

EL UNIVERSO FEMENINO ENTRE TEXTOS E HISTORIA

TEMAS, ESCRITURAS, LENGUAJES

· TOMO II: LITERATURA Y CRÍTICA LITERARIA (1) ·

Edición de Daria Castaldo, Claudia Colantonio, Giulia Lucchesi,
Massimo Marini, Debora Vaccari y Erica Verducci

Coordinación de Isabella Tomassetti



ASSOCIAZIONE ISPANISTI ITALIANI



AISPI Edizioni, 2025

Roma

**Associazione Ispanisti Italiani
c/o Instituto Cervantes**

Via di Villa Albani 14/16

00198 - Roma

www.aispi.it

Diseño y maquetación

Departamento de Cultura Digital

Instituto Cervantes

C/ Alcalá, 49

28014 - Madrid

<https://cvc.cervantes.es/>

© 2025 Associazione Ispanisti Italiani

ISBN: 979-12-986019-0-1

NIPO: 110-25-089-2

**EL UNIVERSO FEMENINO
ENTRE TEXTOS E HISTORIA**

TEMAS, ESCRITURAS, LENGUAJES

· TOMO II: LITERATURA Y CRÍTICA LITERARIA (1) ·

Edición de Daria Castaldo, Claudia Colantonio, Giulia Lucchesi,
Massimo Marini, Debora Vaccari y Erica Verducci

Coordinación de Isabella Tomassetti



ASSOCIAZIONE ISPANISTI ITALIANI

ÍNDICE

TOMO II: LITERATURA Y CRÍTICA LITERARIA (1)

**La ejemplaridad de la villana en el teatro áureo:
de Lope de Vega a ¿Martínez de Meneses?** pp. 347-360

Fausta Antonucci

**De calamīs fēminīnīs intra/extra mūrōs: nociones teológico-sociales
de las religiosas hispanoamericanas en los siglos XVI-XVIII** pp. 361-384

Emilio Báez Rivera

Lucía Sánchez Saornil y la poética del desarraigo pp. 385-399

Andrea Baglione

**Cecilia Böhl de Faber y Larrea alias Fernán Caballero:
conflitto e contraddizione. Il ruolo di una donna nell'evoluzione
del realismo e della *novela* spagnola nel XIX secolo** pp. 401-413

Jolanda Balzano

**Entre «palabras pintadas» y «cuadros escritos» de Remedios Varo:
una mirada surrealista y feminista** pp. 415-428

Sara Barbini

**El universo femenino en las cárceles franquistas:
el caso de *Presas de Ignacio del Moral* y *Verónica Fernández*** pp. 429-442

Amy Bernardi

**Winétt de Rokha, Magda Portal, Hilda Mundy y Virginia Estenssoro:
territorios políticos del yo en las autorías femeninas de vanguardia
en el espacio Andino de la modernidad** pp. 443-459

Cynthia Biggemann Chávez y Bruno Serrano Navarro

**«Vos veréis quién os desea,/ y a quien no pensáis, veréis»:
el motivo de la amante invisible en *Los peligros de ausencia*
y otras comedias lopescas** pp. 461-474

Giada Blasut

**Estructuras y empoderamiento retrofuturista en *El dragón y el unicornio*:
miradas femeninas en el *steampunk*** pp. 475-488

José Antonio Calzón García

**De personajes femeninos y el examen de pretendientes en el teatro áureo:
El conde Partinuplés, de Ana Caro, y *El conde Lucanor*, de Calderón** pp. 489-502

Paula Casariego Castiñeira

La Donna, musa ispiratrice, in una corte del '500.
Analisi e traduzione dei *Dialoghi* di Massimo Troiano pp. 503-514
[Lorenzo Casarotto](#)

**«De honestas gracias y virtud luciente». Rappresentazione muliebre
in tre epitalami napoletani in onore delle nozze di Luis Aragón y Moncada
e María Enríquez de Ribera** pp. 515-528
[Daria Castaldo](#)

Narrar para romper el silencio de los márgenes:
***Las mujeres hablan mucho y mal* (2018) de Trifonia Melibea Obono** pp. 529-541
[Simone Cattaneo](#)

**El matrimonio secreto de Dorotea en el *Quijote* y los amores
de Jaime I el Conquistador en las *Crónicas aragonesas*** pp. 543-561
[María Luisa Cerrón Puga](#)

Emociones y sentimientos femeninos en la poesía cancioneril:
**ejemplos de *Poesías de varios autores del siglo XVI, recogidas y copiadas
por D. Gregorio Mayans (FD 346)*** pp. 563-572
[Gloria Chicote](#)

**El universo femenino en la vida soldadesca de los diálogos del arte militar:
oficio, reputación y papel dialógico** pp. 573-585
[Leonardo Coppola](#)

**Representaciones de la mujer en la narrativa española
de la década de 1930** pp. 587-601
[Ángel Cueva Puentes](#)

Coatlicue o feminización del relato creacional mexica:
de Gloria Anzaldúa a Carmen Boullosa pp. 603-616
[Monika Dabrowska](#)

**Señales de autora. El marco narrativo de *Navidades de Madrid y noches
entretenidas*, en ocho novelas (1663) de Mariana de Carvajal** pp. 617-629
[Randi Davenport](#)

**Memoria de las mujeres y de la infancia en el teatro de Nieves Rodríguez
Rodríguez: *Libro de la utopía y Eres niña y eres cuervo y tienes cien años***
pp. 631-643
[Jessica De Matteis](#)

**De la poesía al estadio: feminidad y deporte en la obra
de Concha Méndez Cuesta** pp. 645-655
[María Mesia De Santis](#)

Ana Ozores o la trayectoria de un naufragio pp. 657-710
[Enrico Di Pastena](#)

Retratos de mujer: un proyecto radiofónico y un guión inédito de María Teresa León pp. 711-723

[Celia Faba Durán](#)

Madri, figlie, padrone e altro ancora in *Bami sin sombra* di Fernando Aramburu pp. 725-735

[Giovanna Fiordaliso](#)

La dama «velada»: formas de representación de lo femenino en la poesía de Juan Boscán pp. 737-752

[Emilio Fortunato](#)

***Solo quería bailar*, de Greta García, o la construcción de una subjetividad crítica** pp. 753-771

[Carlos Frühbeck Moreno](#)

Marta, Mujer y poder en el claustro: sobre la *Vida* de sor Rosalía Mancusa pp. 773-785

[Marta Galiñanes Gallén](#)

A las moças niñas y hermosas. Una letrilla misógina contra las viejas en el Ms. Ottoboniano 2882 pp. 787-805

[Aviva Garribba](#)

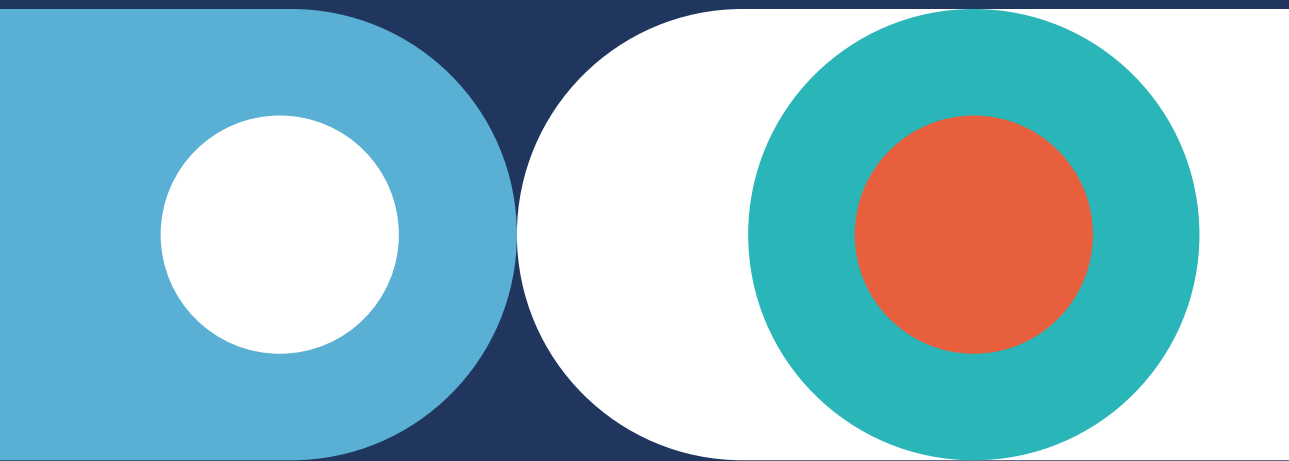
Figuras de autoridad: las escritoras uruguayas Ida Vitale y Cristina Peri Rossi ante el Premio Cervantes pp. 807-819

[María de los Ángeles González Briz](#)

***Por una fortuna una cruz* de Marcelina Almeida (1830-1880): la violencia epistemológica del ángel del hogar** pp. 821-832

[Elena Grau-Llevería](#)

**TOMO II:
LITERATURA Y CRÍTICA LITERARIA (1)**



La ejemplaridad de la villana en el teatro áureo: de Lope de Vega a ¿Martínez de Meneses?*

Fausta Antonucci

Università Roma Tre

1. Introducción: datación y problemas de autoría

El último drama lopesco sobre el tema de la honra villana, *El mejor alcalde, el rey*, se compuso probablemente entre 1620 y 1623 y se publicó en 1635 en la *Parte XXI* de comedias de Lope de Vega (Antonucci 2022: 3). Una de las diferencias más llamativas con respecto a *Fuente Ovejuna* y *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, cuyas fechas de composición son anteriores, es el papel central que el monarca desempeña en la solución del conflicto, a partir del segundo acto; dicho de otra forma, mientras en *Fuente Ovejuna* y *Peribáñez* los reyes intervenían solo al final en el conflicto entre campesinos y comendador, perdonando el tiranicidio cometido por los primeros, en *El mejor alcalde, el rey* los campesinos ultrajados no reaccionan de manera agresiva contra su señor, sino que buscan justicia ante el monarca. Un rasgo común entre los tres dramas lopescos es, al contrario, la centralidad de la figura de la villana ultrajada por el noble tirano; sobre todo en *Peribáñez* y en *El mejor alcalde, el rey* dicho personaje adquiere una importancia medular, por lo

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación «Il teatro spagnolo della prima modernità (1570 – 1700): trasmissione testuale, circolazione europea, nuovi strumenti digitali» (PRIN 2022SA97FP), financiado por el MUR italiano y la Unión Europea y dirigido por Fausta Antonucci.

ejemplar de su comportamiento ante el acoso del señor, por su desprecio de los halagos de este y su defensa de la elección amorosa, que la une a un joven de su mismo estamento social.

Este rasgo se mantiene, pero adquiriendo un sesgo marcadamente moralista, en una refundición bastante temprana de *El mejor alcalde, el rey* que, en la única edición impresa que nos la ha transmitido, de 1663¹, se atribuye a Antonio Martínez de Meneses (1611-1661), dramaturgo de segunda fila de la generación de Calderón². El término *ante quem* de composición de la pieza, titulada *El mejor alcalde, el rey y no hay cuenta con serranos*, se puede fijar alrededor de 1636: de hecho, en la BNE se custodia un manuscrito sin datación de la comedia copiado por Diego Martínez de Mora, a cuya pluma se deben otros manuscritos teatrales, también conservados en la BNE, los más tardíos de los cuales están fechados en 1635. Ya que, según se colige de algunos documentos, Martínez de Mora pudo nacer en 1586, no es imposible que la falta de noticias sobre su vida posteriores a 1636 indique que murió poco después de esta fecha (*DICAT, s.v.*). El término *post quem*, en cambio, es más incierto: si la refundición se realizó a partir del texto impreso, solo pudo haberse compuesto después de septiembre-octubre de 1635, cuando salió la *Parte XXI* de Lope (Fernández García, Rodríguez-Gallego y Valdés 2022: 2). Por supuesto, cabe la posibilidad de ampliar este término hasta los años inmediatamente sucesivos a la fecha probable de composición del drama de Lope, o sea 1620-1623, suponiendo que la refundición se realizara a partir de una representación y no del texto impreso. Pero se trata de una hipótesis poco probable, en parte porque en esos años todavía no había cobrado tanta fuerza el fenómeno de las refundiciones, en parte porque muchos de los hipotextos que se reconocen en *El mejor alcalde, el rey y no hay*

¹ *Parte veinte de comedias varias nunca impresas, compuestas por los mejores ingenios de España* (Madrid, Imprenta Real, a costa de Francisco Serrano de Figueroa). La reproducción digital se encuentra en la BVMC (<<https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-mejor-alcalde-el-rey-y-no-hay-cuenta-con-serranos/>>). Cito siempre de la edición original, modernizando el texto. Existe una edición moderna a cargo de Madroñal Durán y López Gutiérrez (1988), que no he podido consultar; pero he tenido acceso a la reproducción de una parte de la Introducción gracias a la gentileza de Abraham Madroñal.

² Las fechas de nacimiento y muerte son las que proponen y argumentan Madroñal Durán, López Gutiérrez (1987).

cuenta con serranos todavía no habían sido representados ni publicados por esos años. Por cierto, las hipótesis de datación de nuestra pieza se imbrican con el problema de su autoría. Si la atribución a Martínez de Meneses fuese cierta, la refundición que nos ocupa sería una de las primerísimas obras compuestas por este dramaturgo, que, según Martínez Carro (2016: 5), empezó a escribir para las tablas en 1636³. Si, al contrario, se acepta el dictamen de la estilometría, que atribuye *El mejor alcalde, el rey y no hay cuenta con serranos* nada menos que a Tirso de Molina⁴, entonces la composición de la pieza podría remontarse, bien a 1635, bien a los años 1620-1625, o sea, después de la representación de la pieza de Lope y antes de que la Junta de Reformación en 1625 le impusiera a Tirso «excomunió mayor [...] para que no haga comedias ni otro ningún género de versos profanos»⁵.

La cuestión de la autoría se merece sin duda una investigación ulterior, que busque otros datos para respaldar una atribución que a primera vista resulta un tanto desconcertante (no se le conocen refundiciones a Tirso, o mejor dicho, no se le conocían hasta el dictamen de *ETSO*). De momento, me limitaré por lo tanto a presentar las estrategias refundidoras de *El mejor alcalde, el rey y no hay cuenta con serranos*, para mostrar el entramado intertextual de su intriga. Adelanto desde ya que la acción mezcla ecos de otras comedias y dramas de Lope —como *La fuerza lastimosa (Parte II)*, *Peribáñez y el comendador de Ocaña (Parte IV)*, *El perro del hortelano (Parte XI)*, *Fuente Ovejuna (Parte XII)*, todos ya publicados para 1636— con ecos de piezas de otros dramaturgos, señaladamente de *El médico de su honra* y de

³ Sobre la vida y obra de Martínez de Meneses véanse también Madroñal Durán, López Gutiérrez (1987) y Martínez Carro (2022).

⁴ Después de haber presentado este texto ante los participantes en el congreso AISPI, Germán Vega García-Luengos me dijo que probablemente la autoría de Martínez de Meneses no fuese cierta. De hecho, la poderosa herramienta estilométrica *ETSO* con la que él y Álvaro Cuéllar trabajan utilizando un corpus de más de 2950 obras de 350 autores diferentes da, para *El mejor alcalde, el rey y no hay cuenta con serranos*, una hipótesis de autoría distinta y francamente sorprendente: la de Tirso de Molina (Cuéllar y Vega García-Luengos 2017-2023). El informe del análisis estilométrico que muy generosamente me proporcionó Germán Vega es terminante: las veinte obras con usos léxicos más cercanos a la comedia que nos ocupa son todas de Tirso.

⁵ González Palencia (1946: 83). Agradezco a uno de los dos revisores anónimos, que me sugirió la posibilidad de considerar esta hipótesis de datación de la pieza, a la luz de lo establecido por la Junta de Reformación.

El burlador de Sevilla, publicadas ambas antes de 1636⁶. Sea quien fuere el autor de *El mejor alcalde, el rey y no hay cuenta con serranos*, no debe extrañar esta taracea de hipotextos: la imagen de Moreto revolviendo libros y pliegos de comedias viejas en busca de inspiración que nos ofrece Cáncer y Velasco en un *Vejamen* de hacia 1649 es, según Ann MacKenzie, una imagen que se puede aplicar a todos los dramaturgos de su generación, una generación de refundidores⁷. Hasta ahora no se incluía a Tirso entre los dramaturgos refundidores; pero, si se confirmara su autoría de esta pieza, deberemos considerar que, ya en su vejez (había nacido en 1579), o bien anticipándose en 1620-1625 a una tendencia que se consolidará más tarde, el dramaturgo emprendió un camino que también recorrerán sus colegas más jóvenes.

2. Una taracea de hipotextos

Para apreciar la estrategia refundidora que vertebra *El mejor alcalde, el rey y no hay cuenta con serranos* hay que recordar brevemente la acción del drama lo-pesco y compararla, también brevemente, con la de esta pieza casi homónima. *El mejor alcalde, el rey* de Lope se abre con una escena idílica entre los enamorados Sancho y Elvira; sucesivamente, Sancho, campesino honrado, pide la mano de Elvira a su padre Nuño, y este se la concede con una condición: que vaya a dar parte de la boda al señor de sus tierras, don Tello. Este aprueba el

⁶ Si *El médico de su honra* de Calderón se publicó en 1637, en la *Segunda parte* de las comedias del dramaturgo, la primera versión de la obra, atribuida erróneamente a Lope, ya se había publicado hacia 1630, en la imprenta sevillana de Manuel de Sande. En el mismo taller se había impreso entre 1627 y 1629 *El burlador de Sevilla*, atribuida (¿erróneamente?) a Tirso de Molina. Ambas sueltas aparecieron en dos volúmenes facticios con pie de imprenta falsificado: *El médico de su honra* en la *Parte XXVII de las comedias del Fénix de España Lope de Vega Carpio* (Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1633), *El burlador de Sevilla* en *Doce comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores. Segunda parte* (Barcelona, Jerónimo Margarit, 1630). Sobre la cuestión, es imprescindible remitir al trabajo de Cruickshank (1981).

⁷ «Las palabras bien conocidas que empleó Cáncer y Velasco para pintar la actividad predilecta de Moreto [la refundición], debe [sic] utilizarse más ampliamente para describir los demás dramaturgos calderonianos: sentados “y revolviendo unos papeles, que... eran comedias antiquísimas, de quien nadie se acordaba... diciendo entre sí: ‘esta no vale nada. De aquí se puede sacar algo, mudándole algo. Este paso [se] puede aprovechar...’”» (MacKenzie 1993: 18).

matrimonio e incluso participa en la ceremonia, pero allí, habiéndose enca-
prichado de Elvira, decide suspender la boda y, esa misma noche, manda rap-
tar a la joven. Ante don Tello, Elvira se mantiene firme en su rechazo; Sancho
y Nuño intentan hacer entrar en razón al noble pero no lo logran, por lo que
deciden que Sancho irá a pedir justicia al rey. Este escribe una carta a don
Tello con la orden de devolver a Elvira a su padre y su esposo, pero don Tello
se mofa de la carta y la rompe. Ante esta actitud, Sancho vuelve a la corte y el
rey le promete que irá en persona a hacer justicia. De hecho, el monarca viaja
a Galicia y allí interroga a los testigos del abuso de don Tello; a continuación,
se presenta en el palacio del noble, donde descubre que Elvira, no obstante su
resistencia, ha sido violada por don Tello. Actuando como supremo juez, el
rey condena entonces a muerte al infanzón, que deberá casarse con la joven
ultrajada antes de la ejecución de la sentencia, para que ella pueda recobrar su
honor y, ya viuda, se case al fin con su prometido. Recapitulando, el conflicto
central lo protagonizan Sancho, Elvira y don Tello; Nuño, el padre de Elvira,
ocupa un lugar relativamente marginal, mientras el rey, en el acto segundo
y tercero, desempeña el papel de juez, enmendando en el desenlace el abuso
del noble lascivo.

Tanto el sistema de los personajes como las dinámicas de la acción se com-
plican notablemente en la refundición. Elvira, aquí, es una joven noble que
le ha concedido a su enamorado el conde don García, hijo del gobernador
de Galicia, una cita nocturna; la cita la aprovecha sin embargo otro noble sin
escrúpulos, don Fernando, que huye tras haber deshonrado a la joven. La
obra se abre con los gritos de Elvira que llama a sus criados para que persigan
al hombre que acaba de huir de su casa tras apagar la vela que ella había en-
cendido para verle la cara. Es, como ya habían observado López y Madroñal
(1988: 68), un claro recuerdo de la escena inicial de *El burlador de Sevilla*, en
la que Isabela pide ayuda a gritos tras haber descubierto que el hombre que
ha pasado la noche con ella no es el duque Octavio. En *El mejor alcalde, el rey
y no hay cuenta con serranos*, Elvira, a diferencia de Isabela, está en su quinta
y por ello llama a sus criados; además, hasta el final de este primer cuadro,
sigue convencida de que su ofensor ha sido don García, por lo que, cuando
este llega, con retraso, a la cita convenida, lo acusa de traición por haber
escapado. Lo que salva a don García, que ya ha entendido lo sucedido, es el
hallazgo de un guante y una daga cerca de la cama de la señora: la daga no

se corresponde con la espada de don García, y el guante trae la marca de dos anillos que el conde no lleva. En las secuencias que acabo de resumir resuenan ecos de múltiples textos dramáticos previos: la escena inicial recuerda la del comienzo de *El perro del hortelano*, cuando Diana, habiendo escuchado los pasos de Teodoro y Tristán que huyen de su casa a altas horas de la noche, llama a sus criados y se enfada porque nadie le contesta con la rapidez que ella desea; a continuación, el desconcierto de don García, que llega tarde a la cita y entiende, por las palabras de Elvira, que otro hombre se le ha adelantado, es el mismo que aflige al conde Enrique, protagonista de *La fuerza lastimosa*, cuando deduce de las palabras de la infanta Dionisia que alguien que no es él ha pasado la noche con su amada. Finalmente, el reconocimiento de que no ha sido don García quien ha deshonrado a Elvira es posible gracias al cotejo entre la daga abandonada en la habitación de la dama y la espada del conde: un motivo que se encuentra, cambiado de signo, en *El médico de su honra*, no solo el de Calderón sino ya en la primera versión, atribuida sin fundamento a Lope. Allí, el cotejo entre la daga y la espada es lo que desvela al marido la identidad del hombre que asecha el honor de su esposa. Esta concentración de hipotextos al comienzo de la refundición es, creo, muy significativa y nada casual: sirve para subrayar que el abuso del que se ha manchado don Fernando no afecta a una pobre villana sino a una dama de alcurnia, como lo son las protagonistas de las situaciones que acabo de mencionar. La identidad del nombre de la protagonista de la refundición con la del drama de Lope es, pues, un reclamo que enseguida se desmiente: de hecho, el papel de la Elvira de Lope lo asume, en la refundición, la villana Olalla.

La relación que une a Elvira y Olalla es una pieza clave en la construcción ideológica de la refundición, que no repite ni de lejos la relación que se establecía en *El mejor alcalde* de Lope entre Elvira y Feliciana, la hermana de don Tello. La débil y ambigua solidaridad femenina que Feliciana manifestaba hacia Elvira en el drama de Lope se transforma ahora en una solidaridad eficaz con que las dos mujeres hacen frente a los abusos de don Fernando a lo largo de la tercera jornada. Es de gran interés ver cómo el dramaturgo introduce esta relación: tras burlar a Elvira, huyendo de su quinta en plena noche, al día siguiente don Fernando va a requiebrar a Olalla en los campos, prometiendo casarse con ella si accederá a sus deseos. Estas dos escenas de seducción tan cercanas, y con dos mujeres de estamentos tan diferentes, recuerdan la burla

de don Juan a Isabela y luego a la pescadora Tisbea en la primera jornada de *El burlador de Sevilla*. A diferencia de Tisbea, sin embargo, Olalla no se deja embaucar por las promesas de don Fernando, y difiere su entrega amorosa para cuando se hayan casado. Para ello, lo manda a hablar con su padre, Antón Serrano. A Antón, sin embargo, lo vemos en el primer cuadro de la segunda jornada muy ocupado en convencer al alcalde del pueblo, Benito, para que se case con su hija: ni Benito ni Olalla se quieren, pero terminan aceptando las bodas. El giro, con respecto a *El mejor alcalde* lopesco, es llamativo: ya no son los dos jóvenes enamorados quienes toman la iniciativa, pidiendo al padre de la villana su consentimiento a la boda, sino, al revés, es el padre de la villana quien decide para su hija y para su yerno. La insistencia con la que Antón y los demás villanos acosan a Benito para que acepte casarse con Olalla es verdaderamente llamativa, tanto más en cuanto que nadie le pregunta nunca a la joven si está de acuerdo. Olalla, de hecho, esperaba casarse con don Fernando; pero, en cuanto ve que este se casa con Elvira, obligado por el rey que quiere restaurar el honor de la dama, acepta sin más el trato que le propone su padre.

En el cuadro siguiente, Olalla explica a Elvira su filosofía matrimonial, por así decirlo: reconoce haber querido a otro hombre, pero ahora, «pues me caso,/ pienso servir mi marido/ y después de Diosamarlo./ Dios me casa con mi igual;/ dizque el matrimonio santo/ añade, cuando es de veras,/ el amor en los casados./ No haya miedo mi Benito/ que ocupe, de Dios abajo,/ otro hombre mis pensamientos,/ otro dueño mis cuidados» (350). A lo que Elvira, a quien se le ha pedido que sea madrina de los esposos villanos, contesta así: «¡Ay, simple sabia! ¡Qué bien/ sin sabello me estás dando/ liciones, que desde aquí/ en el corazón traslado/ y destierro del sentido/ pensamientos malogrados!». De hecho, Elvira siente mucho verse unida en matrimonio a don Fernando, pues su verdadero amor es don García y conoce de sobra el carácter voluble de su esposo. Con todo, ante las declaraciones de Olalla se arrepiente y trata de querer a don Fernando y hacerse querer por él. Pero es en vano, porque don Fernando sigue encaprichado de Olalla y, al saber que se casa con Benito, difiere la boda con un pretexto y manda prender a Benito y a Antón. Con este abuso, que recuerda el del comendador en *Fuente Ovejuna*, se cierra la segunda jornada.

La tercera jornada ahonda aún más en la ejemplaridad de Olalla: el primer cuadro se abre con los requiebros insistentes de don Fernando, que se queja de que la villana ya no muestra ningún interés por él. Las argumentaciones

de Olalla, que rechaza de plano las insinuaciones del noble, se asientan todas en lo sagrado del matrimonio, que compara a una cura dolorosa que la ha sanado de la herida del amor por él:

Olalla: Yo os quise para marido;
como el Infante os casó
con mujer que os buscó igual,
y yo sentí la señal
que en el alma me quedó,
púseme al momento en cura
por quedar con mi honor sano.
¿No habéis visto un cirujano
cuando alguna herida cura,
que por el peligro enseña,
aplica el hierro y la luz,
y abriendo la herida en cruz
la señal que era pequeña
hace grande, y saca luego
el hueso podrido?

Fernando: Sí.

Olalla: La señal que queda allí
es de la navaja y fuego,
no de la primera herida.
Pues el ejemplo aplicad:
hiriome la voluntad
con peligro de mi vida,
diome mi padre el remedio
con Benito, a cuya luz,
como el matrimonio es cruz,
abrió el corazón por medio
y por dueño le confiesa,
con que el alma a sanar viene,
y, si alguna señal tiene,
es de Benito, y no vuesa.
(352)

La escena se cierra con una enunciación de los diez mandamientos de la buena casada que Olalla piensa observar:

Olalla: [...] El primero, que es amar
mi esposo después de Dios;
el segundo, que en los dos
firme la fama ha de estar
que de guardarle juré;
el tercero, como honesta
guardar su honor, que es mi fiesta;
el cuarto, que le honraré
como a mi dueño y cabeza;
el quinto, que es no matar,
porque en mi vida ha de estar
la castidad y firmeza.
En esotro que se sigue,
que rehúso de nombrarle,
consentiré, por guardarle,
matalle el que me persigue;
el séptimo, no hurtarás,
y eso en ninguna ocasión
seréis de su honor ladrón,
aunque me amenacéis más.
En el nono, que amo yo
después que el alma le di,
diré, pues le he dado el sí,
por ser nono, a vos no no.
En el décimo, condeno
a la que con honra pasa
con lo que Dios le da en casa
y apetece amor ajeno.
Veislos todos diez aquí
que se rematan en dos:
amar sobre todo a Dios
y a mi esposo como a mí.
(353)

La fuerza dialéctica de la villana y lo firme de su postura recuerdan sin duda la escena análoga en la que Elvira, al comienzo del segundo acto de *El mejor alcalde, el rey*, rechaza el acoso de don Tello; pero con una gran diferencia, que la Elvira de Lope rechaza a su raptor en nombre del amor que siente por Sancho. Es este sentimiento lo que le da fuerzas para resistir; muy al contrario,

el amor no forma parte de los argumentos de Olalla, habiendo sido sustituido por el concepto de honor y por el respeto al sacramento del matrimonio. En este sentido, es significativo que los diez mandamientos, adaptados ingeniosamente por Olalla, se sustituyan al abecé de los esposos que se recitan el uno al otro Peribáñez y Casilda al final del primer cuadro del primer acto de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (vv. 406-87). Las dos escenas, en cuanto apuntan ambas a los deberes de la buena casada, quizás guarden entre sí alguna relación intertextual, pero sin ninguna duda la refundición ha dado un giro moralizador y ejemplarizante a la figura de la villana, despojándola de un sentimiento tan cálido y humano como su amor por el marido y su deseo de que él también cumpla con sus obligaciones de buen esposo.

Otra prueba de esta estrategia del dramaturgo en el uso de sus hipotextos es el elogio de las alegrías del matrimonio que pronuncia Antón para convencer a Benito de que se case:

¿Hay gusto como llegar
cansado a casa de arar
y de repastar ganados,
y en asomando a la puerta
verse cercar de angelillos,
que, como los cabritillos
a quien el hombre despierta,
balando en mal pronunciadas
palabras, oyendo estás
«taita» acá, «padre» acullá,
con voces regocijadas;
con tan dulces embarazos,
¿quién no ha de mostrar placer?
Pues, ¿qué, al llegar la mujer
abiertos los tiernos brazos,
con que coronando el cuello
como paloma os arrulla,
y entre la inocente trulla
formando un escuadrón bello
llegar al hogar, do tiene
ropa enjuta, que os apresta
junto a las brasas también?
(341)

Este elogio guarda algunos parecidos con el que pronuncia Casilda en el primer acto de *Peribáñez*, cuando relata a sus amigas los placeres de su vida de casada, sobre todo porque ambos se abren con la imagen del marido que vuelve cansado a casa por las noches:

Cuando se muestra el lucero
viene del campo mi esposo,
de su cena deseoso.
Siéntele el alma primero,
y salgo a abrille la puerta [...].
Él de las mulas se arroja,
y yo me arrojo en sus brazos;
tal vez de nuestros abrazos
la bestia hambrienta se enoja [...].
Mientras él paja les echa, [...]
allí me vuelve a abrazar;
que no hay tan bajo lugar
que el amor no le celebre. [...]
Aváhole su escodilla
de sopas con tal primor,
que no la come mejor
el señor de muesa villa;
y él lo paga, porque a fe,
que apenas bocado toma
de que, como a su paloma,
lo que es mejor no me dé.
Bebe y deja la mitad;
bébole las fuerzas yo [...]
y vámonos a acostar,
donde le pesa al Aurora
cuando se llega la hora
de venirnos a llamar.
(vv. 698-761)

Pero, mientras en el relato de Casilda los humildes placeres de la mesa campesina se mezclan con alusiones a las caricias y abrazos de los esposos, en el relato de Antón lo que se destaca es el placer de verse acogido por los «angelillos» que rodean al padre, y el abrazo de la mujer se presenta solo al

final, para dar paso enseguida a la prosaica valoración de lo bueno que es para el hombre acercarse al fuego encendido y encontrar ropa enjuta para cambiarse. Nada, por supuesto, de alusiones a la cama conyugal y al dulce sueño de los esposos que cerraban el relato de Casilda en *Peribáñez*.

En el segundo cuadro de la tercera jornada, Olalla ha ido a dar las gracias a Elvira porque cree que le debe la liberación de Benito; la respuesta de la dama incide una vez más en que la villana es, para ella, un ejemplo: «¡Ay, serrana! Ejemplo fue/ en aqueste tiempo nuevo/ la lealtad que a tu Benito/ guardas, en que como espejo/ me miro, y constante imito» (355). Como descubrirán ambas mujeres muy pronto, don Fernando —desentendiéndose de las órdenes que le ha enviado el rey por carta, conminándole a enmendar los agravios de los que se quejan sus vasallos— está tramando un engaño para gozar a Olalla: le dirá que ha liberado a Benito, para que ella lo deje entrar en su casa y pase la noche con él; pero será él quien se acueste con la mujer. Enseguida Elvira decide valerse de un engaño especular, sustituyendo a Olalla en la cama para poder, finalmente, consumir su matrimonio con don Fernando. Se trata de la conocida estratagema utilizada por la reina de Aragón doña María para tener un hijo de su esposo el rey don Pedro; una estratagema que fue dramatizada por un poeta desconocido en *La reina doña María*, y por Calderón en *Gustos y disgustos son no más que imaginación*.

Todo se complica sin embargo porque Benito, justo esa noche, ha sobornado a su carcelero para ir, no a requebrar a su esposa, sino a vigilar su comportamiento; y en cuanto ve que una mujer da paso a don Fernando al interior de su casa, piensa que se trata de Olalla y se enfurece. Se suma así a la revuelta de los villanos que, en armas, atacan la casa del conde y lo sacan preso, deseosos de acabar de una vez con sus desafueros: escena que es un recuerdo evidente del ataque a la casa del comendador en *Fuente Ovejuna*, pero muy suavizado, porque aquí los villanos, en lugar de matar a don Fernando, lo llevan preso ante el rey y le piden a este justicia. El monarca es implacable con el noble que — como en Lope — ha desoído sus cartas y recomendaciones, y lo manda ejecutar, por más que Elvira ruegue por su vida y aclare que Olalla es inocente. Muerto Fernando, el rey casa a Elvira con don García, cumpliendo así sus deseos iniciales y restaurando el orden.

3. Breve conclusión

El espacio reducido del que dispongo solo me permite una rápida consideración final: en esta refundición, así como en tantas otras de dramaturgos de la segunda y tercera generación de la comedia nueva, la taracea de textos anteriores obedece a un proyecto ideológico totalmente ortodoxo, que desvirtúa cualquier aliento innovador que pueda percibirse en los hipotextos. Todo lo complejo y problemático, todo lo que podría ser interpretado como mínimamente transgresor, se aplana, se moraliza, se simplifica.

No todas las refundiciones fueron así, sin embargo. No podemos dejar de notar que, más o menos en el mismo torno de tiempo en el que Tirso, o Martínez de Meneses, elaboraban su refundición, ingeniosa pero poco significativa al fin y al cabo, de *El mejor alcalde, el rey*, Calderón refundía *El alcalde de Zalamea* atribuido erróneamente a Lope. En este caso, la operación ideológica es radicalmente distinta: Calderón transforma una obra costumbrista y bastante apromblemática en una tragedia de aliento universal y gran fuerza dramática, enormemente compleja desde el punto de vista ideológico, aún más, si cabe, que los dramas lopescos de la honra villana, pues la intervención final del rey no sana las heridas infligidas por el noble abusador, y el cuestionamiento de qué sea el honor y de cómo deba entenderse sobrevuela toda la acción de la obra, sin recibir respuestas sencillas⁸.

⁸ Sobre *El alcalde de Zalamea* calderoniano y su novedad y modernidad, sobre todo en lo que atañe al tratamiento de la violencia sexual, remito a Antonucci (2025).

Bibliografía citada

- ANTONUCCI, Fausta (2022), «Prólogo» a: Lope de Vega, *El mejor alcalde, el rey*, ed. Fausta Antonucci, en: Lope de Vega, *Comedias. Parte XXI*, coords. Gonzalo Pontón y Ramón Valdés, Madrid, Gredos, vol. II: 1-154.
- ANTONUCCI, Fausta (2025), «Rapto y violencia sexual en escena en el teatro de Calderón», *αγλαά δωρα. Studi miscellanei in onore di Dora Faraci*, eds. Susan Irvine *et al.*, Roma, Roma Tr-E Press: 47-59.
- CRUICKSHANK, Don W. (1981), «The First Edition of *El burlador de Sevilla*», *Hispanic Review*, 49: 443-67.
- CUÉLLAR, Álvaro; VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2017-2023). *ETSO: Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*. Recurso web <<http://etso.es/>>.
- DICAT: *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*. Edición digital, dir. Teresa Ferrer Valls, Kassel, Reichenberger, 2008. También en línea: <<https://dicat.uv.es/consulta/busqueda>>
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Laura; RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando; VALDÉS, Ramón (2022), «La *Veinte y una parte verdadera*: historia editorial», Lope de Vega, *Comedias. Parte XXI*, coords. Gonzalo Pontón y Ramón Valdés, Madrid, Gredos, vol. I: 1-60.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel (1946), «Quevedo, Tirso y las comedias ante la Junta de Reformación», *Boletín de la Real Academia Española*, 25: 43-84.
- MACKENZIE, Ann L. (1993), *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool UP.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham; LÓPEZ GUTIÉRREZ, Luciano (1987), «Nuevos datos acerca de la personalidad y la obra del dramaturgo don Antonio Martínez de Meneses», *Boletín de la Real Academia Española*, 67/241: 271-86.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham; LÓPEZ GUTIÉRREZ, Luciano (1988), *El mejor alcalde, el rey de don Antonio Martínez de Meneses*, edición literaria, introducción y notas de Luciano López Gutiérrez y Abraham Madroñal Durán, Toledo, Caja de Toledo.
- MARTÍNEZ CARRO, Elena (2022), *Antonio Martínez de Meneses, vida y obra*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- MARTÍNEZ CARRO, Elena (2016), «Introducción» a: Antonio Martínez de Meneses, *Los Esforcias de Milán*, ed. E. Martínez Carro, Würzburg-Madrid, Clásicos Hispánicos (More than Books), 2016.