimientos de la época y pueden ayudarnos a identificar información sobre enfermedades y terapéutica.¹ Cabe recordar igualmente la importancia de la figura del médico —o del falso médico—, muy presente en la

¹ Se mencionan aquí los estudios más relevantes acerca de este tema: Albarracín Teulón (1954), que también se ocupa de los remedios para el desmayo, Andrade Rosa (2017, tesis doctoral) y Andrade Rosa, López Muñoz, Molina (2017).

obra dramática de Lope, que cruza en parte este análisis y que mencionaremos a menudo para insistir en algunos puntos.

A partir de las reflexiones que acabamos de hacer, hay que plantear algunas cuestiones previas sobre esta particular estrategia a la hora de presentar a la dama y su vulnerabilidad —o volubilidad, según el caso— a los espectadores. Hay un amplio margen para variaciones temáticas que afectan a las causas y las consecuencias de un desmayo, pero, sin duda, podemos rastrear algunos patrones recurrentes, indicios de que Lope habría realizado una fenomenología perfecta del desmayo, al menos en cuanto a sus comedias urbanas y otros géneros híbridos similares: 1) el desmayo siempre lo sufre uno de los personajes femeninos; 2) el personaje femenino comprometido es la dama protagonista;² 3) no todos los desmayos son de la misma especie ni se pueden juzgar del mismo modo; 4) el desmayo da lugar a una serie (o combinación) de equívocos y paradojas; 5) cualquiera que sea la causa, el efecto que se consigue es indudablemente cómico. Este artículo intenta hacer justamente una verificación de estas hipótesis.

Empezando por lo que define la *comedia urbana* como género y mencionando algunos ejemplos de consolidación de sus elementos constituyentes, se ofrece a continuación un comentario de los episodios de desmayo más significativos de un conjunto de obras que se clasifican bajo este marbete: *El acero de Madrid*, *Los melindres de Belisa* y *Los Ponces de Barcelona*.³ Puesto que la variedad de géneros y subgéneros que Lope maneja a lo largo de su vida y de su historia artística es muy compleja y sofisticada, y aún más si investigamos en el amplio panorama de la producción teatral, no vamos a entrar en el discurso de una posible clasificación (los estudios realizados al respecto son muchos y ya muy conocidos)⁴; sin embar-

² En nuestro análisis: Belisa, Belisa, Serafina.

³ En cuanto a esta última, el género principal de pertenencia es sin duda el de la *comedia urbana*, por su universo de verosimilitud muy marcado. Sin embargo, hay que señalar el grado elevado de hibridación con que se presenta y que no permite una definición inequívoca. Un importante estudio de Teresa Ferrer Valls (2001) propuso para esta pieza (y otras) la etiqueta de *comedia genealógica*. Para la recopilación de los textos de las comedias relativas a este análisis, se utilizan las ediciones críticas publicadas por el Grupo Prolope, fundado en 1989 en la Universitat Autònoma de Barcelona por Alberto Blecuá.

⁴ Cfr. Arellano (1995: 129): «Si muchos aspectos en el manejo de ciertos temas o principios estructurales de la comedia dependen de cada género, será tarea urgente elaborar una taxonomía de los mismos, ya que el modelo es esencial en el horizonte de expectativas del público, y en las convenciones que lo rigen. [...] Las clasificaciones tradicionales de Menéndez Pelayo, u otras más injustificadas como la de Aubrun, se han revelado ineficaces [...]. Son clasificaciones que mezclan criterios de fuentes con otros temáticos y estructurales: así se distinguen comedias religiosas (del Nuevo Testamento, Antiguo Testamento, comedias de santos, leyendas y tradiciones devotas), mi-

go, podríamos afirmar con seguridad que la *comedia urbana* fue uno de los más cultivados por el dramaturgo, según lo que se lee en Oleza y, al menos, al estudiar la producción dramática del primer Lope: «Lope se concentra en unas pocas opciones dramáticas, entre las cuales dos resultan significativamente frecuentadas: los géneros de la materia palatina y el de la comedia urbana. Este último, sin lugar a dudas, el más constante, el más regularmente cultivado a lo largo y lo ancho de la trayectoria de Lope, aunque sus conflictos y sus rasgos más característicos cambien no poco de una época a otra» (Oleza 2003: 604).

Como es bien sabido, lo que diferencia a una obra marcadamente cómica de un drama de cualquier tipo es el desenlace feliz, la cláusula resolutoria que pone en paz a todos los personajes. Sin embargo, las comedias urbanas muestran características y mecanismos dramáticos que sitúan a dichos textos en un ámbito muy marcado por algunas cuestiones temáticas, las de carácter social: «En el Lope del Arte Nuevo (1600–1614), la hegemonía del frente cómico se desplaza al subgénero urbano, en buena medida reconocible ya como «de capa y espada», lo que acentúa ese movimiento de retracción de la fantasía o, si se quiere, de autolimitación a las posibilidades imaginarias de un universo referencial —Sevilla, Toledo y Madrid, básicamente— y verosímil, que parece caracterizar el periodo» (Oleza 2003: 605). El predominio de la comedia urbana en la producción de estos años⁵ revela la voluntad de Lope de llevar a las tablas intrincadas historias de la época contemporánea en un universo de verosimilitud en el que destacan tres constantes que hacen que el género sea inmediatamente reconocible: 1) Madrid (u otra ciudad) como escenario; 2) las vicisitudes de una familia como origen de la acción; 3) una dialéctica importante entre exterior e interior.⁶

Sin la pretensión de poder reconstruir cuáles pudieron ser sus tratados científicos de referencia, la redacción de estas piezas debe de haber permitido a Lope entrar en contacto también con situaciones cotidianas de achaques y enfermedades, y, por eso, la crítica ha tenido especialmente en cuenta los progresos de la medicina de ese período, así como los elementos de la sabiduría popular:

tológicas, de historia clásica, de historia extranjera, crónicas y leyendas españolas, caballerescas, de enredo, de malas costumbres, etc.». Para un estudio global de la cuestión de los géneros y subgéneros en Lope, véanse por lo menos los trabajos de Joan Oleza. Se señalan también las aportaciones de Fausta Antonucci (2013) y de María Josefa Badía Herrera (2015).

⁵ Según la datación propuesta por Morley y Bruerton: *El acero de Madrid*: 1606–1612; *Los melindres de Belisa*: 1606–1608, *Los Ponces de Barcelona*: 1610–1615.

⁶ Gómez Canseco (2012: 268): «La casa y la ciudad representan el orden y el rigor de las normas; la calle, a su vez, la posible salida de ese orden».

Dado que Lope de Vega prestó sus servicios a varios miembros de la alta nobleza [...] es posible que pudiera acceder a un gran número de obras disponibles en sus bibliotecas, incluidas las científicas, así como a otras archivadas en las dos universidades con las que tuvo contacto (la Universidad de Alcalá, donde estudió entre los quince y los dieciocho años, y la Universidad de Salamanca). Todo ello redundaría, sin duda, en el incremento de su formación técnica. Este es un hecho sobradamente constatado durante su exilio en Alba de Tormes (1592-1595), por los desafortunados comentarios sobre Elena Osorio. En estos años, Lope de Vega recopiló un amplio repertorio de citas y anécdotas eruditas y tuvo acceso a la biblioteca ducal, por lo que este período de destierro constituye un hito relevante en su proceso formativo. [...] Todo ello hace pensar que probablemente el literato pudo tener en sus manos obras de ilustres médicos de la época y llegar a conocer, de primera mano, el movimiento intelectual imperante durante el Renacimiento conocido como «Humanismo Médico», basado en el empeño de recuperar el saber original contenido en los textos clásicos, fundamentalmente de Galeno de Pérgamo (130-210) e Hipócrates (460-370 a. C.), así como de otros autores grecorromanos, como Plinio o Dioscórides (40-90). Hay que hacer constar, en este punto, que esta recuperación del saber clásico, considerado inicialmente como incuestionable, no fue puramente filológica, ya que muchos médicos y científicos humanistas se enfrentaron a la paradoja de querer traducir de forma literal a los clásicos (como se había venido haciendo durante la Edad Media), pero enriqueciendo las obras con datos procedentes de su propia experiencia, derivada de la observación y de la propia práctica médica, que, en numerosas ocasiones no coincidía con el legado clásico (Andrade Rosa, López Muñoz, Molina 2017: 204-205).

Como ya se ha dicho, el desmayo comprende muchas y variadas determinaciones. La historia que se desarrolla en *El acero de Madrid*, ya a partir desde su título, nos dice mucho acerca de este tema. La pieza, así como su argumento, son sumamente conocidos, por tratarse, entre otras cosas, de una de las obras más estudiadas del autor y más representativas del período aurisecular. Ponemos aquí un resumen rápido: el amor entre los jóvenes Belisa y Lisardo se ve obstaculizado por el control riguroso de la familia de Belisa y, en particular, por la tía Teodora, una mujer consagrada enteramente a la religión y a la educación de su sobrina.⁷ Además, Prudencio, padre de Belisa, ha pro-

⁷ Véase al respecto la primera acotación sobre Teodora: «La Teodora es tía de Belisa y ha de

metido su hija a Octavio, quien representa aquí al antagonista masculino. En este contexto, los dos enamorados tienen por supuesto algunos cómplices que permitirán que se encuentren: los criados de ambos, Leonor y Beltrán —que juega el papel del gracioso—, y, sobre todo, Riselo, amigo de Lisardo, que va a ser decisivo en el desarrollo de la trama y que llevará Teodora a comprometerse en la intriga de amantes: «Riselo es otro de los actores que cumplen la tarea que Belisa había ideado en su carta, aun con riesgo de su regalo y mollicie. Él será el encargado de mentir a Teodora como un bellaco, hasta hacerle creer que no solo está enamorado, sino dispuesto a casarse. Eso sí, el embuste de Riselo pone al descubierto la hipocresía de Teodora, que se hace pasar por devota, beata y guarda cuidadosa de su sobrina, pero que muerde el primer anzuelo amoroso que le tiran» (Gómez Canseco 2012: 276).

La primera parte de la comedia se centra fundamentalmente en los varios modos en los que se ingenian los dos amantes para encontrarse, tratando de escapar del control riguroso de la —aparentemente— malvada tía de Belisa.⁸ Véase al respecto la descripción de Teodora que hace Lisardo en la primera escena:

LISARDO:

Una tía, que pudiera
 ser agüela de la Envidia,
 porque es entre fraila y dueña:
 águila, de medio arriba;
 de medio abajo, culebra.
 Todos mis intentos muda,
 ni hablarla ni verla deja,
 escribir es imposible:
 con más ojos que Argos vela
 (Lope de Vega, 2012: 303-305).

La intriga empieza inmediatamente, diríamos, *in medias res*, pues Belisa y Lisardo ya se conocen. La protagonista escenifica una falsa caída a pies de la iglesia para asegurarse de que su amado Lisardo pueda acercarse sin faltar el respeto a las

traer un hábito de beata, manga en punta, con una imagen de la Concepción en el escapulario».

⁸ Sin embargo, el personaje de Teodora sufrirá una evolución importante a lo largo de la acción, convirtiéndose primero en una mujer enamorada (o “discípula del Amor”) y, más tarde, en cómplice de Belisa.

dos mujeres. La falsa caída no se puede detectar por las acotaciones del texto, muy pobres en este tipo de teatro, sino por las palabras de los personajes —en este caso nos fijamos en las múltiples conjugaciones del verbo *caer*—:

BELISA:

Fui a caer —como me turbas
con demandas y respuestas—
y miré quién me tuviese.

RISELO:

¡Cayó! ¡Llegad a tenerla!

LISARDO:

Perdone, vuesa merced,
el guante.

TEODORA:

¿Hay cosa como esta?

BELISA:

Bésoos las manos, señor,
que, si no es por vos, cayera.

LISARDO:

Cayera un ángel, señora,
y cayeran las estrellas,
a quien da más lumbre el sol.

TEODORA:

Y yo cayera en la cuenta.

Id, caballero, con Dios

(Gómez Canseco 2012: 301-302).

Remitiendo al *topos* de «la caída» como elemento estrechamente vinculado al enamoramiento, lo que se simula al principio de la obra —así como la caída del guante recogido por Beltrán— constituye la primera de una serie de caídas que se producen a cargo de Belisa y siempre en relación al encuentro con su amado Lisardo. Esta coincidencia resultó útil para la formulación de las observaciones que vamos a comentar. Pero hay otro tema igualmente central y específicamente destacado por el autor, lo que garantiza el mismo mecanismo dramático, lo que impulsa a todos los personajes y hace que se muevan en un engranaje único y perfectamente construido: el *acero*⁹ del título, desde

⁹ ACERO: «Metal que se cria en las venas de la tierra de la especie del hierro; pero mas puro, mas fino y fuerte que el artificial, que se hace del hierro purificado y sin escória» (*Aut.*).

el cual se alimenta la dirección narrativa de la obra, centrada en la presunta y vaga enfermedad de Belisa, la opilación.¹⁰

Es la misma Belisa quien toma la iniciativa y pone en marcha el plan de la acción, que coincide con el entrelazamiento de la obra. En el guante, de hecho, un billete destinado a Lisardo explica lo que es necesario hacer para encontrarse: ella se fingirá enferma y un falso médico tendrá que prescribirle algún tipo de indicación terapéutica y largos paseos matinales, como era costumbre en esa época. La opilación —falsa en este caso, por lo menos en las intenciones iniciales de Belisa— y su remedio representan para Lisardo y Belisa la única opción para no sucumbir al deseo amoroso —fuerza motivadora de la obra entera—, mientras que, para los otros personajes, es motivo de preocupación:

LEONOR:

A la puerta está un doctor
que me dice que te diga
que le envía cierta amiga
de mi señora, señor.

PRUDENCIO:

Di que venga en hora buena.

OCTAVIO:

¿Doctor? ¿Hay enfermo en casa?

PRUDENCIO:

No es nada, pero si pasa
adelante dará pena.

Belisa, de haber comido
de este barro portugués...

BELISA:

(Bien dice, que amor lo es,
que mi opilación ha sido.)

PRUDENCIO:

...sospecho que está opilada.

OCTAVIO:

¡Qué lástima y compasión!

PRUDENCIO:

¹⁰ OPILACIÓN: «Obstrucción y embarazo en las vías y conductos, por donde pasan los humores» (*Aut.*). También entendida en este caso como una forma de anemia que podía ser más o menos frecuente en las jóvenes, o como interrupción del flujo menstrual.

Agora es buena ocasión
de curarla.

TEODORA:

¡Que no es nada!

Pienso que será peor
ponerla en cura.

BELISA:

Si acaso

tuvieras a cada paso
este desmayo y dolor,
a fe que no lo dijeras.

LEONOR:

El doctor entra, señor

(Gómez Canseco 2012: 317-318).

El criado Beltrán se disfraza de médico y visita a la joven prescribiéndole todo lo establecido. La escena, que se lleva a cabo bajo el ojo vigilante y sospechoso de Teodora, puede ser considerada como la máxima expresión del humor y jocosidad que se han dado a la comedia. El discurso de Beltrán, que incluso finge conocer el latín, se compone de frases hechas, de lugares comunes, banalidades, y sus gestos imitan torpemente los de un verdadero médico —a continuación, un fragmento—:

BELTRÁN:

Ahora bien, pues vos podréis
muy presto, y tan solo quiero
que por agora el acero
cuatro mañanas toméis,
y os salgáis a pasear
al Soto, Atocha o al Prado,
pero con mucho cuidado
de que el sol no os ha de dar,
porque allá Galeno¹¹ dice
que *quando acero tometur,*
sol in capite non detur,
que a la cura contradice.

LISARDO:

¹¹ En este caso el médico romano Galeno (129-201 d.C), cuya obra era muy conocida en el período renacentista, se menciona como fuente directa para las preparaciones farmacológicas.

LEONOR:

¡Ah, señores! ¿Tiene alguno
sortija de corazón?

TEODORA:

Esta es mejor invención.

Lleguen

LISARDO:

(No más, temor importuno.)

¿Qué es esto, señoras mías?

LEONOR:

Desmayose esta señora.

LISARDO:

¿Aquí, en este punto?

LEONOR:

Agora

tocad sus manos.

LISARDO:

¡Qué frías!

TEODORA:

¿Por qué las ha de tocar?

LEONOR:

Porque con la alteración
se sosiegue el corazón.

LISARDO:

(¿Hay más bien que desear?)

(Lope de Vega, 2012: 347-348).

En ese momento entra en juego Riselo, compañero y ayudante de Lisardo que, a la manera de un perfecto caballero, seduce a Teodora. El atractivo de Riselo y de su discurso a la beata funcionan al punto que Teodora se olvida por completo de vigilar para que Lisardo y Belisa no se detengan juntos durante demasiado tiempo —un error que determinará parte del epílogo, ya que la joven queda embarazada—. ¹² Unos meses después, las falsas caídas se producen realmente porque Belisa presenta ahora los primeros síntomas del embarazo, del que se da cuenta Prudencio, quien ya está dispuesto a hacer justicia por mano propia para restablecer su honor:

¹² Teodora llama Riselo una «notable tentación».

PRUDENCIO:

Si miro esta muchacha atento,
 después de haberla, como ves, curado,
 con más opilación que antes la veo;
 que no está sana de sus males creo.
 ¿De qué ha servido el médico, el jarabe,
 el paseo, el acero y las mañanas
 de todo un mes? O el médico no sabe
 o son al mal las medicinas vanas.
 No me parece el médico hombre grave;
 tras esto, a mil señoras cortesanas
 que por Belisa me preguntan, digo
 su nombre —esto es hablar claro contigo—;
 no le conoce nadie, ni en la corte
 hay médico Beltrán. Yo con aquesto,
 por lo que al bien de nuestro honor importe,
 más bien los ojos en Belisa he puesto;
 y, si no es que haber ido me reporte
 con ella tú, cuyo consejo honesto,
 severidad y santidad son ciertas,
 dijera mil malicias encubiertas.
 Crece la opilación, y opilaciones
 no están jamás en rostros colorados.
 ¡Opilada, y color!

(Gómez Canseco 2012: 411-412).

Si revisamos ahora el argumento de *Los melindres de Belisa*,¹³ observamos que el personaje principal, en este caso la otra Belisa, así como la trama, nos introducen a menudo en los mismos esquemas. Belisa, la «dama melindrosa», debe hacer todo lo posible para llamar la atención de Pedro, esclavo recién llegado a servir en su

¹³ La viuda Lisarda vive con sus dos hijos, Belisa y Juan, ambos en edad para casarse, y con su hermano Tiberio, señor de la casa. Lisarda y Tiberio tratan por cualquier medio de convencer Belisa de que tome marido pero Belisa resulta ser muy caprichosa y rechaza a todos sus pretendientes. Mientras tanto, Eliso, un caballero amigo de Juan, ya enamorado de Belisa, ha contraído ciertas deudas con la viuda y está buscando urgentemente una manera para pagar. En ese momento, irrumpe en su casa Felisardo, quien está huyendo de la justicia por haber matado a un caballero que había sido descortés con su amada Celia. Eliso decide por lo tanto esconder a sus amigos bajo una identidad falsa, la de dos esclavos moros, y de enviarlos a servir en casa de Lisarda. A partir de este momento, una cadena de intrigas e incomprensiones caracterizarán las vicisitudes de los habitantes de la casa de Lisarda.

casa —personaje detrás del cual se esconde el noble Felisardo—, aunque en una perspectiva narrativa completamente diferente respecto a *El acero de Madrid* y con un epílogo desafortunado y triste —Pedro-Felisardo está enamorado de Celia, de un amor sincero y firme—. Los esfuerzos de Belisa no la ayudaran en nada y con su falso desmayo en la escena —apoyado por la criada Flora— tampoco conseguirá impresionar a su amado:

BELISA:

Es todo melindre en vano
cuando llega amor por fuerza.

Haz, Flora, alguna invención,
no se pierda la ocasión.

FLORA:

¡Brava locura te esfuerza!
Finge un desmayo y haré
que en brazos te lleve allá.

BELISA:

Notable invención será.

¡Jesús! ¡Ay, Jesús!

FLORA:

¿Qué fue?

BELISA:

Picome un mosquito un dedo,
y como si fuera un rayo
toda me muero y desmayo.

FELISARDO:

¿De un mosquito?

FLORA:

(¡Lindo enredo!)

¿Qué quieres? ¿Ya no sabías
sus melindres? Ya está muerta.

FELISARDO:

¿Muerta?

FLORA:

Ten por cosa cierta
que no vuelva en cuatro días.
Tómala en brazos, que yo
no la podré levantar.

FELISARDO:

¿Yo la tengo de llevar

en brazos?

FLORA:

Pues ¿por qué no?

FELISARDO:

Alto, yo haré lo que mandas.

FLORA:

Y yo iré a ver si alguien viene

(Lope de Vega, 2007b: 1538).

La «invención» está relacionada en este caso con el deseo amoroso y con el melindre. Belisa, que ha rechazado a todos sus pretendientes por capricho, se vuelve loca por obtener el amor de un esclavo con el que nunca podrá casarse: «Han pasado muy pocos días y encontramos a una Belisa completamente transformada. Según le confiesa a su criada y confidente, Flora, ya no es aquella caprichosa. Ahora vive consumida por la pasión hacia Pedro» (Lope de Vega, 2007: 1478).

Dos historias opuestas, en apariencia. Sin embargo, en *Los melindres de Belisa* como en *El acero de Madrid*, el remedio está representado por el contacto del amado, se remite a la esperanza recóndita de abrazar el objeto del amor —los «brazos» de Lisardo y Felisardo son elementos muy presentes en las dos escenas—. De hecho, los remedios para el desmayo, en estas obras, son básicamente caseros. El amado suele acudir llevando agua, otro elemento importante para la construcción del espacio reservado a la pareja:¹⁴

Las bondades del agua, junto con las del viento, se incorporaron a las laudes hispanas y las historias de ciudades durante los siglos XVI y XVII a partir de la ciudad ideal. En el caso concreto de la villa de Madrid, este elemento fue muy elogiado por cronistas, escritores y viajeros, y muy recurrente en la producción lopedevaguesca asociado al mito fundacional, o en la recreación de la villa como *locus amoenus*, o con sus cualidades taumatúrgicas en la curación de varias enfermedades (Gutiérrez Prada 2018: 80).

Los Ponces de Barcelona constituye un caso algo distinto, y no solo por su género.¹⁵ el único desmayo que encontramos, en medio del acto tercero, a pesar de provocar un gran movimiento de personajes en una de las escenas

¹⁴ Como el jardín en el teatro barroco.

¹⁵ El agua juega un papel importante también en esta obra: la primera imagen de Pedro es efectivamente la de un joven que se queda dormido cerca de una fuente.

más cómicas de todo el teatro de Lope, es un ejemplo del drama interior de su protagonista. La pérdida de conocimiento de Serafina es un hecho real, o sea, una reacción muy fuerte a un evento traumático: la noticia de la partida de Pedro, que se alista contra los turcos —obsérvese el uso del endecasílabo para amplificar una situación gravosa—:

SERAFINA:

¡Pedro! ¡Pedro! ¡Detente, escucha, advierte!

INÉS:

Fuese desesperado.

SERAFINA:

Pues si es ido,

¡ocupe su lugar la fiera muerte,

y quien lleva el honor lleve el sentido!

INÉS:

Señora, ¿cómo tratas desa suerte

tu vida por un bárbaro ofendido

de su imaginación y de sus celos?

¡Desmayo ha sido! ¡Socorredla, cielos!

(Lope de Vega, 2007a: 1125-1126).

Pedro, de hecho, quiere irse porque está seguro de la relación entre Serafina y el caballero Julio —aquí disfrazado de jardinero—. ¹⁶ Al desmayo de Serafina siguen las acusaciones de Leonardo, señor de la casa y hermano de la dama, quien interroga a sus criados para conocer la causa. En ese momento, todos deben ocultar la verdad y, por tanto, desvían la atención hacia una hierba que la joven iba a comer poco antes. El resultado es hilarante: los jardineros se culpan rápidamente entre ellos, hasta darse cuenta de que el único responsable de lo ocurrido es Pedro —y claramente lo es, pero no por sembrar plantas venenosas, sino por hacer que Serafina se enamorara—:

LEONARDO:

[...]

Mas dime, Inés: si llegan las doncellas

a cierta edad y no les dan esposo,

¹⁶ Cfr. Trambaioli (2012: 184): «[...] el temporáneo rebajamiento del aristócrata a jardinero se produce en el interior de un palacio ubicado casi siempre en una ciudad española, donde el galán se ha introducido con el engaño para cortejar a la dama de la cual se ha enamorado».

¿se desmayan así?

INÉS:

No lo sé cierto,
pero sé que es su blanco el casamiento
por ser el centro del cuidado suyo,
que consiste en su estado solamente.
Bajamos al jardín, que anda opilada,
comió una hierba, ¡nunca la comiera!,
y luego se quedó como difunta.

LEONARDO:

¡Gonzalo! ¡Hola, Gonzalo!

GONZALO:

Señor.

LEONARDO:

Dime.

¿qué hierba es ésta que comió mi hermana?
¿Tú siembras, necio, en un jardín curioso
yerbas que maten como con veneno?

GONZALO:

¡Ah, cielo! ¡Julio!

JULIO:

¿Qué manda, señor tío?

GONZALO:

¿Has tú sembrado, por ventura, yerba
venenosa después que estás en casa?

JULIO:

Yo no, ¡por Dios!, que antes procuro siempre
sembrar yerbas de paz y de alegría.
Verbenas, que concilian voluntades
y verdes valerianas amorosas,
cidionelas, cítisos y ajedreas
he puesto yo.

LEONARDO:

Pues ¿cómo está mi hermana
tan mortal de una yerba que ha comido?

JULIO:

Pedro la habrá sembrado, suya ha sido;

ayer sembraba tártagos¹⁷ amargos,
adelfas¹⁸ y otras yerbas venenosas.

LEONARDO:

¿A qué efeto las siembra?

JULIO:

Yo sospecho

que para la botica¹⁹ las aplica.

LEONARDO:

¿En mis jardines yerbas de botica?

¡Llamadme Pedro acá!

GONZALO:

No está en la huerta,

que dicen que las cajas destos días
le alistan en sus nuevas compañías.

LEONARDO:

¿Soldado, Pedro?

GONZALO:

Así se dice en casa

(Lope de Vega, 2007a: 1126-1127).

Las respuestas de Julio representan un breve compendio²⁰ de las hierbas aromatizantes que se podían encontrar en los jardines de un señor, y algunas entre estas

¹⁷ TÁRTAGO: «Especie de planta bien conocida. Sus hojas son parecidas à las del almendro, pero mas anchas, y mas delgadas, de modo que se parecen à las de la lechuga. Los granos de la semilla de esta planta (que tambien llaman tártagos) tienen la virtud purgante, pero mui fuerte; y assi solo se pueden administrar à personas mui robustas, y en corto número» (*Aut.*).

¹⁸ ADELFA: «Planta bien conocida, que produce las hojas semejantes à las del laurél: su flor se parece à la rosa de Alexandría, y su fruto à la almendra, el qual tiene forma de cornezuelo, su raíz es larga, puntiagúda y leñosa, y salada al gusto. Nace en lugares viciosos y húmedos: es venenosa à los animales y a los hombres, aunque preparada es remedio para algunos achaques» (*Aut.*).

¹⁹ BOTICA: «La oficina ò tienda en que se hacen y venden las medicinas y remedios para la curación de los enfermos», o más bien, en este caso «Antiguamente se llamaban assi las tiendas ò lonjas en que se vendían diferentes drogas y cosas» (*Aut.*).

²⁰ Otra muestra de la sabiduría botánica de Lope se encierra en el intercambio entre Gonzalo y Severo más adelante: «GONZALO: Yo conozco la andrachne y el acónito, / el absintio, el aneto, el apiastro, / el carpófilo, el dictamo, el rodoro, / la efimeron, la satureia, el silio, / el polipodio, el frago, la mandrágora / y otras de mil virtudes exquisitas. / SEVERO: Señor, las hierbas que yo sé y he visto, / sus propiedades son más conocidas: / perejil, que se come con carnero, / nabos, para la olla, con tocino, / lechugas, de que se hacen ensaladas, / orégano, que se echa en aceitunas, / anís, para morcillas y cominos, / ajos, para solomos adobados, / zanahorias, que purgan con aceite, / berzas, para la vaca, si está gorda, / mostaza, que se sube a las narices, / rábanos, verdolagas y

sirven efectivamente como remedio contra el insomnio o la ansiedad y, por lo tanto, son beneficiosas. Otras, entre las nombradas, son por el contrario las plantas venenosas más conocidas en esa época: «En relación al uso terapéutico de las plantas, también es en *La Arcadia* donde se encuentran más referencias de árboles, arbustos y flores con usos terapéuticos. Pero es cierto que, en muchos de sus versos, como en otras muchas obras, se observa una enumeración de plantas bellísimamente adjetivadas y descritas, sin hacer alarde de conocimiento científico, sino de un gran talento lírico» (Andrade Rosa, López Muñoz, Molina 2017: 215). Al final de la obra vuelve la figura del médico, esta vez real y de buenas intenciones:

LEONARDO:

Está la casa agora alborotada
con una gran desgracia, que ha comido
una doncella cierta yerba. ¡El cielo
la dé agora salud y os dé consuelo!

PADRE:

¿Yerba ha comido? Pues el cielo mismo
haced cuenta, señor, que aquí me trujo.
Yo la daré salud.

LEONARDO:

¿De qué manera?

PADRE:

Yo fui del gran señor en sus jardines
con este moro jardinero, y creo
que no hay yerba en el mundo que no sepa
su propiedad, y, como tenga vida,
yo le daré con que se sienta buena
(Trambaioli 2007: 1128).

Para resumir, podríamos decir que el desmayo de la dama se está perfilando en estas comedias con un doble sentido: por una parte, vemos cómo las damas se desmayan frente a un desengaño, una pena, un acontecimiento lleno de dolor —Serafina ante la despedida inmediata de su amado— o para un fin específico cuando el desmayo es simulado; por otra, estas caídas, espontáneas o voluntarias, dan lugar a escenas hilarantes según el esquema que sigue:

alcaparras, / berenjenas, y cardos, y escarolas, / chirivías, cebollas, remolachas / y marrubio, que es hierba de muchachas» (Lope de Vega, 2007a: 1128-1129).

1) *El acero de Madrid*, acto I, cuadro I: Belisa deja caer el guante y finge que se cae ella misma → de ahí una discusión ágil y frívola con la tía; acto I, cuadro IV: Belisa finge desmayarse y Lisardo corre en su ayuda → de ahí otro intercambio cómico entre Lisardo y Teodora;²¹

2) *Los melindres de Belisa*, acto II, cuadro I: Belisa finge desmayarse → Pedro-Felisardo no sabe qué hacer (no quiere hacer nada, en realidad) y cuando Celia lo sorprende ayudando a su enemiga en amor, el joven deja caer al suelo el cuerpo de la pobre Belisa;

3) *Los Ponces de Barcelona*, acto III, cuadro II: Serafina se desmaya realmente → Leonardo, ajeno a todo, convoca a sus tres jardineros para restablecer el orden en su casa —y Serafina se recupera con la ayuda de quien se entiende efectivamente de medicina— en una escena indudablemente cómica.

En todos estos casos, la causa del desmayo de una dama resulta siempre vinculada al enamoramiento y sus efectos, mientras que los elementos que pueden servir de remedio —cuando no sean concretos, como el agua acerada, las hierbas, etc.— están constituidos por las acciones del amado que acude. Se ha demostrado igualmente que las intenciones del autor no parecen vincular el desmayo a una situación dramática que debe tomarse en serio, ni siquiera cuando el desmayo se produce por un hecho real o por estados de sufrimiento.

Aunque nuestras observaciones sean parciales y aún basadas en un número limitado de piezas, Lope de Vega se sirve casi seguramente del desmayo como un recurso para desarrollar el *pathos* en sus personajes y amplificar los momentos más decisivos en sus obras, pero en dirección marcadamente cómica, es decir, orientada hacia el final feliz. Las conclusiones que proponemos en este trabajo pueden, por lo tanto, tener una continuación en el futuro y ser comprobadas con el apoyo de otros textos, para poner otras notas relevantes sobre esta interesante estratagema de la Comedia Nueva.

²¹ En el acto III, cuadro I, se produce el segundo desmayo de Belisa, la excepción que rompe esta cadena de comicidad exaltante. Probablemente en este caso no se trata de otra rebeldía contra su tía sino de un desmayo debido efectivamente a los primeros meses del embarazo: «BELISA: ¡Qué terrible opilación! / ¡Parece que el corazón / salir del pecho procura! / ¡Llámenme luego un doctor! / TEODORA: Al fin te ayudo. BELISA: Querría... / TEODORA: ¿Qué tienes? BELISA: ¡Señora tía, / de aquí a aquí tengo el dolor!» (Lope de Vega, 2012: 422).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Albarracín Teulón, Agustín (1954): *La medicina en el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Instituto Arnaldo Vilanova (Consejo Superior de Investigaciones Científicas).
- Andrade Rosa, Cristina (2017): *La «materia médica» en la obra de Lope de Vega*, tesis doctoral dirigida por Juan de Dios Molina Martín y Francisco López Muñoz, Madrid, Universidad Camilo José Cela.
- , Francisco López Muñoz y Juan Molina (2017): «La materia terapéutica en *La Arcadia*, de Lope de Vega», *Humanidades*, 17, 1, pp. 201-236.
- Antonucci, Fausta (2013): «Algunos ejemplos de hibridación genérica en el teatro de Lope: reflexiones al hilo de unas búsquedas en la base de datos Artelope», *Teatro de palabras. Revista de teatro áureo*, 7, pp. 141-158.
- Arellano, Ignacio (1995): *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- Badía Herrera, María Josefa (2015): «La comedia urbana: en el camino de la consolidación del género», en María Josefa Badía Herrera (ed.), *Los primeros pasos en la Comedia Nueva: textos y géneros en la colección teatral del Conde de Gondomar*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, pp. 197-228.
- Ferrer Valls, Teresa (2001): «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia», en Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra (eds.), *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro Español, Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua, celebrado en Granada, del 5 a 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, Granada, Universidad de Granada, pp. 13-51.
- Gutiérrez Prada, Eva (2018): «El agua en la imagen literaria del Madrid de Lope de Vega», *Revista Historia Autónoma*, 12, pp. 79-97.
- Morley, Sylvanus G., Bruerton, Courtney (1968): *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos.
- Oleza, Joan (1981): «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Cuadernos de Filología*, 3, pp. 153-223.
- (1997): «Del primer Lope al Arte Nuevo», en Donald McGrady (ed.), *Lope de Vega, Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, Barcelona, Crítica.
- (2003): «El Lope de los últimos años y la materia palatina», *Criticón*, 87-88-89, pp. 603-620.
- y Antonucci, Fausta (2013): «La arquitectura de géneros en la Comedia Nueva: diversidad y transformaciones», *Rilce. Revista de filología hispánica*, 29, 3, pp. 689-741.
- Real Academia Española (2013 [1726-1739]): *Diccionario de autoridades*, Madrid, JdeJ.
- Trambaioli, Marcella (2012): «El jardinero fingido en la comedia lopeveguesca», *Revista de Filología Española*, xcii, 1, pp. 181-210.
- Vega Carpio, Lope de (ed.) (2007a): Lope de Vega, ed. Marcella Trambaioli, *Los Ponces de Barcelona*, Lérida, Milenio.
- (2007b): Lope de Vega, *Los melindres de Belisa*, ed. Jorge León, Lérida, Milenio.
- (2012): *El acero de Madrid*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Gredos.