

MÁSTER UNIVERSITARIO EN ESTUDIOS HISPÁNICOS SUPERIORES

Falsos maestros de danzar

Análisis comparativo de la comedia El
Maestro de danzar de Lope de Vega y las
obras homónimas de Calderón de la Barca y
Wycherley

Nora Rodríguez Loro

UNIVERSIDAD DE SEVILLA. FACULTAD DE FILOLOGÍA.
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA. CURSO 2013 /
2014

ÍNDICE DE CONTENIDOS

ABREVIATURAS	3
I. INTRODUCCIÓN	4
II. PRESENTACIÓN DE LAS OBRAS:	
a) <i>El maestro de danzar</i> de Félix Lope de Vega	7
b) <i>El maestro de danzar</i> de Calderón de la Barca	9
c) <i>The Gentleman Dancing-Master</i> de William Wycherley	11
III. FUENTES:	
a) Fuentes de <i>El maestro de danzar</i> de Lope de Vega	12
b) Fuentes de <i>El maestro de danzar</i> de Calderón de la Barca	22
c) Fuentes de <i>The Gentleman Dancing-Master</i> de Wycherley	27
IV. ACCIÓN Y ESTRUCTURA	40
a) <i>El maestro de danzar</i> de Lope de Vega	43
b) <i>El maestro de danzar</i> de Calderón de la Barca	65
c) <i>The Gentleman Dancing-Master</i> de Wycherley	91
d) Análisis comparativo de la estructura de las tres comedias	122
V. TEMAS:	
a) Maestros de danzar	130
b) Amor y matrimonio	134
VI. PERSONAJES	147
a) El galán	148
b) La dama	151
c) El rival	156
d) El padre de la dama	162
VII. CONCLUSIONES	167
VIII. BIBLIOGRAFÍA Y OBRAS CITADAS	
a) Bibliografía primaria	169
b) Bibliografía secundaria	172
IX. ANEXOS	181

ABREVIATURAS

<i>DICAT</i>	<i>Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español</i>
<i>ECCO</i>	<i>Eighteenth Century Collections Online</i>
<i>EEBO</i>	<i>Early English Books Online</i>
<i>El maestro</i>	<i>El maestro de danzar</i>
<i>OED</i>	<i>Oxford English Dictionary</i>
<i>The Gentleman</i>	<i>The Gentleman Dancing-Master</i>

I. INTRODUCCIÓN

El objetivo del presente trabajo es el análisis comparativo de tres comedias, escritas y/o publicadas durante el siglo XVII por distintos autores, pero todas ellas giran en torno a un personaje común, que irrumpe por primera vez en la escena teatral europea: el falso maestro de danzar. Se trata de *El maestro de danzar*, de Félix Lope de Vega (1562-1635), *El maestro de danzar* de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), y *The Gentleman Dancing-Master* del dramaturgo inglés William Wycherley (1641-1716). Estas tres comedias están protagonizadas por un joven galán que, en un determinado momento de la historia y por distintos motivos, tendrá que hacerse pasar por maestro de danza, dando lugar a situaciones y equívocos de gran comicidad. Sin embargo, cada uno de estos autores hace un uso muy libre del mismo motivo, de acuerdo con los gustos de la sociedad de su tiempo, como trataremos de mostrar a lo largo de estas páginas.

Nuestra intención es llevar a cabo un estudio de la diferente utilización del motivo del falso maestro de danzar a cargo de tres grandes dramaturgos, Lope de Vega, Calderón de la Barca y William Wycherley, con la intención de analizar cómo adaptan este motivo al contexto teatral de su tiempo. Pretendo hacer ver que las diferencias entre las tres piezas responden al diferente ambiente teatral en que se representan cada una de las obras, hecho de gran valor en el caso del dramaturgo inglés. En efecto, Wycherley logra satisfactoriamente adaptarla al espíritu de la Restauración inglesa, transformando por completo la obra que se impregna de un regusto satírico y de un humor procaz. De este modo, pretendemos trazar la evolución del tema no sólo en el tiempo —dentro de una misma tradición literaria—, sino también en dos tradiciones distintas, a través del contacto entre dos culturas europeas en pleno apogeo.

Esta investigación constituirá la primera etapa de un estudio más amplio (mi futura tesis doctoral), que versará sobre la incidencia de fuentes españolas y francesas en la obra de William Wycherley, con el fin de analizar la presencia de ambas tradiciones en sus cuatro comedias, así como calibrar cuál de ellas jugó un papel más decisivo en su consolidación como dramaturgo y en la creación de su propio estilo literario. La cuestión de las fuentes extranjeras en la producción dramática de Wycherley ha sido abordada en varias ocasiones: con respecto a la influencia francesa, basta recordar el estudio precursor de John Wilcox, *The Relation of Molière to Restoration Comedy* (1938), así como el más reciente de Pamela Cecconi, “Filiazioni

molieriane nella commedia della Restaurazione. Il caso esemplare di *The Country Wife* di William Wycherley” (2011); y en relación a las fuentes españolas, cabe citar los artículos de James U. Rundle, “Wycherley and Calderón: A source for *Love in a Wood*” (1949), y P. F. Vernon, “Wycherley’s First Comedy and Its Spanish Source” (1966). Como se desprende de los títulos mencionados, estos autores no atienden conjuntamente a las dos influencias presentes en la producción de Wycherley, ni tampoco estudian la totalidad de sus obras. A nuestro parecer, el abordar ambas influencias en un único estudio resultaría altamente provechoso y fructífero para la comprensión de la asimilación y transformación llevada a cabo por este gran dramaturgo.

Para dar cuenta de las semejanzas y diferencias entre dichas obras, procederemos a estudiar y comparar algunos de sus aspectos fundamentales. Tras una breve presentación de cada una de las obras (II), en la que detallaremos su fecha de composición, publicación y representación, pasaremos a analizar las diversas fuentes literarias (III) de las que se sirvieron nuestros autores. Nuestra intención es trazar un *continuum* desde la comedia de Lope a la de Wycherley, señalando los préstamos e influencias de cada autor, así como las innovaciones introducidas. Partiremos del estudio de las fuentes italianas de *El maestro de danzar* de Lope de Vega: el *Decamerón* de Boccaccio y *I suppositi* de Ludovico Ariosto. Asimismo, examinaremos la relación entre esta comedia y la producción anterior del Fénix, en particular *El domine Lucas*. A continuación, pasaremos a considerar el uso que hizo Calderón de la comedia de Lope para su versión, así como la semejanza argumental y temática de esta pieza con la comedia *Dar tiempo al tiempo*. Por último, nos ocuparemos de la conexión de *The Gentleman Dancing-Master* con las dos comedias españolas. Explicaremos pues cómo Wycherley llegó a tener conocimiento de la comedia calderoniana, atendiendo a su biografía y a las similitudes argumentales entre ambas piezas. Por otra parte, estudiaremos las influencias de otras tradiciones extranjeras en la obra de Wycherley (en concreto, *L'école des femmes* de Molière) y de la propia tradición inglesa.

A continuación, nos ocuparemos de la acción y la estructura de cada una de las obras (IV). Comenzaremos exponiendo un resumen detallado de la acción de estas piezas e incluiremos tres cuadros en los que se detallan la intervención de los personajes y las acciones que tienen lugar en cada acto o jornada, escena y secuencia, basándonos en el método aplicado por el equipo investigador dirigido por la Profesora Mercedes de los Reyes Peña en los *Cuadernos de teatro andaluz del siglo XVI* (2004). Después

pasaremos al análisis comparativo de la estructura de las tres comedias, con el fin de indicar las similitudes y diferencias respecto a este elemento dramático.

Luego, atenderemos a los temas principales presentes en las tres obras: la concepción del maestro de danzar en los siglos XVI-XVII y la visión del amor y del matrimonio (V). Ello nos permitirá identificar las semejanzas y diferencias en lo que concierne al tratamiento de dichos temas, y así podremos dar cuenta de cómo este tratamiento corresponde a la tradición en la que su obra pretende inscribirse. Para el estudio de la consideración del maestro de danzar en la época analizaremos tanto tratados de danza como otros textos literarios, mientras que para el análisis del tema del amor y el matrimonio recurriremos principalmente a los planteamientos de la socio-literatura expuestos por el Profesor Díez Borque en su libro *Sociología de la comedia española del siglo XVII* (1976).

Seguidamente, nos centraremos en el estudio de los personajes fundamentales comunes a las tres comedias (V): el galán, la dama, el rival y el padre de la dama. Para ello, partiremos del libro de referencia *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro* (2002), y consultaremos además las ideas expuestas por Díez Borque en *Sociología de la comedia española del siglo XVII* (1976), así como estudios de los personajes de la Restauración inglesa, en especial los estudios de género de Aspasia Velissariou (1995), Pat Gill (2003) y Peggy Thompson (2006).

En último lugar, expondremos las conclusiones del presente trabajo (VI). Quisiéramos adelantar que *El maestro de danzar* de Lope de Vega, a pesar de tratarse de una refundición de *El domine Lucas* y de recibir la influencia de la tradición italiana, destaca por la originalidad en la construcción del enredo amoroso a partir del motivo del falso maestro de danzar. Calderón, por su parte, se sirve de este motivo tan fructífero para refundir su exitosa comedia *Dar tiempo al tiempo*, introduciendo, no obstante, diversas modificaciones. Finalmente, Wycherley recoge este motivo de la comedia calderoniana para construir una obra dramática novedosa, adaptándola a su vez al contexto teatral de la Restauración inglesa. Así, en definitiva, cada uno de estos tres grandes dramaturgos logra construir una comedia de enredo original a partir del motivo del falso maestro de danzar, motivo que indudablemente las une, aunque no lo suficiente como para no considerarlas obras independientes. Son precisamente las diferencias entre estas obras las que dan cuenta de la maestría y agudeza de sus autores.

Quisiera aprovechar estas líneas para expresar mi agradecimiento hacia mi tutora, la Profesora Piedad Bolaños, quien mostró gran entusiasmo por este tema desde el momento en que le pedí que dirigiera este proyecto, y supo guiarme para que yo misma encontrara las soluciones y respuestas a las dudas que me fui planteando a lo largo de estos meses (y además me enseñó a valorar la labor del editor crítico y a elegir con criterio la mejor edición para estudiar un texto). Asimismo, quiero agradecer a la Profesora María José Mora por haberme sugerido que estudiara las fuentes españolas de las primeras comedias de Wycherley, y por haber estado siempre dispuesta a resolver mis dudas y revisar la parte de este trabajo concerniente a la obra inglesa. También, me gustaría mostrar mi gratitud a mi colega y amigo Antonio Roso por facilitarme documentación para mi trabajo, recomendarme bibliografía y por sus consejos.

II. PRESENTACIÓN DE LAS OBRAS

I. *El maestro de danzar* de Félix Lope de Vega

El maestro de danzar de Félix Lope de Vega se conserva en un manuscrito, probablemente copia del autógrafo¹, en el que se fecha la composición de la comedia en 1594, como revela una quintilla en el último folio (seguida por el nombre “Lope de Vega Carpio”, la palabra “Finis” y una sencilla rúbrica) que dice así: “Hice esta comedia en Alba / para Melchor de Villalba, / y porque es verdad, fírmelo / el mes que es mayor el hielo / y el año que Dios nos salva /1594”². Aunque la referencia de “el mes que es mayor el hielo” es incierta, podemos pensar que la pieza fue escrita en enero de 1594, momento en que Lope de Vega se encontraba en Alba de Tormes al servicio del Duque³ como su secretario, un año antes de que marchara a Madrid una vez cumplido el

¹ Por el tipo de letra, la copia dataría del siglo XVII o de los últimos años del XVI, según Fernández Rodríguez (2012, 53), que apunta, además, que debe de haber sido realizada por un escriba profesional, ya que el texto presenta pocos errores y escasísimas tachaduras.

² Texto reproducido a partir de la introducción que precede la edición de Fernández Rodríguez (2012, 15). El manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional de España y lleva la signatura topográfica MSS.MICRO/5647. Nosotros hemos seguido este texto para nuestro estudio por ser el más cercano al autor, a través de la reproducción impresa que ofrece Fernández en su edición, puesto que el manuscrito no se encuentra digitalizado y no nos ha sido posible consultar el original por cuestiones de fecha de presentación de este trabajo. Asimismo lo hemos contrastado con la primera edición impresa.

³ Es en este período de su biografía cuando el autor produce las obras que componen el *corpus* del llamado “primer Lope”, que ya evidencian la ruptura de la *Comedia nueva* con el teatro anterior. Lope prefiere las comedias a los dramas (las primeras, entre palatinas, pastoriles, novelescas, urbanas y picarescas, sobrepasan la treintena, mientras que estos últimos forman una veintena escasa), en las que explora “las posibilidades de juego a que pueden ser sometidos los límites de la vida en sociedad” abriendo así “el territorio de la imaginación y del enredo, del deseo liberado” (Oleza, 1997, XVI). El

destierro de ocho años por sus insultantes poemas satíricos contra Elena Osorio y su familia⁴. En lo que respecta a Melchor de Villalba, se trata de un conocido actor y autor de comedias con el que Lope ya había colaborado anteriormente en *Los muertos vivos* (escrita c. 1603) y *El dómine Lucas* (escrita antes de 1595). Esta última, que guarda una estrecha relación con la comedia que nos incumbe como explicaremos más adelante, también contiene una dedicatoria al autor: “a quien nadie superaba y de quien no conocemos igual” (*DICAT*). El hecho de que Lope de Vega incluyera esta información en verso muestra, además de su maestría para la versificación, la estima que profesaba por este autor de comedias. La datación del manuscrito concuerda con la cronología establecida por Morley y Bruerton (1968, 42-3 y 74-75) a partir del estudio de la versificación lopesca, puesto que la obra presenta poco más de un 82 por ciento de versos españoles (es decir, redondillas, quintillas y romance)⁵. Asimismo, cabe señalar que esta comedia aparece recogida en la lista de obras del dramaturgo publicada en la primera edición de *El peregrino en su patria* de 1604⁶.

En cuanto a su publicación, la primera edición impresa de esta comedia data de 1653 (se trata, pues, de una publicación póstuma, ya que el Fénix había fallecido dieciocho años antes), y fue recogida en el tercer volumen de las *Comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, preparado por Melchor Sánchez y con privilegio en Madrid⁷. No tenemos datos sobre la primera fecha de representación ni sobre el

amor se convierte en el tema por excelencia, porque, como explicaba Jesús Cañas, “[e]l Lope del destierro es un Lope joven, vitalista, con ansias de vivir y, sobre todo, con ansias de amar. Es un Lope que persigue a las mujeres, que mantiene relaciones con casadas, que rapta a las solteras, que se ve obligado, para evitar males mayores, a contraer matrimonio [...]. Ante estas circunstancias, — y ante su interés por literaturizar su existir, su pensamiento [...] —, el Fénix no podía mostrarse interesado sino por sucesos que tuvieran como base el tema del amor” (1995, 74-5). Por ello, en esta primera propuesta dramática, Lope conforma el código del amor recurriendo, por una parte, a la tradición lírica (no sólo la poesía petrarquista, sino también la poesía de los cancioneros), por otra, a la novela sentimental y a la pastoril, géneros en los que el amor ejerce una influencia fundamental y un tratamiento similar al que Lope utiliza en sus comedias, y que el mismo cultiva en esta etapa, puesto que es también entonces cuando Lope compone *La Arcadia* (Cañas, 2003, 247).

⁴ Recordemos que en 1584 Lope comienza una relación intensa y atormentada con la actriz Elena Osorio, casada con el cómico Cristóbal Calderón, del que vivía separada. Lope, que por aquel entonces ya era un dramaturgo apreciado, reservaba sus comedias al padre de Elena, el autor de comedia Jerónimo Velázquez. Sin embargo, no podía ofrecer a la joven ni la protección ni el dinero del rico Francisco Perrenot de Granvela (sobrino del cardenal Granvela), quien se interesó por la actriz. La situación terminó de forma escandalosa, puesto que Lope escribió y difundió unos poemas satíricos atacando a la familia de los Osorio. Lope fue llamado a juicio y condenado a dos años de destierro del reino de Castilla y a ocho de Madrid (Profeti, 2003, 784).

⁵ “Antes de 1604 los versos españoles oscilan del 53,6% al 100%, y si el primer porcentaje es claramente temprano, el último [*El hijo venturoso*] es de 1595 como muy tarde” (Morley y Bruerton, 1968, 206).

⁶ Aparece en el f. 9v. cf. Anexo 4.

⁷ El manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional de España con la signatura topográfica R.MICRO/6347 y ofrecemos una reproducción de la portada, así como su transcripción en los Anexos 2 y

acogimiento que recibió por parte del público. Hoy en día, aunque ha sido objeto de algún artículo por parte de la crítica, la obra se incluye, desafortunadamente, en ese amplio grupo de piezas de Lope poco conocidas y leídas.

II. *El maestro de danzar de Calderón de la Barca*

El maestro de danzar de Calderón de la Barca apareció por vez primera en 1664 en la *Tercera parte de comedias de Calderón de la Barca*. La comedia fue escrita, no obstante, tiempo atrás: según el análisis métrico realizado por Hilborn (1938, 57-58), *El maestro de danzar* fue compuesta muy probablemente con posterioridad a 1650, puesto que está escrita en romance en un 85 por ciento, mientras que ninguna comedia calderoniana datada con fiabilidad antes de 1650 alcanza el 80 por ciento en ese metro⁸. Esta fecha se veía, además, corroborada, como señala Cruickshank (2007: XIII), por los últimos versos de la obra (“Pidiendo a esos Reales pies / el perdon de nuestras faltas” [1664, 47]), que sugieren que la comedia fue compuesta cuando Calderón escribía exclusivamente para el teatro de la Corte.

En relación a la edición de la *Tercera parte*, cabe señalar que conocemos dos emisiones distintas, cuya diferencia más fácil de identificar es la utilización de la abreviatura *Excel^{mo}* en la dedicatoria de la portada en la primera, que desarrolla en la segunda⁹. De la primera, a día de hoy, sabemos que se conservan nueve ejemplares¹⁰, mientras que de la segunda sólo tenemos constancia de la existencia de un único ejemplar¹¹. A pesar de que ambas emisiones están fechadas en 1664 y contienen los mismos documentos preliminares (salvo por la fe de erratas de *Excelentissimo*, donde se corrigen los errores de la primera edición y que aparece en el cuaderno de preliminares,

3. Como puede leerse en la Fe de erratas (f. 2 v., Anexo 5), este ejemplar pertenece a una reimpresión de la edición princeps.

⁸ Tan sólo hemos podido tener acceso parcial al estudio de Hilborn, dado la falta de ejemplares en las bibliotecas españolas. No obstante, leímos esta referencia en Cruickshank (2011, 450) y además pudimos acceder al siguiente extracto a través de una plataforma de libros digitales: “In the period 1640-50 the plays show just as much divergence from *El maestro de danzar* in the matter of romance and quatrains as do those of the years immediately preceding 1640” (Hilborn, 1938, 57), del que proporcionamos una traducción: “Durante el período 1640-50 las obras muestran la misma divergencia de *El maestro de danzar* con respecto al romance y a las redondillas, que las de los años inmediatamente anteriores a 1640”.

⁹ Siguiendo a Wilson (1962, 223), llamaremos a la primera *Excel^{mo}* y a la segunda *Excelentissimo*. Ofrecemos una imagen de las portadas de los dos volúmenes, así como sus transcripciones en los Anexos 6 y 7. En el Anexo 8 incluimos una imagen de la portada de la comedia junto con su transcripción

¹⁰ En la Biblioteca Nacional de Madrid, en la Colección Ticknor de la Biblioteca Pública de Boston, en la Biblioteca Nacional de París, en la colección privada de Arturo Sedó, en la Biblioteca del Museo Británico, en la Biblioteca de la Universidad de Cambridge, en la colección privada de Edward Wilson y dos ejemplares en el Vaticano (Wilson, 1962, 223).

¹¹ Dicho ejemplar se encuentra también en la Biblioteca de la Universidad de Cambridge (*Ibid.*).

f. 6 r. Cf. Anexo 9), coincidimos con Wilson en pensar que la segunda edición fue impresa en 1674, poco antes de que terminara el privilegio concedido. Además de por la improbabilidad de la necesidad de realizar una segunda impresión ese mismo año (especialmente teniendo en cuenta que la *Tercera parte* tuvo que salir a la venta durante el mes de agosto, según la fecha del Papel al autor, en f. ¶ 3 r.), las diferencias textuales (cf. Anexo 10), la corrección de la fe de erratas, la ausencia de capitales ornamentales xilográficas y la utilización de distintas fundiciones parecen indicar que la segunda edición fue realizada en una fecha posterior, a pesar de que el pie de imprenta de la portada no haya sido actualizado¹². Desconocemos, además, si esta edición preparada por Sebastián Ventura de Vergara y Salcedo guarda relación alguna con la edición de una tercera parte proyectada por el propio Calderón en 1645, que habiendo obtenido licencia y privilegio el 7 de marzo de 1645, tuvo que abandonar esta empresa ante la súbita muerte de su hermano José, colector de la *Primera y Segunda parte*, tres meses después (Cruikshank, 2006, t. III, X). Se trata de una edición poco cuidada y que presenta numerosos errores y omisiones de pasajes, y aunque Vergara advirtió los errores cometidos, no hizo nada para corregirlos.

Con respecto al estreno, tampoco conocemos en qué fecha tuvo lugar, aunque sabemos que la compañía de Antonio de Escamilla realizó una representación particular en el Alcázar de Madrid el 26 de mayo de 1675. Poco tiempo después, de 1681 a 1686, la comedia fue representada en el Alcázar de Madrid por la compañía de Manuel de Vallejo “el Mozo” y por la de Manuel Mosquera con relativa frecuencia entre 1681 y 1686, siendo luego retomada por Damián Polop y Valdés en 1691 y 1695, de lo que podemos concluir que la obra gozó de cierta popularidad en el ambiente cortesano durante el último tercio del XVII¹³.

¹² Cruikshank (1970) data esta reimpresión hacia 1673-74 en base a la utilización de un tipo muy característico, una “j” con dos puntos, que aparece únicamente en los cuadernos A-F, Cc-Ff y en el cuaderno de preliminares. Tras examinar las fundiciones de los impresores activos del período, Cruikshank concluye que esta sección fue impresa por Andrés García de la Iglesia, puesto que en su edición de *Filosofía secreta* de Juan Pérez de Moya, fechada en 1673, aparece esta jota tan peculiar, junto con la “è”, una “p” con un pequeño ojal, y una “C” idéntica a la empleada en la palabra “COMEDIAS” del título de *Excelentissimo*. Además, la “j” con dos puntos y la “p” de pequeño ojal reaparecen en su *Don Quijote*, I, 1674. Cruikshank considera que, con el fin de que la nueva emisión estuviera lista antes de la expiración del privilegio, la impresión de *Excelentissimo* se repartió entre cuatro editores: Andrés García de la Iglesia (A-F⁸ y Cc-Ff⁸), Lucas Antonio de Bedmar (T-Bb⁸ y Gg-Ll⁸), y un impresor no identificado (G-S⁸).

¹³ Según la información contenida en el *DICAT*, esta compañía hizo representaciones de la comedia el 7 de abril de 1681 (Subirats, 1977, 452; Shergold y Varey, 1982, 144 y 241); el 5 de agosto de 1683 (Subirats, 1977, 452); el 26 de julio de 1684 (Subirats, 1977, 426 y 452; Shergold y Varey, 1982, 246); el

III. *The Gentleman Dancing-Master* de William Wycherley

The Gentleman Dancing-Master de William Wycherley se estrenó a finales de diciembre de 1671 o algunas semanas después, y se representó durante seis días en el recién inaugurado teatro Dorset Garden, a cargo de la Compañía del Duque (una de las dos únicas compañías teatrales que desde 1660 tenían privilegio real para actuar en Londres, y que por aquel entonces estaba, nominalmente, bajo la dirección de la viuda de Sir William Davenant, y en la práctica, del actor principal Thomas Betterton¹⁴. Por otra parte, tenemos constancia de que hubo una nueva representación el 2 de febrero de 1672, ya que la pieza aparece en las *Lord Chamberlain's lists* (registro de órdenes de pago en el que se anotan las representaciones a las que asiste algún miembro de la familia real [Van Lennep, 1965, 192]). Parece que la obra no tuvo mucho éxito¹⁵, aunque tampoco puede ser tachada de fracaso puesto que en su estreno logró mantenerse más de tres días en taquilla¹⁶.

La primera edición data de 1673 (la comedia fue depositada en el *Stationers Register*¹⁷ el 18 de septiembre de 1672 y en el *Term Catalogues*¹⁸ el 21 de noviembre de

14 de enero de 1685 (Subirats, 1977, 452; Shergold y Varey, 1982, 154-6 y 247); en el mes de julio de ese mismo año, el día 10 según Shergold y Varey (1982, 154-6), y el 20 según Subirats (1977, 452); el 2 de noviembre de 1685, esta vez en el Coliseo del Buen Retiro (Subirats, 1977, 452; Greer y Varey, 1997, 172); el 7 de ese mismo mes nuevamente en el Alcázar de Madrid, aunque “por estar borrada la partida es posible que la representación no tuviera lugar” (Shergold y Varey, 1979, 154-6 y 249); y el 21 de febrero de 1686 (Subirats, 1977, 452; Shergold y Varey, 1982, 169 y 250). En cuanto a las representaciones llevadas a cabo por la compañía de Damián Polop y Valdés, éstas tuvieron lugar en el Cuarto de la Reina del Alcázar de Madrid el 24 de febrero de 1691 (Subirats, 1977, 452; Shergold y Varey, 1982, 200 y 256) y el 15 de febrero de 1695 (Shergold y Varey, 1979, 295).

¹⁴ El teatro de Dorset Garden se inauguró el 9 de noviembre de 1671 con una representación de *Sir Martin Marr-all* de John Dryden (hecho al que Wycherley alude en el mismo prólogo de su comedia) y, según apunta Genest siguiendo a Downes, *The Gentleman Dancing-Master* fue la tercera nueva producción llevada a cabo en la sala, aunque también se intercalaron antiguas producciones junto con las obras nuevas (Ward, 1948, 126).

¹⁵ Algunos críticos como John Genest afirman que ésta no gustó mucho (Ward, 1948, 126).

¹⁶ John Downes (1708, 32), el apuntador de la Compañía del Duque, recoge los siguientes recuerdos sobre el estreno: “The third new Play Acted there was the Gentleman Dancing-Master, Wrote by Mr. Wycherley. It lasted but 6 Days, being like't but indifferently, it was laid by to make Room for other new ones” (“La tercera nueva obra representada fue *The Gentleman dancing-master*, escrita por Mr. Wycherley. Estuvo seis días en cartel y, como no provocó gran entusiasmo, fue retirada para dejar paso a nuevas obras” Traducción de la autora).

¹⁷ Catálogo equivalente al registro de la propiedad intelectual de nuestros días, en el que se registraban los títulos de todas aquellas publicaciones que quisieran realizarse, puesto que sólo los miembros de la Stationers' Company podían imprimir documentos para su venta, salvo obtención de privilegio real (Drabble, Stringe y Hahn, 2007).

¹⁸ Sumario de las obras publicadas destinado a informar a los mercaderes de libros de las publicaciones disponibles.

ese mismo año) y hubo una segunda a finales de siglo, en 1693¹⁹, y fue además representada dos veces en 1718 (quizás a modo de homenaje por la reciente muerte del dramaturgo). Asimismo, la comedia fue recogida en la edición de las obras de Wycherley de 1713 (*The Works Of the Ingenious Mr. William Wycherley, Collected into One Volume*, llevada a cabo por R. Wellington), lo cual da cuenta de la consagración del dramaturgo. En vida del autor fue la menos popular de sus obras, y hoy en día sigue siendo la menos conocida y estudiada, a pesar de que Wycherley haya sido reconocido indiscutiblemente por la crítica como uno de los mayores exponentes de la comedia de la Restauración inglesa (1660-1700)²⁰.

III. FUENTES

I. Fuentes de *El maestro de danzar* de Lope de Vega

Como se deduce de la cronología que acabamos de detallar, Lope fue el primero en introducir el personaje del falso maestro de danzar en la escena teatral española. La obra no parece inspirarse en una fuente concreta, aunque Guillermo Gómez (2013)²¹ señala dos fuentes de la tradición italiana para explicar dos episodios de la comedia. En primer lugar, Gómez relaciona la obra lopesca con la novela séptima de la 7ª jornada del *Decamerón* de Giovanni Boccaccio²², libro que desde 1573 podría leerse en toda Europa sin temor “ricorreto in Roma, et emendato secondo l’ordine del Sacro Concilio di Trento”, según se leía en la portada²³. Ésta narra la historia de Lodovico, un noble

¹⁹ Van Lennep (1965) considera que las reimpressiones, por lo general, dan muestra de que las obras fueron llevadas de nuevo a las tablas esa temporada. Ofrecemos una reproducción de la portada, así como su transcripción en el Anexo 11.

²⁰ El período conocido como Restauración inglesa (Restoration) comienza en el año 1660 con el restablecimiento de la monarquía en la figura de Carlos II, cuyo padre, Carlos I, había sido destronado y ejecutado en 1649 por los continuos enfrentamientos con el Parlamento, que lo sentenció culpable por alta traición. Se sucedieron entonces una serie de guerras civiles entre los Royalists y los Parliamentarians, quienes lograron imponerse al cabo de dos años, instaurando la Commonwealth (república parlamentaria), presidida por Oliver Cromwell. Con la muerte de Cromwell en 1658, ante la ausencia de un líder fuerte capaz de tomar su relevo, el Parlamento tuvo que invitar a Carlos II para que asumiera el trono y así evitar la anarquía que se había apoderado del país. Fue entonces cuando los teatros londinenses reabrieron sus puertas tras haber permanecido cerrados durante diecinueve años por prohibición de las autoridades puritanas.

²¹ Quisiéramos agradecer al Profesor Gómez por habernos facilitado una copia del texto antes de su publicación.

²² *El maestro de danzar* vendría así a sumarse al *corpus* de obras lopescas cuyo argumento depende de relatos del *Decamerón*, todas ellas escritas entre 1595 y 1608: *La boda entre dos maridos*, *El ejemplo de casadas*, *El halcón de Federico*, *El anzuelo de Fenisa*, *La discreta enamorada*, *El ruiseñor de Sevilla*, *El llegar en ocasión* y *El servir con mala estrella*. (Navarro, 2001, 22)

²³ Esta edición corregida surgió debido a la inclusión de la obra de Boccaccio en el Índice romano. Ese mismo año, en 1559, el inquisidor Valdés, en España, incluye en su *Index librorum prohibitorum* las “Novelas de Ioan Bocacio”, y años después, en 1583, el *Index* del Cardenal Quiroga condenaba esta obra en sus versiones en castellano, portugués e italiano, a excepción de la edición corregida. Sin embargo,

galán florentino al servicio del rey de Francia, que viaja hasta Bolonia atraído por la fama de Beatrice, mujer de una belleza sin parangón, pero casada con Egano, hombre de gran fortuna. Lodovico consigue verla durante una fiesta, quedando completamente prendado de ella, razón por la que decide cambiar su nombre por Aniquino y ponerse al servicio de su marido como criado para así estar más cerca de ella y conquistarla. Una tarde, estando los dos solos, Lodovico confiesa al fin su amor a Beatrice, que le corresponde y lo cita esa misma noche en su dormitorio. Cuando Lodovico acude al encuentro y llega a los pies de la cama de Beatrice y Egano, ésta despierta a su marido para preguntarle a cuál de sus criados tiene por más fiel. Egano contesta sin dudarle que Aniquino, y Beatrice le explica que esa misma tarde el criado le ha declarado su amor y que ella la ha citado en el jardín a medianoche para poner a prueba su lealtad. Beatrice sugiere a Egano que acuda al encuentro disfrazado de ella para que pueda comprobar por sí mismo la deslealtad de Lodovico. Cuando Egano marcha al jardín a esperar a Lodovico, la dama y el criado aprovechan para dar rienda suelta a su pasión. Luego Beatrice propone a Lodovico que vaya él también al jardín y le propine unos buenos palos a su marido que irá disfrazado de ella, como reprimenda por haber caído en la tentación amorosa. Lodovico sacude e insulta a su señor, que regresa aturdido a la alcoba y se lamenta de los palos recibidos. Beatrice aprovecha para alabar la fidelidad del criado y Egano le da la razón plenamente convencido de la lealtad de ambos.

La novela de Boccaccio comparte con la comedia de Lope el motivo del noble que se hace pasar por criado para acercarse a la mujer que ama, así como el episodio final, que recuerda a la escena IV de la jornada segunda, en la que Tebano, marido de Feliciano, acude al jardín esperando sorprender a su esposa con un amante y acaba siendo apaleado por unos criados que lo toman por un ladrón. En esta escena, además, Tebano acaba convencido, erróneamente, de la fidelidad de su mujer, al ver que quien acude a la cita es Florela, la hermana de Feliciano. Si bien es cierto que parte de la subtrama de *El maestro* de Lope nos recuerda al argumento de la novela boccacciana, las diferencias entre ambos textos son considerables, no sólo en lo que respecta a este episodio²⁴, sino en su totalidad: recordemos que Aldemaro no se hace pasar por un

esta prohibición no impidió la difusión de esta obra maestra en España, ya que antes de su prohibición, entre 1496 y 1550, se hicieron hasta cinco ediciones en castellano (Arce, 1981, 367).

²⁴ Además de los detalles señalados, Aldemaro, el falso criado, propicia una paliza a su amo al confundirlo con su rival, Bandalino. Por otra parte, en la comedia de Lope el marido no acude a la cita disfrazado de su esposa, aunque sí se mantiene la excusa para que Aldemaro pueda pegar e insultar a su señor, que se encuentra escondido en el jardín como si se tratara de un maleante.

criado cualquiera, sino por maestro de danzar, y con vistas a conquistar a una joven doncella y no a una mujer casada. La protagonista boccacciana, Beatrice, no nos recuerda en modo alguno a Florela, ya que aquella, al conocer los sentimientos y la verdadera identidad de Lodovico, le ofrece gozar de su amor esa misma noche, sin mostrar reparo alguno, mientras que la protagonista loyca muestra mayor preocupación al pensar que puede quedar deshonrada por las artimañas de su hermana. Además, el final de la comedia de Lope no se corresponde en modo alguno con la novela, ya que Feliciano no logra consumar la infidelidad ni vengarse de Aldemaro y Florera, teniendo que resignarse a la infelicidad de su matrimonio, mientras que en la novela boccacciana la esposa y el criado consiguen burlar al marido y la relación ilícita entre ambos perdura en el tiempo sin ser castigada²⁵. Es preciso señalar, como apunta Fernández Rodríguez (2011, 40-41), que este tipo de elementos (el marido apaleado por el criado, la esposa infiel e ingeniosa) pertenecen al acervo de *lazzi* y entremeses, y cuentan con una amplia presencia en el teatro cómico de la época.

La segunda fuente propuesta por Gómez (2013, 856-7) para explicar la trama principal es *I suppositi* de Ludovico Ariosto (1509), comedia humanística de ambiente cortesano emparentada a su vez con la novela boccacciana antes mencionada. Gómez insiste en que el Fénix conocía la producción de Ariosto, ya que en esta misma comedia uno de los personajes (Cornejo) menciona el *Orlando furioso*, obra por otra parte de gran renombre en la cultura europea de aquel entonces²⁶. No disponemos de mucha información sobre la difusión y la repercusión de esta comedia en España: sabemos, no obstante, que hubo una primera representación en la corte vallisoletana en 1548 con motivo de las bodas de la infanta doña María de Austria y el archiduque Maximiliano, y que la obra fue traducida al latín por Juan Pérez “Petreyo” hacia 1540. Asimismo, parece que la comedia seguía resultando de interés en los primeros años del siglo XVII, pues ésta sirve de fuente a Luís de Góngora en su primera producción dramática, *Las firmezas de Isabela* (c. 1610)²⁷. Gómez reconoce la imposibilidad de determinar si Lope

²⁵ Nos resulta muy interesante la explicación que Gómez (2013, 854) propone para estas dos modificaciones. A su parecer, el galán de la comedia de Lope corteja a la protagonista soltera por motivos literarios, ya que así la obra se encamina hacia un final feliz en boda (mientras que la infidelidad conduciría probablemente a un final trágico, como ocurrirá posteriormente en *El castigo sin venganza*), y también sociológicos, puesto que este final permite salvaguardar las apariencias de la institución marital ante el público conservador español.

²⁶ Asimismo, recordemos que hacia 1588 Lope escribe *La hermosura de Angélica* a imitación del afamado poema de Ariosto.

²⁷ Esta pieza sigue el mismo arranque y desarrollo de la comedia italiana: Leilo, como Erostrato, se disfraza y entra a servir en casa de la doncella de la que está enamorado hasta que, sorprendido por la

conoció el teatro de Ariosto bien a partir de alguna edición impresa o de representaciones, ni si esta obra en cuestión sirvió de fuente directa a *El maestro de danzar*. Sin embargo, aun suponiendo este conocimiento, las piezas no presentan similitudes relevantes más allá de la presencia de dos motivos similares: el noble que se hace pasar por criado para acercarse a la amada, y el encarcelamiento del galán por parte del padre de la joven que se resuelve en boda (aunque de muy distinto modo en ambas comedias)²⁸.

Con respecto al primer motivo, tanto Gómez como Fernández señalan que el recurso del disfraz para introducirse en casa de la mujer amada y conquistarla es uno de los grandes tópicos de la literatura de la época, muy recurrente en el teatro barroco²⁹. Podemos citar como otro ejemplo temprano el personaje de Feliciano Enríquez de Guzmán en su obra *Tragicomedia de los jardines y campos Sabeos* (impresa en 1624), el príncipe de Esparta y de Micenas Clarisel, quien se encuentra desplazado de su tierra por amor a la princesa Belidiana; para evitar ser reconocido por su padre, el rey Belerante, debe hacerse pasar por siciliano, dado que tiempo ha se enfrentó a él, rompiéndole la bandera y rindiéndole la espada; cayó entonces en desgracia y todos sus esfuerzos para acercarse de nuevo a su dama y ser perdonado, son pocos (Bolaños, 2012, 5-6). El motivo del falso maestro aparece en muchas otras de las comedias lopescas, tales como *El dómine Lucas*, donde el galán finge ser un estudiante y ofrece sus servicios como dómine, y *El caballero de Olmedo*, en la que el personaje del gracioso se hace pasar por maestro de latín. La novedad de Lope reside en que el galán pretenda ser un maestro de danzar, disfraz insólito, no sólo en las tablas españolas, sino en las europeas. Es cierto que en *El dómine Lucas*, el disfraz cumple un papel fundamental en la trama de la obra, ya que será este ardid lo que permita al protagonista,

inesperada llegada del padre, pone en marcha, con ayuda de su criado, un juego de reiteradas negaciones de identidad que conducirá a las felices bodas de los protagonistas (Golfi, 2012, 340).

²⁸ Para Gómez, las dos obras vendrían a coincidir en lo esencial de la trama, salvo por la complicación del argumento de la comedia lopesca a través del personaje de Feliciano. Considera además que los personajes principales de ambas piezas desempeñan las mismas funciones semióticas, a excepción de los personajes ariostescos de Dulippo (criado fiel que se hace pasar por su señor a lo largo de la obra) y de Filógono (el padre que regresa por su hijo), sin correspondencia en la obra de Lope. Gómez insiste en la conexión que guarda Feliciano con la nodriza de *I suppositi*, enterada del fingimiento de los enamorados desde el principio; a pesar de proceder de una tradición distinta, Feliciano vendría a representar este papel en la comedia lopesca, amplificándolo con otro tipo de resonancias folclóricas, y serviría además de engarce entre la trama principal y la secundaria.

²⁹ cf. *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro* (coord. María Luisa Lobato). Madrid: Visor. 2011. En realidad, en la obra de Lope que nos incumbe, no nos encontramos ante un disfraz (puesto que no se produce un cambio de vestimenta especial) sino más bien ante un cambio de identidad, un engaño.

Floriano, acercarse a la doncella de la que ha quedado prendado, Lucrecia, pero a la que no se atreve a confesar su amor; en *El caballero de Olmedo*, el motivo del disfraz también presenta cierta relevancia para el desarrollo de la trama, aunque en esta pieza es el criado del galán el que debe hacerse pasar por maestro de latín de la joven Inés para poder entregarle las cartas de su amo don Alonso.

En relación con el segundo motivo, es cierto que en ambas comedias el encarcelamiento del galán se produce como castigo por el supuesto robo de las riquezas de su señor (aunque en la pieza de Lope, Aldemaro es acusado de robar las joyas de Feliciano) y, lo que es más importante, ambas resuelven el engaño de manera similar. La anagnórisis final se produce a través de un familiar del galán, que da a conocer el linaje del caballero, consiguiendo así el perdón del padre de la joven enamorada y su beneplácito para que se casen. No obstante, la comedia de Lope presenta diferencias notables en el modo de deshacerse del segundo pretendiente (solución en parte precipitada y superficial), fingiéndose Florela desposada para alejar a Bandalino y, al mismo tiempo, desmentir la acusación de robo hecha por Feliciano.

Por todo ello, Gómez concluye que, al tratarse de una obra de juventud, Lope tomó en gran medida temas y motivos de sus lecturas, entre ellas *El Decamerón* (obra de cuyo conocimiento dan muestras sus continuos expurgos para las tablas) y *I suppositi* (que le sirvió de inspiración bien directa o indirectamente a través del teatro de la *commedia dell'arte*). Otros críticos coinciden en señalar que Lope era buen conocedor de la literatura italiana, especialmente de la producción de grandes *novelleri* italianos, de quienes tomó asuntos para sus comedias: Bandello, que le sugiere el material para al menos catorce piezas; Boccaccio, de quien toma ocho argumentos; y Giraldi Cinzio, que le inspira cinco tramas (Arce, 1981, 367-8).

A nuestro parecer, aunque la pieza de Lope comparte con las obras italianas mencionadas ciertos motivos, ésta debe ser considerada, ante todo, como una refundición³⁰ de *El dómine Lucas*, como trataremos de mostrar a continuación. Esta comedia fue compuesta entre 1591 y 1595 (Morley y Bruerton, 1968, 77)³¹, incluyéndose así en el período temprano del Fénix, cuando escribía para entretenimiento

³⁰ Con este término, queremos referirnos a “la práctica de componer una comedia nueva basándose en elementos — temas, situaciones, personajes — de otra anterior”, siguiendo a Ruano de la Haza (1998, 35)

³¹ Guillermo Carrascón (1997, 40) precisa esta fecha, situándola entre 1591 y mayo de 1593, ya que fue entonces cuando falleció el hermano bastardo del Duque, iniciando así un período de luto en la corte de Alba de Tormes.

de la corte ducal de Alba. De hecho, la pieza es un homenaje a la Casa de Alba, razón por la que el argumento se desarrolla por entero en Alba de Tormes. En la dedicatoria a Juan de Piña, Lope recuerda que la obra “era por aquellos tiempos de las bien escuchadas, como ahora se dice por las mujeres: «de las bien prendidas»” (1993, 646); tal vez Lope, animado por el éxito cosechado, decidió refundir esta comedia para adaptarla a un nuevo público. Carrascón (1997, 47-8) propone dos explicaciones para dicha adaptación:

O bien, agotadas las posibilidades de representación de la obra y en vista de su éxito, Villalba pidió al dramaturgo una nueva comedia parecida, o bien, ambos de común acuerdo, decidieron retirarla por considerar de mal gusto o mal augurio la presencia en la obra de las fiestas de toros de Alba, que después de la muerte de Diego de Toledo en circunstancias similares, parecía una siniestra alusión. En cuyo caso Lope produjo una comedia parecida para sustituir, sin prejuicio para Villalba, *DL*, cuya representación ya no parecía aconsejable³².

De este modo, se suprime la referencia a los toros en la escena inicial por la relación de un torneo y una sortija celebrados con motivo de las bodas entre Tebano y Feliciano, en que Diego Álvarez de Toledo (padre del Duque de Alba) destaca obteniendo el premio de mejor hombre de armas, conservando así el homenaje a su señor. Sin embargo, Lope no se limitó a eliminar la referencia mencionada anteriormente por decoro, sino que reescribió la obra, introduciendo nuevos motivos y temas. Carrascón (1997, 38-9) señala las similitudes argumentales entre ambas comedias, que recogemos a continuación para así facilitar nuestro análisis comparativo:

[U]n joven forastero llega a una ciudad (Alba de Tormes en *DL*, Tudela en *MD*) con motivo de unas fiestas (*DL*: toros; *MD*: sortija y torneos) en las que se distingue por su gallardía y habilidad y en las que ve a una joven de buena posición, de quien inmediatamente se enamora. Por temor al rechazo de la familia de ella, adopta una personalidad fingida (dómine y maestro de danza,

³² Además de la dedicatoria en *El dómine Lucas* y el colofón en *El maestro de danzar*, ambas piezas parecen haber sido escritas expresamente para el repertorio de Melchor Villalba, puesto que el número de actores necesarios para su representación es prácticamente el mismo: un primer galán para los papeles de Floriano y Aldemaro, dos galanes secundarios, jóvenes, para representar a los dos rivales de *El dómine*, y a Bandalino y a Tebano en *El maestro*; dos damas jóvenes y un barba en ambas comedias, y cuatro hombres más para nueve papeles secundarios en *El dómine*, y para *El maestro* bastan tres hombres y una mujer (Carrascón, 1997, 40-41).

respectivamente) para introducirse junto a la joven ofreciendo sus servicios docentes. En *DL* será la escritura lo que enseñe. [...] Una vez alcanzada tan ventajosa posición junto al objeto de sus ambiciones, conquista rápidamente el amor de su “alumna”, revelándole de paso su verdadera identidad, más noble de lo que parece, y mediante una serie de enredos y trucos (el fundamental es el mismo también en las dos comedias: se trata de insinuar [*MD*] o afirmar abiertamente [*DL*] la deshonra de la joven a manos de su preceptor), logra desembarazarse de sus rivales (dos en *DL*, uno en *MD*). Superando con su ingenio y su buena suerte todos los obstáculos, entre los que figura una incipiente intriga secundaria en torno a la figura de la segunda dama (prima de la primera en *DL*, y su hermana, recién casada, en *MD*), obtiene por fin la aprobación del padre de la joven para casarse con ella.

Ambas piezas parten de una situación inicial muy similar, y el desarrollo de la trama presenta, además, numerosos paralelismos. Como señala Fernández (2012, 35) una y otra “responden al molde de comedia urbana, basada en los juegos de enredo, engaño y amor (abundan los disfraces, las cédulas falsas, los papeles rotos...)”. Entre las situaciones comunes en ambas obras, cabe destacar, por una parte, la escena en que el galán confiesa sutilmente su amor a la joven doncella, así como su condición de noble; por otra, la escena de celos construida mediante el léxico de las lecciones.

Sin embargo, nos encontramos ante dos comedias independientes, por lo que las diferencias entre ambas son notables, como ya hizo notar Carrascón (1997, 41-7): reducción del número de personajes en *El maestro*, mediante la desaparición y transformación de los personajes secundarios (desaparecen así el rústico Doristo, el mesonero, el escribano y el corregidor de *El dómine*); presencia en *El maestro de danzar* de criados que acompañan a sus amos (los criados Belardo y Julio aparecen casi siempre acompañando a sus amos Aldemaro y Bandalino); reducción de número de antagonistas del galán (razón por la que el personaje de Bandalino adquiere mucha más entidad que los dos caballeros de *El dómine*); transformación del carácter y de la función de la segunda dama (mientras que Leonarda encarna una mujer de carácter bobalicón y fácil de engañar, Feliciana se muestra como un personaje manipulador e incluso malicioso)³³; introducción de trama secundaria para incrementar el suspense;

³³ La transformación del segundo personaje femenino podría explicarse por la posible influencia de la novela boccacciana en *El maestro de danzar*, como explicábamos al comienzo de este capítulo.

transformación de la función semiótica del padre de la doncella (en *El dómine Lucas*, Fulgencio se muestra constantemente preocupado por tener que casar a Lucrecia, motivo ausente en *El maestro*, donde Alberigo cumple un rol menor); modificación del conflicto entre los dos personajes femeninos, que en *El maestro* ya no se debe al amor por un mismo galán, sino a la artimaña de Feliciano de hacerse pasar por Florela para dejarse seducir por Bandalino, que puede comprometer la honra de su hermana; y transformación de la personalidad del protagonista masculino, que en la primera cumple un papel de enredador “gracioso”, y en la segunda de seductor. Esta última diferencia se explica por la utilización de distintos recursos para la creación de la comicidad: en *El dómine*, el protagonista masculino es foco de escenas cómicas, a través de la exageración caricatural y ridícula, mientras que en *El maestro*, la comicidad del galán se limita al uso de la anfibología de los términos relativos a la danza, y al erotismo de las fingidas lecciones de danza (en las que el abrazo amoroso se convierte en un paso de danza).

Como explica Carrascón (1997, 48), algunas de estas diferencias se explican por la evolución natural del estilo dramático del Fénix, como la reducción del índice de densidad de palabra, disminución del número de monólogos líricos y primer intento de introducir la figura del gracioso, a través del personaje de Cornejo. La nueva comedia de Lope responde así a una fórmula dramática mucho más desarrollada, en su opinión quizás demasiado innovadora para el público de la época, hecho que a su parecer podría explicar su falta de aceptación en los corrales de comedias, así como la decisión de Lope de no incluirla en sus partes (aunque sí la menciona en la lista de obras de *El peregrino en su patria*). Carrascón (1997, 49) explica el fracaso de la comedia por “el realismo, la hondura psicológica, la verosimilitud”, características que para nosotros tienen menor peso en la obra, en comparación con el enredo, la comicidad o el erotismo, coincidiendo por tanto con Fernández (2012, 37-38). Aunque es cierto que el argumento presenta mayor verosimilitud que la primera (que contenía escenas más disparatadas, como la falsa falsa-acusación de deshonor de la dama ideada por el dómine), el término “realismo” nos parece un tanto excesivo. Sí encontramos en *El maestro de danzar* ese “universo de verosimilitud” común a las comedias urbanas al que se refiere Joan Oleza (1997, XVIII), no podemos aplicar este término a una pieza en la que el aspecto cómico se construye precisamente a través del disfraz, el enredo y el engaño. Como advierte Oleza (1990, 207) dentro de ese universo de verosimilitud, “la intriga se despliega

poniendo entre paréntesis las condiciones materiales mismas de la vida”, puesto que la comedia, cuya finalidad es “esencialmente lúdica”, tiene como cometido “abrirse al azar provocador de todos los deslices, a la imaginación, a las insospechadas potencialidades del enredo” (1990, 206). Abundan, así, convenciones dramáticas que restan verosimilitud a la obra, como los juegos en las entradas y salidas de personajes en el momento más inoportuno (como las escenas en que Feliciano sorprende a Florela y Aldemaro en una actitud comprometida). Por lo que respecta a la “hondura psicológica”, no creemos que este concepto pueda ser aplicado a ninguno de los personajes de la pieza, puesto que sus personalidades aparecen perfiladas por unos simples trazos (Aldemaro es lujurioso, e incluso podría ser tachado de amoral por introducirse sin ningún tipo de reparo en casa ajena, adoptando una identidad falsa; Florela es enamoradiza, se preocupa por su honra y su consideración social, aunque se muestra poco cauta cediendo fácilmente a la pasión amorosa). En el caso de Feliciano, quizás sí podría hablarse de cierta complejidad, como ya apuntaba Cotarelo (1930, XXV)³⁴: sus reacciones y comportamiento producen gran sorpresa, ya que no parecen responder a ningún estereotipo, y da muestras de distintos estados de ánimo a lo largo de la obra (decepción por el carácter de su marido, disgusto hacia su padre por haberla casado con quien no ama, deseo por Bandalino, rabia al verse engañada por Aldemaro y Florela, vengativa, resignada al final, etc.). En cualquier caso, a pesar de poseer una personalidad más trabajada, debemos tener presente, como apunta Fernández (2012, 38), que

su actitud, como la de Florela o Aldemaro, no desmerece en absoluto el interés que podía despertar cualquier otra comedia de Lope, en el sentido que da pie a todos y cada uno de los ingredientes que el público de los corrales esperaba encontrar en una obra: amor, celos, ingenio, traiciones, venganza, encuentros nocturnos, intriga, etc.

El maestro de danzar debe entenderse pues como una refundición a partir de *El dómine Lucas*, en la que intervienen una serie de motivos tomados directa o indirectamente de la tradición italiana, así como un motivo nuevo, de gran acierto, el falso maestro de danzar. El hecho de que el Fénix decidiera retomar y modificar el

³⁴ “Casi todos los personajes son caracteres originales y muy bien expresados: alguno, como el de Feliciano, de una complejidad [*sic*] digna de estudio”.

motivo del engaño se explica por ser éste un motivo de gran éxito entre el público de la comedia. Como explica Díez Borque (1988, 61) el disfraz, el engaño despierta entre los espectadores

el placer de que el mecanismo funcione, con sincronizada perfección, como técnica de siembre, frecuentemente, de equívocos y de acciones y causas concertadas, que irán siendo “recolectadas” gradualmente y en la gran cosecha del desenlace final.

Se trata de un mecanismo muy utilizado en el teatro áureo español, que concuerda a la perfección con ese “marco barroco de la inestabilidad de lo real por los juegos de ser y apariencia” (Díez Borque, 1987, 4). Este motivo de equívoco produce una serie de tensiones que retardan la resolución de la intriga y despiertan el interés del público y, al mismo tiempo, una especial satisfacción, ya que el público posee más información que algunos de los personajes. Según Díez Borque, este engaño funciona a la perfección hasta el momento del desenlace:

La angustia-placer del espectador, que ha venido viendo a unos personajes que creían lo que no eran y actuaban en consecuencia, exige un desenlace tranquilizador que, contra el “engaño” que ha funcionado hasta el momento final instituya la *verdad* de los hechos, coronándose así el placer proporcionado por la representación (*Ibid.*, 5).

Lope hizo uso de estos mecanismos en múltiples ocasiones a lo largo de su trayectoria teatral (más de 80 según Díez Borque, cf. “El disfraz y otras estrategias para el éxito de la comedia” en *Máscaras*). Podemos mencionar así las obras *Laura perseguida* (1594), *La ocasión perdida* (1609), *La locura por la honra* (c. 1610), *La venganza venturosa* (c. 1610), *La prueba de los ingenios* (1617), *El perro del hortelano* (1618), *La vengadora de las mujeres* (1671). María Teresa Cattaneo explica las razones por las que el Fénix recurría con frecuencia al mecanismo del engaño:

La identidad fingida, o durante un período breve/largo encubierta, ofrece posibilidades de buen rendimiento teatral a quien, como Lope, posee una excelente capacidad de complicación de la intriga, una sapiencia para enmarañar eventos que se insertan los unos con los otros, sin dejar pausas para la reflexión del público y,

menos aún, para la preocupación de la plausibilidad psicológica, que el dramaturgo no siempre refina y lima (2011, 176).

II. Fuentes de *El maestro de danzar* de Calderón de la Barca

A pesar de compartir el mismo título, *El maestro de danzar* de Calderón guarda pocas similitudes con la obra de su predecesor. Se trata de dos comedias bien distintas, ya que la pieza de Calderón es, en realidad, una refundición de su *Dar tiempo al tiempo*, obra con la que sí presenta múltiples coincidencias, como trataremos de mostrar más adelante.

La primera diferencia entre *El maestro* de Lope y la de Calderón es el rol del galán. El protagonista de Lope es un joven hidalgo que incluye entre sus talentos la maestría en el danzar, arte que aprendió en Italia, centro neurálgico de la danza en la época. Aldemaro conoce así todas las danzas en boga y muestra con talento su repertorio en las distintas lecciones a Florela y Feliciana. Quedando prendado de Florela desde el mismo momento en que la ve durante las fiestas de la boda de su hermana, decide utilizar su talento para introducirse en casa de Florela y así intentar ganar su amor. Por el contrario, el galán de la comedia calderoniana, don Enrique, que no tiene destreza en el danzar, se ve forzado a fingir ser el maestro de danza de doña Leonor para explicar su presencia en la casa ante la súbita llegada del padre de ésta. En ambas, este ardid servirá para propiciar fingidas lecciones de danza en las que, además de dar cabida al acercamiento de los protagonistas (propiciando escenas de alta carga erótica en el caso de Lope), se emplean ingeniosos juegos de palabras a partir del vocabulario de la música y la danza. Por otra parte, ambos personajes se muestran celosos por un tercero (Bandalino en la de Lope y don Félix y don Juan en la de Calderón), lo cual viene a aumentar la expectación del público al retrasar la solución de la trama principal.

Cabe señalar, por otra parte, las diferencias en relación con el papel que la dama juega en el engaño. En la primera obra, Florela es en parte víctima, puesto que desconoce que Aldemaro la está engañando, haciéndose pasar por un falso maestro de danza (aunque tampoco se mostrará muy molesta al saberse engañada). En cambio, en la segunda, es doña Leonor quien crea este engaño para así poder explicar la presencia de don Enrique y de Chacón en sus aposentos ante su padre, don Diego; incluso, es ella quien sugiere a don Enrique que rompa la cuerda de la guitarra para evitar danzar

delante de su padre y que éste descubra así que se trata de una farsa. Por tanto, con respecto al motivo del falso maestro de danzar, los protagonistas de ambas piezas (Aldemaro y Florela, don Enrique y doña Leonor) cumplen funciones completamente distintas.

La obra de Lope sirvió sin duda de fuente a Calderón, aunque de fuente secundaria, ya que las semejanzas se reducen a determinadas escenas de la segunda jornada (las fingidas lecciones de danza y la importancia acordada al instrumento musical en una de las lecciones). Es posible que Calderón hubiera tenido acceso a la parte de las *Comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, impresa en 1653. Asimismo, quizás Calderón asistió a alguna representación, de la que sin embargo no se conserva ninguna noticia. Aun así, la publicación de esta obra en las *Comedias escogidas* nos hace pensar que la comedia de Lope llegó al editor a través de alguna compañía teatral que poseía una copia del texto, que decidió vender por ser “comedia vieja” y no proporcionarle muchos beneficios económicos. Además, el hecho de que Calderón decidiera mantener el título de la pieza de Lope parece indicar que la obra permanecía todavía en la memoria de los espectadores³⁵. Entonces, podría tratarse, al mismo tiempo, de un homenaje y desafío por parte del comediógrafo, que ya en otras ocasiones se había valido de títulos conocidos para sus obras.

Por otra parte, podría pensarse que Calderón utilizó los textos italianos que sirvieron, en parte, de fuente a Lope para la creación de *El maestro de danzar*. No pensamos que sea tal el caso, ya que los motivos que Lope toma de las obras de Boccaccio y Ariosto no están presentes en *El maestro* de Calderón. Recordemos que Lope se inspira de *El Decamerón* para la trama secundaria de la malcasada que engaña a su marido con el criado (Feliciana - Bandalino), trama que se encuentra totalmente ausente de la nueva versión, puesto que Calderón la sustituye por la trama amorosa de Beatriz y don Félix, los jóvenes enamorados que deben hacer frente a la oposición del hermano de la doncella, y que no aparecía en ninguna de las obras italianas. De *I suppositi*, Lope recoge dos motivos, el galán que se hace pasar por criado y el encarcelamiento de éste por una falsa acusación, motivos que tampoco aparecen en la comedia calderoniana, puesto que el galán no decide fingirse maestro de danzar, sino

³⁵ Precisamente, la obra seguirá muy presente para el público teatral durante el XVIII, aunque ya no será *El maestro* de Lope, sino la de Calderón. Dan cuenta de ello las numerosas representaciones que tuvieron lugar en la década de los ochenta y los noventa que detallamos en el apartado anterior (II. Presentación de los textos).

que se ve obligado a ello por un pretexto de la doncella ante su padre, ni tampoco se produce ningún encarcelamiento.

Por lo que respecta a la influencia de *Dar tiempo al tiempo*, consideramos que esta pieza sirvió de base a Calderón para la construcción de una nueva obra³⁶. Varios de los personajes que aparecen en esta comedia —de la que según Cruickshank (2006, VI, XLVI) hubo con toda seguridad una representación en 1650 por una referencia del libro de cuentas de la Cofradía de la Novena³⁷— coinciden en los nombres con los personajes de *El maestro* y, asimismo, los argumentos de ambas obras son muy similares. En la primera comedia don Juan y Chacón regresan a Madrid tras haber estado ausentes durante trece meses por un pleito y se dirigen a casa de Leonor, la doncella de quien don Juan está enamorado. El arranque, pues, viene a coincidir en lo esencial con *El maestro de danzar* (salvo por el cambio del nombre del protagonista, el desplazamiento de la acción a Valencia y el motivo de la separación de los amantes)³⁸. Asimismo, en la primera, los viajeros son atacados por unos matones en las calles de Madrid, cubiertas de barro y charcos por el mal estado en que se encuentran, y les caen encima las porquerías arrojadas desde las ventanas de los pisos más altos. Nos parece interesante que estos matones sean soldados, ya que, en la segunda pieza, el protagonista y su criado tendrán también un encuentro desagradable con un grupo de alguaciles (que también se produce en *Dar tiempo al tiempo*). Cruickshank explica que Calderón pretendía en la primera atraer la atención del público madrileño hacia los aspectos más sórdidos de la ciudad, lo cual era, no obstante, aceptable para un autor nacido en Madrid, “sobre todo cuando sabían que el dramaturgo solía dedicarle un cúmulo de elogios” (2011, 451). Se suprime así la influencia quevedesca, las sátiras sociales y también los chistes groseros.

En cuanto al desarrollo de la acción, ésta presenta numerosas coincidencias con *El maestro de danzar*, tanto en la trama principal como en la secundaria. Incluso se mantiene en la segunda la duplicación de la trama amorosa de la pareja protagonista en

³⁶ Coincidimos con la mayoría de la crítica en considerar *El maestro de danzar* como una refundición de *Dar tiempo al tiempo* y no al contrario, como la profesora Villarino (2003). Aunque desconocemos el año exacto de composición de ambas obras, el hecho de que *Dar tiempo al tiempo* se imprimiera en primer lugar, en 1662, y *El maestro de danzar*, dos años después, parece apuntar a que esta última fue posterior, si bien es cierto que no se trata de una razón concluyente.

³⁷ Hubo además una representación palaciega por la compañía de Martín Mendoza en 1680 (*Ibid.*).

³⁸ En el comienzo de la pieza, hay otro cambio relevante en la acción y es que don Juan y Chacón se encuentran con Beatriz una vez que, llegando a la que creen ser la casa de Leonor, ven entrar a un joven, por lo que don Juan piensa erróneamente que Leonor ya lo ha olvidado.

sus criados, con una finalidad cómica, pero al mismo tiempo, metaliteraria. Dicha duplicación responde al intento —por parte del comediógrafo— de hacer una reflexión burlesca de las aventuras de los caballeros de capa y espada. Como apunta Marta Villarino (2003, 289), esta reflexión metateatral sobre las convenciones genéricas, formas del discurso, elementos parateatrales y la implicación del público constituye una forma de construir la comicidad, advirtiéndolo al público de la mecanización cada vez mayor de la comedia. No se trata, sin embargo, de un recurso novedoso ideado por Calderón, pues ya lo utilizaba Lope de Vega en sus comedias tempranas.

Con respecto a la nueva localización, ésta podría explicarse por la visita de nuestro autor a Valencia en 1638, ciudad que le produjo una sensación favorable. Sin embargo, Cruickshank (*Ibid.*) insiste en que no debemos suponer por ello que dicha impresión fuera tan efímera como para que la comedia fuera escrita poco después de la visita, ni que las semejanzas entre ella y *Dar tiempo al tiempo* vengan a significar que son contemporáneas. Esta comedia fue incluida en la *Parte XVII* de las *Comedias nuevas escogidas* de 1662 y también aparece como editor Melchor Sánchez, al igual que la *Tercera parte de Comedias*. Cruickshank (2011, 452) propone dos explicaciones para las semejanzas entre estas obras según la cronología: por una parte, podrían deberse a que, cuando Calderón se sentía presionado por su real patrón para crear nuevas comedias, parecía bien dispuesto a utilizar por extenso las que él mismo había redactado muchos años antes; por otra, si ambas pertenecen al período de finales de la década de los cuarenta o principios de los cincuenta, podría explicarse en base a la reutilización de un argumento de éxito tras un breve intervalo. Apostamos por esta segunda opción, ya que *Dar tiempo al tiempo* obtuvo en la época un gran éxito, como muestran las numerosas citas en obras inmediatamente posteriores³⁹, a modo de recurso teatral con el que el dramaturgo pretendía atraer la atención del público. La inclusión del motivo de herencia lopesca constituiría el elemento necesario para mantener el interés de los espectadores, provocándoles así la impresión de estar asistiendo a una obra nueva.

³⁹ Marta Villarino (2003, 281) señala la repetición del título de esta obra a modo de *leit motiv* en diez comedias escritas entre 1636 y 1662: *La desdicha de la voz* (1636), *No hay burlas con el amor* (1637), *Los empeños de un acaso* (1639/40), *El maestro de danzar* [h. 1650], *Mañanas de abril y mayo* (1644), *También hay duelo en las damas* (escrita ya en 1651), *Cada uno para sí* (1652/3), *Bien vengas, mal* (1655), *Antes que todo es mi dama* (impresa en 1662), y *Dar tiempo al tiempo*. Nuevamente, no podemos dejar de insistir en que *Dar tiempo al tiempo* tuvo que ser muy anterior a *El maestro de danzar*, por su alusión en obras desde la década de los treinta y no en otras más tardías.

Por otra parte, como en numerosas piezas calderonianas, también en *El maestro de danzar* encontramos fragmentos que recuerdan a versos de otras piezas. Así, el comentario de don Diego a don Juan de que “la vengança no dirà / lo que el agraviado no dixo” (jornada segunda) es utilizado por don Juan de Silva en *A secreto agravio, secreta venganza* (“Dijo la venganza / lo que la ofensa no dijo”; jornada primera); la petición de Chacón de acogerse en sagrado: “Guitarra pido, / como Iglesia” (jornada segunda) recuerda a la de Moscatel en *No hay burlas de amor*. (“Alacena como iglesia / pido”; jornada segunda) y, además, estos dos personajes hacen el mismo chiste paremiológico: “Cornudo y apaleado, mandarle que baile” (jornada segunda)⁴⁰. Para explicar este recurso expresivo, recordaremos que el universo calderoniano se asienta sobre una poética barroca de juego de espejos, por ello, es frecuente que, en especial, los graciosos parodien el estilo e incluso las convenciones y rasgos genéricos de su propio teatro. Abunda en su producción, la autocita y la autoburla, de tal modo que en el texto de una obra se hace referencia al título de otra, o bien a algunos de sus versos más conocidos o al nombre de un personaje o a un lance tan común que se ha convertido en tópico (Aparicio, 2003, 1109).

No ha de sorprendernos que Calderón tomara el motivo del falso maestro de danzar de la comedia de Lope ni que refundiera el argumento de su comedia *Dar tiempo al tiempo*, puesto que en el teatro español del siglo XVII son frecuentes los títulos, argumentos y parlamentos que remiten a otros bien conocidos, incluso las semejanzas y hasta repeticiones de las mismas escenas. Como señalaba la Profesora Marta Villarino (2003, 288):

Los dramaturgos coetáneos, los discípulos y aun un mismo dramaturgo recurrían a ese reservorio sin dueño que era el corpus poético y teatral. En algunos casos por admiración, en otros por conocer la efectividad de algunas escenas en el respetable y también para valorizar un texto poco logrado se reutilizaban esquemas constructivos y se recreaban temas, copiando lo ya escrito, sin que por ello se llegara al demérito intelectual o se pensara en el delito de plagio. La escritura era una suerte de cantera que proveía a quien quisiera buscar en ella.

III. Fuentes de *The Gentleman Dancing-Master* de William Wycherley

⁴⁰ Seguimos aquí a Cruickshank (2011, 451).

La relación de la comedia de Wycherley con sus antecedentes españoles fue toda una sorpresa para nosotros. ¿Cómo obtuvo Wycherley la idea para escribir su comedia? ¿La coincidencia con el título de las comedias españolas fue fruto de la casualidad? ¿Puede explicarse por una fuente común anterior a las tres comedias? ¿O quizás Wycherley tuvo acceso a alguna de las comedias españolas?

Esta última opción es a nuestro juicio la más plausible, ya que William Wycherley estuvo al servicio del embajador inglés en España, Sir Richard Fanshawe, de 1664 a 1665. La misión diplomática comenzó el 21 de enero de 1664, llegando al puerto de Cádiz el 23 de febrero. De camino a Madrid, sabemos que el grupo pudo disfrutar de varias representaciones teatrales (Bennet, 2004), aunque por desgracia desconocemos con qué obras fueron agasajados⁴¹. No obstante, no es de extrañar que Wycherley acompañara al embajador (gran aficionado al teatro español, como atestigua su traducción al inglés de la comedia palaciega de Hurtado de Mendoza *Querer por solo querer* en 1670) al teatro ya instalados en Madrid. Muy probablemente ambos asistieron a las representaciones celebradas el 12 de junio de 1664 con motivo del Corpus Christi que, precisamente, fueron dos autos sacramentales de Calderón, *A María el corazón* (también conocido bajo el título *Nuestra Señora de Loreto*) y *La inmunidad del sagrado*⁴².

⁴¹ Las *Memoirs of Ann Lady Fanshawe* (1907, 139, 141, 143), esposa del embajador, proporcionan algunos datos de interés a este respecto. Así, de su estancia en Sevilla escribe: “During our stay in this palace we were every day entertained with variety of recreations — as, shows upon the river, stage plays, singing, dancing, men playing at legerdmain” (“Durante nuestra estancia en este palacio fuimos agasajados con una variedad de diversiones — como espectáculos en el río, obras de teatro, canto, baile, prestidigitadores” Traducción de la autora); igualmente, de Córdoba añade “At night we had a play acted” (“Por la noche representaron una obra” Traducción de la autora) y de Toledo “We were there entertained during our stay with comedies and music and *juego do toros*” (Allí nos recibieron durante nuestra estancia con comedias y música y corridas de toros” Traducción de la autora). Por las palabras que utiliza para relatar su experiencia teatral a su paso por Sevilla, se deduce que la comitiva asistió a alguna “particular” que no pudo llevar a cabo nadie más que la autora Francisca López, quien estaba representando en la Montería por esas fechas.

⁴² Ambas representaciones fueron llevadas a cabo por la compañía de Antonio de Escamilla (Pérez, 1905, 302; Shergold y Varey, 1961, 176; 1922, 199; Rennert, 1909, 465) y por la compañía conjunta de Juan de la Calle y Bartolomé Romero (Cotarelo y Mori, 1922, 634; Pérez, 1905, 303-7). Dado su talento para la alegoría, Calderón definió y condujo el género del auto sacramental hasta su desarrollo máximo, “contribuyendo, en sus últimos tiempos, con dos autos anuales a la celebración del Corpus en Madrid, por encargo de su Ayuntamiento. Fiesta en defensa del dogma de la Eucaristía frente a la herejía calvinista [...], el auto se convirtió en manos del dramaturgo en un espectáculo en el que confluyen las técnicas y convenciones del teatro barroco, y en el que, sin merma de irónicas miradas a la realidad contemporánea y de intencionalidades políticas, se debaten la naturaleza contingente del hombre, la aspiración a la armonía entre cuerpo y espíritu, la instrucción doctrinal a través de la iconografía cristiana, la emblemática y la alegorización de conceptos como Culpa, Humildad, Herejía, Iglesia, Idolatría o Gracia o una hermenéutica de la fe (Aparicio Maydeu, 2003, 1140-1).

Sea como fuere, en algún momento durante su estancia en España, Wycherley asistió con total seguridad a la representación de alguna de las obras de Calderón, quedando admirado por su técnica teatral y, dado que ese mismo año se publicó la *Tercera parte de las comedias* de este célebre autor, no debe parecernos insólito que Wycherley adquiriera un ejemplar. Esto explicaría que las dos primeras obras de su producción se inspiren precisamente en comedias recogidas en esa publicación. En efecto, su primera comedia, *Love in a Wood* (1671), también está inspirada en una comedia de Calderón, *Mañanas de abril y mayo*, obra que curiosamente ocupa el lugar inmediatamente posterior a *El maestro de danzar* en la colección. A nuestro juicio, resulta evidente que Wycherley tuvo contacto directo con el texto calderoniano, al menos en lo que respecta a *The Gentleman Dancing-Master*. Wycherley tenía los conocimientos de español necesarios para leer el texto de base, como demuestra la inclusión de frases en español en su comedia⁴³, además de por el hecho de que las fuentes de base no fueron traducidas al inglés ni al francés⁴⁴.

Esta recreación de argumentos tomados de comedias españolas en sus dos primeras obras se explica por la popularidad del género en la escena londinense contemporánea. Durante la década de los 60 y los 70 abundaron en Inglaterra las comedias de argumento español (*Spanish plots*), como parte de una moda iniciada ya en el siglo precedente por John Rastell, con una versión abreviada de *La Celestina* (publicada en 1525), y entre las que cabría citar la célebre pieza de Thomas Kyd, *The Spanish Tragedy* (impresa en 1615), de fuente desconocida. Sin embargo, desde principios del siglo XVII esta influencia española comienza a hacerse visible, coincidiendo con el máximo desarrollo del teatro áureo. Ya en el reinado de Jacobo I (1603- 1625) y Carlos I (1625-1649) se evidencia un regusto español en la producción dramática y prosística, aunque en algunos casos el identificar la fuente de base resulta tarea no poco ardua, ya que en ocasiones la obra original no presenta una forma dramática. Así, son frecuentes los textos dramáticos inspirados en pasajes de *El Quijote*

⁴³ Abundan en el discurso de don Diego las expresiones muletillas en español (en especial cuando se encuentra en un estado de ánimo colérico), con el fin de caracterizar al personaje con un regusto español: “con licencia”, “Guarda”, “Válgame el Cielo”, “En hora mala”, “Traidor, Ladron, de mi honra”, “voto” (Acto segundo, Escena 1). Algunas de estas muletillas serán copiadas por Monsieur de Paris cuando se vea obligado a cambiar su indumentaria a la francesa para ganarse el aprecio de su suegro: “Nay, pray dear Oncle, let me unite *France and Spain*, ‘tis the Mode of *France* now, Jarnie, voto” (Acto cuarto, Escena 1, pág. 56).

⁴⁴ Como señala Loftis (1973, 121) ninguna de ellas aparece en el índice de H.C. Lancaster incluido en *French Dramatic Literature in the Seventeenth Century* (1672).

(1605 y 1615) o las *Novelas ejemplares* (1613) de Miguel de Cervantes⁴⁵. Por ello, de 1600 a 1649, sólo cuatro comedias han sido señaladas como traducciones o adaptaciones de obras españolas: *Love's Cure* de Francis Beaumont y John Fletcher, versión de *La fuerza de la costumbre* de Guillén de Castro; *The Renegado* de Philip Massinger, inspirada en *Los baños de Argel* de Cervantes; y *The Young Admiral* y *The Opportunity* de James Shirley, adaptaciones de *Don Lope de Cardona* de Lope de Vega y de *El castigo del penseque* de Tirso de Molina, respectivamente⁴⁶.

Con el regreso de Carlos II del exilio, se retomó la actividad teatral mediante la concesión —por parte de la Corona— de patentes a dos compañías, la Compañía del Rey, liderada por Thomas Killigrew, y la Compañía del Duque, dirigida por Sir William Davenant. Sin embargo, tras dieciocho años de interrupción de la actividad teatral, dichas compañías necesitaban un nuevo repertorio, que se formó a partir de piezas del período isabelino y jacobeo, así como obras españolas. La inclusión de producciones inspiradas en comedias españolas se explica por la influencia del propio monarca: Carlos II pasó la mayor parte del exilio en Francia, coincidiendo con el momento culminante de la imitación del teatro español en las salas parisinas⁴⁷. Asimismo, acabó

⁴⁵ La primera traducción al inglés de la obra maestra cervantina data de 1612, la primera parte, y 1620, la segunda, y fue realizada por Thomas Shelton (aunque la segunda parte no aparece firmada, todo parece indicar que fue él también su traductor). Dicha traducción fue reimpressa varias veces a lo largo del siglo, hasta la aparición de una nueva traducción, aunque más libre, en 1687, firmada por John Philips. Además, se publicaron versiones abreviadas (cuatro entre 1686 y 1700) y tres adaptaciones. Las *Novelas ejemplares* se tradujeron en dos ocasiones: la primera en 1640, llevada a cabo por James Mabbe, y la segunda en 1694. Asimismo, la obra de John Fletcher *The Fair Maid of the Inn* (1625) parece inspirarse de *La ilustre fregona*.

⁴⁶ cf. John Loftis, *Renaissance Drama in England and Spain: Topical Illusion and History Plays* (1987, 247).

⁴⁷ H. C. Lancaster (1932, 428), el principal historiador del teatro francés, señala que, antes de 1639, autores como Rotrou o Corneille tomaron préstamos puntuales de comedias españolas, pero añade que se trata de casos aislados y que tampoco hubo un gran número de ejemplos de tragedias o tragicomedias en los años posteriores. Esta moda española, explica, “was limited to comedy, and began [...] with d’Ouille. He had lived in Spain and knew the works, not only of the older dramatists, Lope and Tirso, but those of his contemporaries, Calderón and Montalván. His work as an *hispanisant* began about 1639, with his adaptation of Calderón in *L’Esprit folet*. Now he followed it up with four comedies, two from Calderón, one from Montalván, and one from Lope. He was supported by Corneille, who adapted Calderón and Lope; by Brosse, who also imitated Calderón; and by Scarron, who turned to Tirso and introduced two more Spanish dramatists to the French public, Rojas and Solórzano. Half of the twenty comedies [1640-48] are adaptations of Spanish plays and we shall see that the fashion thus created continued in comedy during and after the Fronde” (“se limitaba a la comedia, y comenzó con d’Ouille. Éste había vivido en España y conocía las obras, no sólo de los dramaturgos mayores, como Lope y Tirso, sino también las de sus contemporáneos, Calderón y Montalván. Su trabajo como *hispanisant* comenzó hacia 1639 con su adaptación de Calderón, *L’Esprit folet*. Le siguieron cuatro comedias, dos de Calderón, una de Montalván, y una de Lope. Fue apoyado por Corneille, que adaptó a Calderón y a Lope; por Brosse, que también imitó a Calderón; y por Scarron, que se interesó por Tirso e introdujo dos nuevos dramaturgos españoles al público francés, Rojas y Solórzano. La mitad de estas veinte comedias [1640-48] son adaptaciones de obras españolas y veremos que esta moda continuará en la comedia durante y tras la Fronde” Traducción de la autora).

su exilio en los Países Bajos, que se encontraban por aquel entonces bajo dominio español, por lo que, con total probabilidad, tuvo la ocasión de asistir a representaciones de comedias españolas⁴⁸. Incluso llegó a recomendar obras españolas para su adaptación a dos dramaturgos ingleses, Sir Samuel Tuke (que había acompañado al rey en el exilio) y John Crowne, quienes produjeron respectivamente *The Adventures of Five Hours* (publicada en 1663), adaptación de *Los empeños de seis horas* de Antonio Coello⁴⁹, y *Sir Courtly Nice* (1685), basada en *No puede ser el guardar una mujer* de Agustín Moreto. La obra de Sir Samuel Tuke fue uno de los mayores éxitos de taquilla del momento y fue pionera en la creación de un nuevo subgénero teatral, *the Spanish Romance*, como apuntan Avery y Scouten:

[...] the Calendar shows that it was neither the comedy of manners nor even the rimed heroic drama that emerged first: it was, instead, a type of comedy which may be called the Spanish romance. This kind of play, based upon a Spanish source, placed its emphasis upon a rigid code of conduct, had a plot filled with intrigue, and emphasized one or more high-spirited women in the *dramatis personae*⁵⁰.

The Gentleman Dancing-Master se inscribe pues en ese grupo de obras producidas entre 1660 y 1685 que, bien siguen fielmente la fuente española, en cuyo caso, hablaríamos de una adaptación, siguiendo a Sirkku Aaltonen; bien toman la trama, personajes o escenas del original para crear una obra completamente distinta y nos

⁴⁸ El número de adaptaciones teatrales de piezas españolas en este período fue incluso superior en Francia, Italia, Alemania y los Países Bajos, como señala Melveena McKendrick (1988, 266): “Such was the renown of the Spanish drama in the seventeenth-century Europe that presses in Venice, Milan, Antwerp, Brussels, Paris and Lyons constantly published plays by Spaniards, both in Spanish and adapted in translation” (“El renombre del teatro español en la Europa del siglo XVII era tal que las imprentas de Venecia, Milán, Amberes, Bruselas, París y Lyon publicaban constantemente obras de autores españoles, tanto en español como traducidas” Traducción de la autora).

⁴⁹ El público inglés creía erróneamente que la obra era de Calderón, como se indica en el prefacio de la tercera edición (1671): “[The plot] was taken out of *Dom Pedro Calderon*, a celebrated *Spanish* Author, the Nation of the World who are the happiest in the force and delicacy of their *Inventions*, and recommended to me by *His Sacred Majesty*, as an *Excellent Design*” (“El argumento está tomado de don Pedro Calderón, un autor español muy celebrado, de la nación del mundo más afortunada en la fuerza y sutileza de sus invenciones, que me recomendó Su Sagrada Majestad como un argumento excelente” Traducción de la autora).

⁵⁰ “El Calendario muestra que no fue ni la comedia de maneras ni siquiera el drama heroico rimado lo que apareció primero; fue, por el contrario, un tipo de comedia que podría llamarse romance español. Este tipo de obras, basadas en una fuente española, ponían el énfasis en un rígido código de conducta, tenían un argumento lleno de intriga, y enfatizaban una o dos mujeres vivaces del *dramatis personae*” (Emmet L. Avery y Arthur H. Scouten, Introducción a *The London Stage, Part I: 1660-1700*, ed. William Van Lennep. Carbondale: Southern Illinois UP, 1965, pp. CXII-CXIII).

encontraríamos entonces ante un caso de imitación⁵¹. De este grupo, tan sólo cuatro obras señalan abiertamente sus fuentes textuales, bien porque guardan una estrecha semejanza con el original, bien porque el traductor anuncia en el prefacio al público que se encuentra ante una obra no original⁵². En el resto de piezas, estas piezas son marcadas como “préstamos” o “imitaciones”, aunque en ningún caso podemos afirmar que el producto resultante sea una versión inglesa de la obra original (Braga, 2010, 111). La mayoría de estas obras toman como modelo una comedia de Calderón de la Barca (como puede apreciarse en el Anexo 12), lo cual da cuenta de la popularidad del comediógrafo español en la escena teatral inglesa.

A nuestro parecer, no es de extrañar que el joven Wycherley, que acababa de iniciar una prometedora carrera cortesana acompañando al conde de Arran en una campaña en Irlanda y formando parte del séquito de Sir Richard Fanshawe, decidiera versionar dos comedias calderonianas, buscando no únicamente el favor del público, sino el real. El escoger este tipo de subgénero, no sólo le facilitaría la representación de su obra —al existir únicamente dos compañías con privilegio para producir montajes teatrales, no era tarea fácil llevar a las tablas una obra, especialmente si no se pertenecía al círculo familiar o de influencias de los directores de ambas—, sino también ganarse la complacencia de Carlos II —como de hecho conseguiría posteriormente, según relata Pope (Spence, 1966, 1.35), quien afirma que el monarca solía concederle, si bien ocasionalmente, asignaciones de cien libras, y que le hizo ingresar en su caballería.

No obstante, esta datación de sus dos primeras comedias entraría, aparentemente, en contradicción con las afirmaciones que dejó el propio dramaturgo en su correspondencia con el crítico Alexander Pope sobre la cronología de su producción (Spence, 1966, 121). Según Wycherley, todas sus obras fueron escritas mucho antes de ser estrenadas: escribió *Love in a Wood* cuando tenía diecinueve años y *The Gentleman Dancing-Master*, a los veintiuno, es decir, en 1660 y 1662 respectivamente. Sin embargo, Macaulay (1843, 29) señala diferentes pasajes de ambas que han debido ser escritos en fecha posterior, puesto que contienen referencias a eventos históricos y

⁵¹ Sirkku Aaltonen (200, 64) define la imitación (*imitation*) como una subcategoría de la adaptación que “borrows an idea or theme from the foreign source text and writes a new play around it” (“toma una idea o tema de una fuente textual extranjera y escribe una nueva obra en base a ella” Traducción de la autora).

⁵² Reproducimos en el Anexo 12 la lista completa de obras inglesas basadas en fuentes españolas producidas entre 1660 y 1685, siguiendo a Jorge Braga (2010, 117-8).

modas ulteriores⁵³; también Ward (1948, 127) cita un pasaje de la segunda comedia que alude a un evento de 1672⁵⁴. Podría ser posible que Wycherley, al desempolvar estos manuscritos de juventud decidiera incluir algunas referencias contemporáneas para otorgarles un regusto actual.

Sin embargo, la principal razón para poner en duda las palabras de Wycherley es que sus cuatro obras parecen ser fruto de un autor maduro, y no simples escritos de juventud. Resulta mucho más probable que el comediógrafo escribiera ambas obras a su regreso de España, y que posteriormente tergiversara, voluntaria o involuntariamente, las fechas de composición. Aitkin (1900) estimaba que la vanidad del autor pudo llevarle a exagerar sus talentos de juventud, en un momento en que otros dramaturgos, como Vanbrugh y Farquhar estaban produciendo sus mejores obras; muy probablemente Wycherley quisiera entonces afirmarse como fundador de una nueva corriente en la comedia y, por ello, adelantó la fecha de sus propias obras por miedo a ser desbancado por Etherege o Dryden, cuyas producciones fueron anteriores a las de Wycherley.

Independientemente de la fecha de composición de *The Gentleman Dancing-Master* (que nosotros situamos hacia 1671), resulta evidente que Wycherley se inspiró de la comedia calderoniana. Aunque el dramaturgo inglés lleva a cabo un tratamiento bien distinto del motivo del maestro de danzar, encontramos similitudes entre ambas, especialmente en ciertas escenas. Una de ellas, es la falsa lección de baile, en que Hippolita, como Leonor en la versión española, sugiere a Gerrard que rompa la cuerda del instrumento (en este caso, un violín) para evitar danzar ante su padre. Asimismo, cuando don Diego informa a Gerrard de que la boda de Hippolita y Monsieur de Paris va a tener lugar al día siguiente, pide al falso maestro que amenice la celebración y traiga también a otros músicos, petición que incide aún más en sus celos, tal y como sucedía en *El maestro de danzar* de Calderón⁵⁵. Con respecto a la influencia de Lope,

⁵³ Así, en la primera escena de *Love in a Wood*, aparece una referencia a las pelucas de los caballeros (*periwigs*), que no se pusieron de moda hasta 1663; a las guineas, que no entraron en circulación hasta 1663; a los chalecos (*vests*) que Carlos II mandó vestir en la Corte en 1666; al gran incendio de Londres de 1666; y a asuntos políticos y eclesiásticos que tuvieron lugar más tarde, cuando el gobierno real y el municipal estaban enfrentados, y cuando los ministros presbiterianos fueron expulsados de las iglesias parroquiales.

⁵⁴ Se trata de la referencia del epílogo “a packing to sea”, que a su parecer, hace alusión a la guerra contra Holanda, cuya declaración formal fue lanzada el 17 de marzo de 1672, aunque Ward reconoce que dicha referencia pudo ser añadida expresamente para una representación posterior.

⁵⁵ Las palabras del padre al galán disfrazado de maestro son bien similares en ambos textos: “I wou’d have you come [...] to play your part with half a dozen of Musicians more, whom I wou’d have you bring

nosotros desechamos esta posibilidad, por la falta de semejanzas entre estas piezas: no encontramos en *The Gentleman Dancing-Master* ningún personaje ni escena alguna que nos recuerde a la comedia de Lope, más allá del motivo del falso maestro de danzar, que sin duda Wycherley tomó directamente de Calderón.

Uno de los primeros críticos en señalar la relación entre *The Gentleman Dancing-Master* y *El maestro de danzar* de Calderón fue W. C. Ward en la edición crítica de las comedias de Wycherley, publicada en 1888, aunque hizo hincapié en la escasa relevancia del préstamo, apoyándose en el análisis de una serie de escenas. Para Ward, a pesar de la relación argumental entre ambas obras, “[t]he merits of the one lie in a direction totally diverse from that in which the excellencies of the other are to be sought” (1948, 128)⁵⁶. Mientras que Wycherley consigue impregnar su obra de agudeza y risas (carentes, en parte, en la obra española), Calderón logra presentar una pasión exaltada junto con un alto tono de moralidad, rasgos poco atendidos en la versión inglesa. En efecto, aunque en esta segunda comedia la deuda con Calderón aparece ya anunciada en el título (a diferencia de la primera, cuya alusión era más velada), la relación entre ambos argumentos es más débil. Como señaló John Loftis en *The Spanish Plays of Neoclassical England* (1976, 122), Wycherley aprovecha algunos elementos de esta pieza para construir su propia crítica de las comedias de argumento español, en especial, de los enredos producidos por el confinamiento de las jóvenes protagonistas, de su férreo código de honor, de los padres recelosos de la honra de sus hijas. Esta comedia, al igual que el resto de su producción, se inserta en la tradición de las comedias costumbres (*comedy of manners*) inglesas, contribuyendo al mismo tiempo a definir las características de la comedia de la Restauración, como trataremos de mostrar en los apartados subsiguientes.

El motivo del maestro de danzar cuenta, no obstante, con ciertos precedentes en el teatro inglés, si bien ninguno presenta la entidad del personaje de Wycherley por tratarse de personajes secundarios en su mayor parte y porque en ningún caso se trata de una identidad fingida. El primer ejemplo del que tenemos conocimiento es una

with you; for we will have a very merry Wedding, though a very private one; you'll be sure to come?" (pág. 76) ("Me gustaría que vinieras a hacer tu papel, con media docena de músicos más, que tú mismo traerás, pues tendremos una alegre boda, aunque muy privada. ¿Sabes si podrás venir?" Traducción de la autora) y "Mire, que le he menester, / y que trayga los amigos / con todos los instrumentos, / porque muy presto imagino, / que tendrèmos boda en casa" (pág. 44).

⁵⁶ "El mérito de una apunta en una dirección totalmente opuesta a donde se ha de buscar la excelencia de la otra" Traducción de la autora.

referencia en la muy celebrada comedia de Thomas Middleton *A Chaste Maid in Cheapside* (representada en 1613 e impresa en 1630), en la que Maudlin reprende a su hija Moll por descuidar sus clases de danza y añade: “When I was of your bord, he missed me not a night, I was kept at it; I took delight to learn, and he to teach me, pretty brown gentleman, he took pleasure in my company” (Acto primero, escena 1)⁵⁷. Otro ejemplo lo encontramos en *The Varietie* (1649) de William Cavendish, duque de Newcastle, en la que aparece un maestro de danzar afrancesado. Asimismo, cabe citar un pequeño número de obras anteriores a la comedia de Wycherley, que también incluyen un maestro de danzar en el *dramatis personae* pero que no guardan relación alguna con *The Gentleman: The Fool Would Be a Favourite* (1657) de Lodowick Carlell, *More Dissemblers Besides Women* (1657) de Thomas Middleton, *The Citizen Turn'd Gentleman* (1672) de Edward Ravenscroft. Existen, además, otras tres obras que incluyen entre sus personajes un maestro de danzar, escritas en fecha posterior a 1672, pero que tampoco guardan relación con la comedia de Wycherley: *Scaramouch a Philosopher, Harlequin a School-boy, Bravo, Merchant, and Magician* (1677) de Edward Ravenscroft, *Love for money* (1691) de Thomas d'Urfey, y *Love and a Bottle* (1699) de George Farquhar. Se trata, por lo general, de personajes secundarios que carecen de nombre propio y cuyas intervenciones son mínimas, a excepción de Galliard, el personaje de Cavendish, que sí tiene mayor peso en la obra⁵⁸.

Por otra parte, la comedia de Wycherley podría haber recibido la influencia de la obra *The Taming of the Shrew* (c. 1594) de William Shakespeare. Aunque en la pieza del principal representante del teatro inglés no aparezca un maestro de danzar, el argumento de la obra y los personajes guardan cierta relación con la obra que nos incumbe. Lucentio, un joven recién llegado a Padua para iniciar sus estudios, se enamora perdidamente de Bianca y decide hacerse pasar por maestro de latín para así estar junto a ella; del mismo modo, Hortensio finge ser maestro de música para intentar conquistar a la joven. Ambas estrategias provocarán una larga serie de equívocos y situaciones de gran comicidad⁵⁹.

⁵⁷ “Cuando tenía tu edad, [el maestro de baile] no dejaba de visitarme ni una sola noche, me hacía practicar; me gustaba aprender, y a él enseñarme, un guapo caballero moreno, gozaba de mi compañía;” Traducción de la autora.

⁵⁸ La obra de Cavendish será adaptada por Francis Kirkman en “The Humours of Monsieur Galliard”, incluida en la colección de diálogos dramáticos *The Wits* (1662).

⁵⁹ Nótese, asimismo, las similitudes entre la comedia shakesperiana y *El dómine Lucas*, obra que, como indicábamos anteriormente, Lope de Vega reutiliza al escribir su *Maestro de danzar*.

En cuanto a otras fuentes que hayan podido influir en Wycherley para escribir su comedia, debemos señalar el motivo del *Frenchified fop* (es decir, el galán ridículo que ha adoptado la moda francesa), que se convertirá en uno de los personajes más recurrentes de las comedias de la Restauración, así como el personaje de temperamento jonsonianos o la influencia de la “comedia de los humores” (*comedy of humours*). En relación al *Frenchified fop*, se trata de una variedad del “fop”, palabra que, según el *OED*, designa “[a] conceited person, a pretender to wit, wisdom, or accomplishments”⁶⁰. Los *fops* quieren hacerse pasar por personas ingeniosas y ocurrencias pero, por su carácter ridículo, acaban convirtiéndose en el blanco de las burlas de otros personajes que sí poseen ingenio (la cualidad más admirada durante la Restauración). La siguiente acepción de esta palabra refleja otra de las características principales de estos personajes: “[o]ne who is foolishly attentive to and vain of his appearance, dress, or manners; a dandy”⁶¹. Por tanto, el *Frenchified fop* no es más que un joven egocéntrico y narcisista, que ha adoptado la vestimenta y maneras francesas, llegando incluso a cambiar su nombre o a insertar expresiones en francés en su discurso. Tal es el caso de Monsieur de Paris, cuya personalidad aparece ya anunciada en el *dramatis personae*: “A vain coxcomb and rich, city heir, newly returned from France and mightily affected with the French language and fashion”⁶². Este personaje encarna a la perfección el *Frenchified fop*, puesto que, habiendo permanecido únicamente tres meses en el país vecino, ha adoptado la moda y los usos franceses (ya que considera firmemente que todo lo francés es mucho más refinado) e incluso habla inglés como lo haría un francés (de tal modo que sus palabras resultan en ocasiones incomprensibles, resultando completamente ridículo). Se trata, pues, de un personaje extremadamente ridículo, que sirve de contrapunto cómico al ingenio de Hippolita y Gerrard, que saben cómo manipularlo en su propio beneficio⁶³.

Podríamos citar como uno de los primeros precedentes de este personaje Fastidius Brisk, de *Every Man out of His Humour* (1599) de Ben Jonson. Se trata de un cortesano pretencioso y afectado, que cambia constantemente su estilo de vestir para que nadie pueda imitarlo. Aunque en ningún momento de la obra se emplea la palabra

⁶⁰ “Persona engreída; que presume de tener ingenio, sabiduría o mérito” (“fop, n.” *OED Online*. Oxford University Press, junio 2014) Traducción de la autora.

⁶¹ “Aquel que concede demasiada atención y se muestra orgulloso de su apariencia, ropa o modales; un dandy” (*Ibid.*) Traducción de la autora.

⁶² “Un rico heredero burgués, engreído y vanidoso, recién llegado de Francia y que se desvive por imitar la lengua y modas francesas” Traducción de la autora.

⁶³ Analizaremos este personaje en detalle más adelante, en el apartado Personajes (IV.III).

“*fop*” para caracterizarlo, sí se refieren a él como “*Frenchified*”: “this is one Monsieur Fastidius Briske, otherwise cal’d the fresh Frenchefied courtier”⁶⁴ (Acto segundo, escena 1). No obstante, el precedente más cercano a la comedia de Wycherley es el personaje llamado Frenchlove de *The English Monsieur* (1663) de James Howard, quien también acaba de regresar de Francia y odia todo aquello que no sea francés. El resto de personajes sabe, además, aprovecharse de su debilidad por lo francés; de hecho, una de las hermanas (Crafty) consigue que se case con ella, haciéndole creer que también es una francófila. La conexión entre ambas obras resulta aún más evidente ya que encontramos una alusión a dicho personaje en la comedia de Wycherley:

Hipp. But indeed and indeed, Father, you wash the Black-a-more white, in endeavouring to make a *Spaniard* of a *Monsieur*, nay an *English Monsieur* too, consider that, Father; for when once they have taken the *French plie* (as they call it) they are never to be made so much as *English* men again, I have heard say (Acto cuarto, escena 1, pág. 57)⁶⁵.

La comedia de James Howard, aunque publicada de forma póstuma en 1674, formaba parte del repertorio de la Compañía del Rey desde 1663. Además, debía formar parte del imaginario de los espectadores, ya que sabemos por Samuel Pepys que hubo una nueva representación el 7 de abril de 1668: “and then I by coach to the King’s playhouse, and there saw «The English Monsieur» sitting for privacy sake in an upper box: the play hath much mirth in it as to that particular humour”⁶⁶. Cabe señalar, que a excepción de este tipo de personaje, las piezas no guardan ninguna otra relación ni en sus argumentos ni resto de personajes.

⁶⁴ “Es un tal Monsieur Fastidius Briske, también llamado el cortesano recientemente afrancesado” Traducción de la autora.

⁶⁵ “Pero, ciertamente, padre, pretendes volver blanco al moro, esforzándote en hacer un español de un *Monsieur*, no, de un *Monsieur* inglés, piénsalo, padre; pues, una vez que han adoptado el *pli* francés (como lo llaman), nunca vuelven a ser hombres ingleses, eso he escuchado decir” (Traducción de la autora).

⁶⁶ “Y luego fui en coche al teatro del Rey, y allí vi «The English Monsieur», sentándome, para pasar desapercibido, en un palco superior: la obra tenía mucha gracia por ese humos particular” (Traducción de la autora). Samuel Pepys fue un funcionario de la marina inglesa, culto y gran apasionado del teatro; en su diario Pepys relata los principales acontecimientos de los años 1660 a 1669, incluyendo aspectos del contexto político, así como de sus circunstancias domésticas, entre ellas, sus continuas visitas a las salas londinenses, detallando aspectos sobre la representación y la recepción de diversas obras. Se trata, pues, de una fuente de gran interés para el estudio del teatro del período (Knighton, 2008) [El diario se encuentra disponible en versión online en el siguiente enlace: <<http://www.pepysdiary.com/>>].

En lo que respecta a la “comedia de humores”, este tipo de piezas gira en torno a unos personajes excéntricos, cuya personalidad y comportamiento resultan de una serie de desequilibrios en sus humores. Esta concepción de la personalidad y el comportamiento de un individuo como fruto del equilibrio entre los cuatro fluidos vitales (sangre, flema, bilis negra y bilis amarilla) se remonta a la medicina hipocrática (siglo V a. C.) y tiene su máximo exponente en las teorías de Galeno (siglo II d. C.)⁶⁷. Robert Burton (1577-1640) y otros escritores renacentistas, como Thomas Linacre, Sir Thomas Elyot y Thomas Wright, exploraron y adaptaron estas teorías, enfatizando la conexión entre el equilibrio físico y psicológico, que conducía a una personalidad equilibrada y al decoro. En 1597 George Chapman fue el primero en adaptar esta teoría a las tablas en *A Humorous Day's Mirth*; sin embargo, fue Ben Jonson (c. 1573-1637) quien logró hacer un subgénero teatral de dichas teorías, presentando en cada una de sus obras el estudio de un humor. A su juicio, los humores son una suerte de enfermedades peligrosas, por lo que la comedia presenta el necesario proceso de corrección o cura (Preminger y Brogan, 1993)⁶⁸. La comedia de la Restauración revisa y modifica la “comedia de humores” (nuevamente en boga por la vuelta de las obras jacobinas a las tablas), principalmente de mano de Thomas Shadwell, quien se declara heredero de Jonson y recurre a dichos personajes con una intención satírica⁶⁹. Entre las principales “comedias de humores” del período cabría citar *The Humorists* (1671) de Shadwell, *She Wou'd if She Cou'd* (1668) de Etherege, *The Country-Wife* (1675) de Wycherley, *Love in a Bottle* (1699) de Farquhar y *The Way of the World* (1700) de Congreve.

Por otra parte, es preciso señalar la influencia de la tradición francesa en *The Gentleman Dancing-Master*, concretamente *L'école des maris* (1661), obra del dramaturgo francés de mayor éxito y renombre internacional en la época, Molière. En una de las primeras escenas, Hippolita consigue engañar a su prometido, un joven afrancesado de maneras muy ridículas, para que le haga llegar una invitación al joven más apuesto del momento de que vaya a visitarla a su balcón (Acto primero, escena 1).

⁶⁷ De acuerdo con la teoría de los humores, el exceso de bilis negra causaba un temperamento melancólico; el de flema, flemático; el de bilis amarilla, colérico; y el de sangre, sanguíneo.

⁶⁸ Sus obras *Every Man in His Humour* (1598) y *Every Man out of His Humour* (1599), en las que cada personaje está dominado por una pasión u obsesión, son los ejemplos más claros del género.

⁶⁹ En el epílogo de su comedia *The Humorists* (1670), Shadwell define este tipo de personajes en la línea de Jonson: “A Humor is the Byas of the Mind, / By which with violence 'tis one way inclin'd: / It makes our Actions lean on one side still, / And in all Changes that way bends the will” (“El humor es un sesgo de la mente, según la cual ésta se inclina por un camino con violencia: hace que nuestras acciones tiendan siempre hacia el mismo lado y en toda peripecia tuerce la voluntad de ese modo” Traducción de la autora).

Esta escena recuerda a un episodio de la comedia francesa en Isabelle, la cual hace creer a su prometido, Sganarelle, que Valère le ha enviado una carta declarándole su amor, y así consigue, precisamente, hacerle llegar una carta suya (Acto segundo, secuencias 1, 3 y 14). También encontramos en esta pieza una queja sobre el vestir pronunciada por Sganarelle, quien se resiste a seguir la moda, y recuerda a las quejas de Monsieur de Paris, que no quiere abandonar su vestimenta francesa y se burla de las ropas a la española que don Diego le obliga a llevar, o los comentarios del propio don Diego cuando ridiculiza la forma de vestir de su sobrino:

Il est vrai qu'à la mode il faut m'assujettir,
Et ce n'est pas pour moi que je me dois vêtir.
[...] Ne voudriez-vous point, dis-je, sur ces matières,
De vos jeunes muguets m'inspirer les manières?
M'obliger à porter de ces petits chapeaux
Qui laissent éventer leurs débiles cerveaux;
Et de ces blonds cheveux, de qui la vaste enflure
Des visages humains offusque la figure?
De ces petits pourpoints sous les bras se perdants?
Et de ces grands collets jusqu'au nombril pendants
De ces manches qu'à table on voit tâter les sauces?
Et de ces cotillons appelés hauts-de-chausses?
De ces souliers mignons, de rubans revêtus,
Qui vous font ressembler à des pigeons pattus?
Et de ces grands canons où, comme en des entraves,
On met tous les matins ses deux jambes esclaves,
Et par qui nous voyons ces messieurs les galants
Marcher écarquillés ainsi que des volants? (Acto primero, escena 1)⁷⁰.

⁷⁰“Es cierto que a la moda me he de rendir, y que no es para mí para quien me he vestir. [...] ¿No os gustaría, digo, sobre estos aspectos, inspirarme las maneras de vuestros jóvenes coquetos? ¿Obligarme a llevar esos pequeños sombreros que dejan al aire sus estúpidos cerebros; y esos rubios cabellos cuya vasta exageración de los rostros humanos ofenden la cara? ¿Esos pequeños jubones que se pierden bajo los brazos? ¿Y esos grandes cuellos que caen hasta el ombligo? ¿Esas mangas que a la mesa vemos como van palpando las salsas? ¿Y esos pantalones llamados calzas? ¿Esos zapatos tan coquetos, revestidos de lazos, que nos hacen parecer palomas patudas? ¿Y esos grandes greguescos en los que, como trabas, ponemos cada mañana las piernas como esclavas y que hacen que veamos a esos señores, los elegantes, andar zambos?” Traducción de la autora.

Esta conexión entre la segunda comedia de Wycherley y la obra de Molière fue señalada por John Wilcox en su libro *The Relation of Molière to Restoration Comedy* (1938, 84), quien, sin embargo, restó importancia a este préstamo:

The Gentleman Dancing Master contains a situation in the first scene that bears a resemblance to an episode in *L'école des maris*. In both plays a lady uses her fiancé as an unwitting messenger to her lover. Although Wycherley here very probably copies Molière, the fact is of little importance in the history of Restoration comedy⁷¹.

Sabemos por los argumentos de sus dos obras posteriores (*The Country-Wife*, inspirada en *L'école des femmes* y *L'école des maris*, y *The Plain-Dealer*, basada en *Le Misanthrope*) que Wycherley conocía bien la obra de Molière, por lo que la influencia del autor francés en *The Gentleman Dancing-Master* resulta, en opinión de Wilcox de poca relevancia. Trae a colación las palabras de Perromat (1921, 158), quien insistía en lo errado de exagerar la importancia de estos paralelismos:

Les critiques, partant sans doute de cette idée que Molière fut littéralement pillé par les auteurs dramatiques anglais après la Restauration, et que Wycherley lui-même lui doit beaucoup pour ses deux dernières pièces, ont pensé qu'il avait dû s'en inspirer aussi pour son *Gentleman Dancing-Master*, et ils se sont ingénies à découvrir des points de ressemblance. On finit toujours, en cherchant bien, par découvrir quelque ressemblance entre deux œuvres, aussi hétérogènes soient-elles: c'est un simple jeu de patience. Il ne s'ensuit pas que l'une ait inspiré l'autre⁷².

Aunque las afirmaciones de Perromat nos parecen algo radicales (puesto que no pensamos que las semejanzas entre dichas obras procedan del capricho de la crítica), es cierto que la influencia de Molière en esta obra es limitada, y que en ningún caso tiene

⁷¹ “*The Gentleman Dancing-Master* contiene una situación en la primera escena que se asemeja a un episodio de *L'école des maris*. En ambas obras, una doncella utiliza a su prometido como mensajero involuntario para su amante. Aunque aquí Wycherley muy probablemente copia a Molière, este hecho tiene poca importancia en la historia de la comedia de la Restauración” Traducción de la autora.

⁷² “Los críticos, partiendo probablemente de esa idea de que Molière fue literalmente plagiado por los autores dramáticos después de la Restauración, y como el propio Wycherley le debe mucho por sus dos últimas piezas, piensan que también tendría que haberle servido de inspiración para su *Gentleman Dancing-Master*, y se las han ingeniado para descubrir puntos de semejanza. Siempre se termina por descubrir, buscando bien, alguna semejanza entre dos obras, independientemente de lo heterogéneas que sean; se trata de una simple cuestión de paciencia. Esto no conlleva que una haya inspirado a la otra” Traducción de la autora.

la relevancia de la influencia calderoniana. Ward (1899, 463) señalaba que esta comedia recuerda a Molière en el estilo más que ninguna otra de las obras de Wycherley. En efecto, esta pieza presenta ese tono de burla típico de la sátira, frecuente en las obras del gran dramaturgo francés, y que ya anunciaba el epígrafe horaciano de la portada: “*Non satis est risu diducere rictum Auditoris: & est quædam tamen hic quoq virtus*”⁷³.

En relación con la influencia de la tradición francesa en la obra de Wycherley, cabe recordar que éste pasó parte de su juventud en Francia, cerca de Angoulême, donde se familiarizó con el ambiente de los salones franceses junto a Julie d’Angennes, hija de la Marquise de Rambouillet. Wycherley no llegaría a ser un *précieux*⁷⁴ aunque adquirió unas maneras muy refinadas y encantadoras que lo harían destacar en Inglaterra a su vuelta y que, sin duda, le ayudarían en su carrera. Asimismo, estos tres años en Francia serían plenamente enriquecedores, no sólo con respecto a sus fuentes literarias, sino también a las fuentes socioculturales⁷⁵, puesto que pudo embeberse directamente del ambiente de la *préciosité*, que le serviría posteriormente para criticar a aquellos de sus compatriotas que pretendían imitar este comportamiento tan en boga.

IV. ACCIÓN Y ESTRUCTURA

Para el análisis de la estructura, como anunciábamos en la Introducción (I), hemos seguido la metodología empleada por el equipo investigador dirigido por Mercedes de los Reyes Peña en *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVI* (2004). Aunque no vamos a detallar en qué consiste dicha metodología, sí pasaremos a definir algunos de los conceptos básicos empleados en el análisis estructural. Así pues, consideramos necesario definir los conceptos básicos de división de la estructura del texto dramático⁷⁶:

⁷³ “No basta con hacer reír al auditorio, aunque hay cierto mérito en esto” Traducción de la autora. Esta cita está tomada de la *Sátira X*, hecho que refuerza la relación de la comedia de Wycherley con el género.

⁷⁴ Los *précieux* del siglo XVII francés se caracterizaban por el uso de un código propio que regulaba las maneras, el comportamiento, la expresión de sentimientos, la lengua, etc. Los habituales de los salones (miembros de la alta nobleza y escritores) participan de esta moda cultural y literaria como forma de reacción contra la “rusticidad” de las maneras y la lengua de la corte de Enrique IV. Cf. Lathuillère (1966), Richmond (1987) y Dennis (2006).

⁷⁵ De hecho, Manly el personaje de su última comedia, *The Plain-Dealer*, está inspirado en Alceste, el personaje central de *Le misanthrope* de Molière, que a su vez se basa en el duque de Montausier, marido de Julie d’Angennes (Bennet, 2004).

⁷⁶ Las definiciones están tomadas del *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVI* (2004, p. 52).

- ❖ JORNADA / ACTO: unidad mayor en la estructura del texto.
- ❖ ESCENA: unidad media en la estructura del texto, que viene determinada por el cambio de lugar y/o de tiempo, o bien por la entrada y salida de personajes que, con su presencia o intervención, alteran el curso de la acción principal de la pieza.
- ❖ SECUENCIA: unidad menor en que se subdivide la escena y que viene determinada por los siguientes cambios:
 - Cambio temático: tiene lugar cuando se pasa de una materia a otra en el discurso dramático que, por regla general, repercute en los demás elementos que configuran la acción.
 - Cambio formal: se produce cuando se modifica bien la forma interlocutiva (diálogo/monólogo), bien el vehículo expresivo (verso/prosa), bien el cambio métrico.
 - Cambio de tono: ocurre cuando varía alguno de los elementos que configuran la atmósfera, la tensión o la intencionalidad dramáticas.
 - Cambio de situación: se produce cuando hay una alteración en la forma de pensar o de sentir de uno o varios personajes que, en un mismo momento, participan en la acción.

La relevancia del análisis de la forma de encadenar las secuencias radica en que éste nos permite descubrir cómo el autor ha vertebrado las diferentes escenas y qué importancia les concede. Dicha importancia viene determinada por el número de secuencias: a mayor número, mayor relevancia dramática. Asimismo, nos orienta acerca de la tensión dramática de la obra (mayor o menor intensidad del conflicto) y del ritmo (el número total de secuencias es un indicio de la expansión o concentración del conflicto). Mercedes de los Reyes *et al.* (*Ibid.*) distinguen tres tipos de secuencias: secuencias núcleo (en las que radica el conflicto de la escena), secuencias nexos (que sirven de enlace entre una secuencia núcleo y otra) y las de transición (que se utilizan para derivar un tema trascendente hacia otro tema, también importante, en relación a la acción central). Con respecto al desenlace, este análisis nos permite observar si los personajes que participan en éste propiciando su final son los mismos que plantearon el conflicto inicial, o si han participado en su desarrollo. Todas estas características contribuyen a diferenciar una determinada forma de concebir la escritura dramática, lo cual resulta de gran relevancia en un estudio comparativo. De este modo, el lector puede

observar si el autor recurre a un proceso de acumulación de personajes en paralelo al desarrollo del conflicto, si lo hace de forma ordenada o no, y podrá reconocer los diferentes tipos de secuencia. Gracias a esta información, podemos concluir si la pieza se corresponde con un modelo o subgénero determinado.

Por otra parte, en las tablas que adjuntamos, detallamos la tipología del personaje, su nombre, género y presencia en el escenario. Al mismo tiempo, podemos observar con total claridad si su presencia se concentra en una determinada escena o acto, o si se mantiene estable a lo largo de la obra. La cantidad de cruces (secuencias en que el personaje interviene) o puntos (secuencias en que el personaje se encuentra en escena pero sin intervenir en la acción) de cada uno de los personajes constituye un indicador de su importancia dramática. Un personaje con un número importante de cruces denota un papel activo en la acción, mientras que otro con un mayor número de puntos, revela un personaje secundario. Además, la tabla nos permite descubrir si un personaje suele aparecer en compañía de otro, tratándose así de personajes dobles. Sin embargo, tenemos que precisar que la cruz no indica el número de intervenciones en la secuencia, ni la extensión de sus réplicas, únicamente su intervención textual. Por ello, hemos decidido incluir, junto a la cruz, el número de versos de cada intervención⁷⁷. Esto nos permite, además, dar cuenta del tipo de forma interlocutiva (si abundan los diálogos, o los monólogos), o si son frecuentes las intervenciones partidas (es decir, si las intervenciones de varios personajes ocupan un único verso).

A continuación reproducimos las tablas de análisis estructural de *El maestro de danzar* de Lope de Vega, *El maestro de danzar* de Calderón de la Barca, y *The Gentleman Dancing-Master*, así como las observaciones y comentarios que hemos concluido a partir de éstas⁷⁸.

⁷⁷ A la hora de computar el número total de versos de cada intervención, no hemos tenido en cuenta los versos repartidos en más de una intervención (como en el caso de diálogos breves, en que varias intervenciones de distintos personajes constituyen un único verso), ya que esto alteraría considerablemente el cómputo. Tampoco hemos considerado preciso calcular el cómputo para los personajes secundarios. Por otra parte, cabe señalar que en el caso de la obra de Wycherley, al estar escrita en prosa en su mayor parte, indicaremos el número de líneas de la intervención de cada personaje.

⁷⁸ Quisiéramos aclarar que para llevar a cabo la secuenciación del texto de Calderón, nos hemos apoyado en las acotaciones de la edición prínceps (1664), así como en las que añadió Vera Tassis en su edición de 1687, que hemos elegido por haber sido realizada en fecha cercana a la primera edición y porque mejora considerablemente este aspecto del texto dramático. Con respecto a la obra de Wycherley, nos hemos servido de la edición de Peter Holland para Cambridge University Press (1981) por numerar el texto, lo cual facilitaba nuestra tarea.

a) *El maestro de danzar* de Félix Lope de Vega

Tabla de análisis estructural (Anexo 13)

		FECHA	
TÍTULO	<i>El maestro de danzar: Comedia</i>	c. 1594	COMPOSICIÓN
GÉNERO	Comedia	?	1 ^a REPRESENTACIÓN
AUTOR	Félix Lope de Vega y Carpio		
EDICION / MS.	<i>El maestro de danzar: Comedia.</i>	1594	
EXTENSIÓN	22 h. (3042 vv.)	1653	1 ^a EDICIÓN

Secuenciación del texto de la jornada primera

Acción principal de la jornada primera: El encuentro de Aldemaro y Florela.

Escena I: El enamoramiento de Aldemaro.

Secuencia nº1	Presentación temática, situacional y de personajes		
Extensión	vv. 1- 78	TOTAL: 78 versos	
Tipo de cambio	—		
Tipo de secuencia	Secuencia núcleo		
Métrica	Redondillas	Espacio: Exterior	
Personajes en escena	Aldemaro y Belardo		

Aldemaro, caballero natural de Lerín (Navarra) conversa con Belardo tras la celebración de una sortija con motivo de una boda. Aldemaro confiesa a su criado que se ha enamorado de Florela, la hermana de la novia.

Secuencia nº2	Homenaje a la casa de Alba		
Extensión	vv. 79-92	TOTAL: 14 versos	
Tipo de cambio	Entrada de personaje		
Tipo de secuencia	Secuencia nexos		
Métrica	Redondillas	Espacio: Exterior	
Personajes en escena	Aldemaro, Belardo y Ricaredo		

Llegada de Ricaredo, padrino y primo de Aldemaro.

Secuencia nº3	La sortija		
---------------	------------	--	--

Extensión	93-208	TOTAL: 116 versos
Tipo de cambio	Cambio de métrica	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Métrica	Romance	Espacio: Exterior
Personajes en escena	Aldemaro, Belardo y Ricaredo	

Ricaredo narra a Aldemaro lo ocurrido a su marcha de la sortija, después de haber ofrecido el precio a Florela. En el torneo, sobresalieron por su actuación el hijo del Condestable y el Conde de Lerín.

Secuencia nº4	La confesión del enamoramiento y la trama del disfraz	
Extensión	vv. 209-332	TOTAL: 124 versos
Tipo de cambio	Cambio de métrica	
Tipo de secuencia	Secuencia núcleo	
Métrica	Redondillas	Espacio: Exterior
Personajes en escena	Aldemaro, Belardo y Ricaredo	

Aldemaro confiesa sus sentimientos a Ricaredo, quien intenta disuadirlo y le insta a regresar a Lerín. Además le recuerda que Florela no es mujer para él, dada su condición social de “pobre hidalgo”. Aldemaro no entra a razones e insiste en permanecer en Tudela; anuncia que va a introducirse en casa de Florela como maestro de danzar, aprovechando los conocimientos que adquirió en Flandes, mientras servía como soldado.

Escena II: La llegada del maestro de danzar.

Secuencia nº1	Presentación de Florela y Feliciano	
Extensión	vv. 333-373	TOTAL: 41 versos
Tipo de cambio	Cambio de lugar y de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia nexa	
Métrica	Redondillas	Espacio: Casa de Alberigo
Personajes en escena	Tebano, Feliciano y Florela	

Tebano conversa con su esposa y la hermana de ésta. Florela expresa las ganas que tiene de casarse, aunque tendrá que esperar por el dinero que su padre ha gastado en la boda de su hermana.

Secuencia nº2	La importancia del danzar	
Extensión	vv. 374-448	TOTAL: 75 versos
Tipo de cambio	Entrada de personaje	

Tipo de secuencia Secuencia de transición
 Métrica Redondillas Espacio: Casa de Alberigo
 Personajes en escena Tebano, Feliciana, Florela y Alberigo

Llegada de Alberigo, quien reprocha a Tebano y a Feliciana haber abandonado el baile de la fiesta. Alberigo lamenta que las celebraciones hayan terminado tan pronto porque ninguna de sus hijas sepa bailar, por lo que todos coinciden en la necesidad de hacerse con un maestro, para la futura boda de Florela.

Secuencia nº3 La llegada del maestro
 Extensión vv. 449-481 TOTAL: 33 versos
 Tipo de cambio Entrada de personaje

Tipo de secuencia Secuencia de transición
 Métrica Redondillas Espacio : Casa de Alberigo
 Personajes en escena Tebano, Feliciana, Florela, Alberigo y Cornejo

Llega Cornejo, escudero, quien anuncia que la mayoría de los invitados ya han marchado, y que se acaba de presentar un maestro de bailar ofreciendo sus servicios.

Secuencia nº4 En busca del maestro
 Extensión vv. 482-486 TOTAL: 5 versos
 Tipo de cambio Salida de personaje

Tipo de secuencia Secuencia nexa
 Métrica Redondillas Espacio: Casa de Alberigo
 Personajes en escena Tebano, Feliciana, Florela y Alberigo

Cornejo sale en busca del maestro de bailar. Mientras, Florela y Feliciana expresan su vergüenza por no saber bailar.

Secuencia nº5 Presentación del maestro
 Extensión vv. 487-600 TOTAL: 114 versos
 Tipo de cambio Entrada de personajes

Tipo de secuencia Secuencia núcleo
 Métrica Redondillas Espacio: Casa de Alberigo
 Personajes en escena Tebano, Feliciana, Florela, Alberigo, Cornejo, Aldemaro y Belardo

Aparecen Aldemaro y Belardo. El galán se presenta como Alberto y detalla sus habilidades como maestro de bailar, las danzas que conoce y que les podría enseñar. Todos quedan admirados por sus encantos, especialmente Florela. Alberigo acepta que

el maestro de lecciones de danza a las muchachas y la familia se retira a cenar.

Secuencia nº6 El entusiasmo de Aldemaro y la desconfianza de Belardo

Extensión vv. 601-630 TOTAL: 30 versos

Tipo de cambio Salida de personajes

Tipo de secuencia Secuencia nexa

Métrica Redondillas Espacio: Exterior

Personajes en escena Aldemaro y Belardo

Aldemaro expresa su felicidad por haber conseguido su propósito, mientras que Belardo se muestra poco entusiasmado.

Secuencia nº7 Presentación del rival

Extensión vv. 631-856 TOTAL: 226 versos

Tipo de cambio Entrada de personajes

Tipo de secuencia Secuencia núcleo

Métrica Redondillas Espacio: Exterior

Personajes en escena Aldemaro, Belardo, Bandalino y Julio

Llegan Bandalino y su criado Julio. Aldemaro y Belardo anuncian que se encuentran al servicio de Alberigo y que acaban de llegar a la casa. Aldemaro logra ganarse la confianza de Bandalino, quien le confiesa que está enamorado de Florela, expresando además su alegría pues Alberto (Aldemaro) podrá ayudarlo. Aldemaro siente celos e intenta averiguar si Florela le corresponde. Descubre así que Bandalino ha llegado a escribirle un papel, y ante las sospechas del caballero por sus preguntas, le propone traerle la respuesta de Florela.

Escena III: El encuentro en el balcón de Feliciano y Bandalino.

Secuencia nº1 El estuche de Bandalino y el engaño de Feliciano

Extensión vv. 857-1016 TOTAL: 160 versos

Tipo de cambio Cambio de lugar y personajes

Tipo de secuencia Secuencia núcleo

Métrica Redondillas Espacio: Casa de Alberigo

Personajes en escena Florela, Feliciano y Lisena

Feliciano lamenta ante su hermana su matrimonio con Tebano, que ya se fue a acostar y confiesa que no le ama. Florela recuerda que aún no ha abierto el estuche que Bandalino le ha dado, y encuentra el papel. La joven no sabe cómo actuar, y pide consejo a su hermana. Feliciano la exhorta a corresponderle. Sin embargo, Florela

confiesa que se siente más atraída por el maestro de danzar. Florela lee el papel de Bandalino, en el que le propone que se vean esa noche. Feliciano, celoso de su hermana y de su soltería, le pide acudir en su lugar a la cita, haciéndose pasar por ella. Florela acepta al no ver peligro en este engaño y ante la tristeza de su hermana.

Secuencia nº2	La cita en la reja	
Extensión	vv. 1017-1032	TOTAL: 16 versos
Tipo de cambio	Cambio de lugar y de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Métrica	Octava real	Espacio: Jardín
Personajes en escena	Bandalino y Julio	

Entran Bandalino y Julio, quienes esperan en el jardín a que llegue la medianoche y aparezca Florela. Bandalino pregunta a su criado qué le ha parecido Alberto y éste le responde que parece esconder un secreto.

Secuencia nº3	Encuentro entre rivales	
Extensión	vv. 1033-1047	TOTAL: 15 versos
Tipo de cambio	Entrada de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia nexa	
Métrica	Octava real	Espacio: Jardín
Personajes en escena	Bandalino, Julio, Aldemaro y Belardo	

Llegan Aldemaro y Belardo al jardín, comentando la belleza de Florela cuando de repente se dan cuenta de qué hay alguien más allí.

Secuencia nº4	El encuentro entre Feliciano y Bandalino	
Extensión	vv. 1048-1096	TOTAL: 49 versos
Tipo de cambio	Entrada de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia núcleo	
Métrica	Octava real	Espacio: Jardín
Personajes en escena	Bandalino, Julio, Aldemaro, Belardo, Feliciano y Lisena	

Feliciano sale a la ventana, haciéndose pasar por Florela. Bandalino le declara su amor mientras Aldemaro y Belardo escuchan la conversación. Bandalino le propone que a partir de entonces se comunicarán utilizando como intermediario al maestro de danzar.

Secuencia nº5	El entusiasmo de Bandalino y los celos de Aldemaro	
Extensión	vv. 1097-1120	TOTAL: 24 versos

Tipo de cambio	Salida de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Métrica	Octava real	Espacio: Jardín
Personajes en escena	Bandalino, Julio, Aldemaro y Belardo	

Bandalino expresa su alegría al saber que Florela le corresponde, cuando se da cuenta de la presencia de alguien más en el jardín. Al ver que se trata de Aldemaro y Belardo, Bandalino anuncia al “maestro” que al día siguiente Florela le entregará un papel para él. Aldemaro hace grandes esfuerzos por disimular sus celos.

Secuenciación del texto de la jornada segunda

Acción principal de la jornada segunda: El enamoramiento de Aldemaro y Florela y los engaños de Felicianana.

Escena I: La primera lección de danza.

Secuencia nº 1	Los celos de Aldemaro	
Extensión	vv. 1121-1191	TOTAL: 71 versos
Tipo de cambio	Cambio de lugar y tiempo	
Tipo de secuencia	Secuencia núcleo	
Métrica	Redondillas	Espacio: Casa de Alberigo
Personajes en escena	Aldemaro, Belardo y Florela	

Al día siguiente, Aldemaro aprovecha la lección de danza para mostrar su disgusto a Florela por lo ocurrido la noche anterior, lamentando que haya encontrado otro “maestro”. Ella no entiende bien a qué se refiere, hasta que Aldemaro habla de cómo bailó junto a la reja, que recibió un papel en la sortija, y que puede hacerle llegar la respuesta a su enamorado a través de él. Florela comienza a sospechar que Aldemaro sea noble, y lamenta la confusión causada por culpa de su hermana. Aldemaro le pregunta si ama a Bandalino, pero ella no quiere responderle.

Secuencia nº 2	La vihuela y el enamoramiento	
Extensión	vv. 1192-1333	TOTAL: 142 versos
Tipo de cambio	Cambio de temática	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Métrica	Redondillas	Espacio: Casa de Alberigo
Personajes en escena	Aldemaro, Belardo y Florela	

Aldemaro pide la vihuela a Belardo, quien hace un chiste diciendo “quebrose la prima

ayer”, en alusión a que Florela se rindió a Bandalino. Aldemaro aprovecha para exponer toda una teoría sobre el enamoramiento y las distintas fases del amor, a través de una alegoría musical. Aldemaro dice que Florela seguramente bailarí mejor de ser Bandalino quien tañera el instrumento, pero ella deja entrever que lo ama. Aldemaro le confiesa que es noble y que se ha hecho pasar por maestro de danzar para estar junto a ella. Florela le confirma sus sentimientos y le dice que no ha de preocuparse por Bandalino.

Secuencia nº 3	La lección fingida	
Extensión	vv. 1335-1424	TOTAL: 90 versos
Tipo de cambio	Entrada de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia núcleo	
Métrica	Redondillas	Espacio: Casa de Alberigo
Personajes en escena	Aldemaro, Belardo, Florela, Tebano, Feliciano y Alberigo	

Llegan Tebano, Feliciano y Alberigo. Aldemaro tiene que recurrir al léxico de la danza para hablar con Florela de sus sentimientos, sin que los demás puedan advertirlo. Aprovecha para pedirle explicaciones por el encuentro con Bandalino. Florela le sigue el juego y le explica así que era Feliciano quien “danzaba” la noche anterior. Feliciano decide sumarse a la lección aunque no quiere bailar delante de su padre ni de Tebano, y ambos salen, mandando ensillar dos caballos.

Secuencia nº 4	El engaño de Feliciano	
Extensión	vv. 1425-1482	TOTAL: 58 versos
Tipo de cambio	Salida de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Métrica	Redondillas	Espacio: Casa de Alberigo
Personajes en escena	Aldemaro, Belardo, Florela y Feliciano	

Feliciano pregunta a su hermana qué se tiene entre manos con Aldemaro, y ella le contesta que le estaba pidiendo la respuesta para Bandalino. Feliciano le entrega entonces el papel que ha escrito y Florela le hace saber que no está conforme con el engaño. Feliciano insiste, diciéndole que no ha de preocuparse por su honor. Promete además revelar su identidad a Bandalino cuando sepa que le corresponde. Florela da un papel a Aldemaro en el que cita a Bandalino esa misma noche en el jardín.

Secuencia nº5	La preocupación de Florela	
Extensión	vv. 1483-1512	TOTAL: 30 versos
Tipo de cambio	Salida de personajes	

Tipo de secuencia Secuencia de transición
 Métrica Redondillas Espacio: Casa de Alberigo
 Personajes en escena Florela y Feliciana

Al quedar solas las dos hermanas, Florela pregunta a Feliciana qué le ha escrito en el papel, a lo que ella responde “Disparates de una mujer muy perdida”. Florela vuelve a mostrar su preocupación por su honra, pues no quiere que Bandalino piense que es ella quién le está correspondiendo. Feliciana responde que cree que Florela está enfadada, porque teme que la perjudique en sus amores con Aldemaro. Florela lo niega, aunque Feliciana se resiste a creerla. Para convencerla, dice que está dispuesta a pedir a su padre que lo despida y así demostrarle su indiferencia. Finalmente Feliciana decide creerla y le pide que la acompañe al jardín.

Escena II: Los amores de Bandalino y el enojo de Ricaredo.

Secuencia nº 1 El amor de Bandalino
 Extensión vv. 1513-1557 TOTAL: 45 versos
 Tipo de cambio Cambio de espacio y personajes
 Tipo de secuencia Secuencia nexa
 Métrica Redondillas y quintillas Espacio: Jardín
 Personajes en escena Julio y Bandalino

Julio y Bandalino conversan en el jardín mientras aguardan la llega de Florela. Bandalino se muestra preocupado porque teme que Florela no acuda. Julio le propone traerle un libro del autor renacentista León Hebreo para que se entretenga mientras espera.

Secuencia nº 2 El papel de “Florela”
 Extensión vv. 1558-1669 TOTAL: 12 versos
 Tipo de cambio Entrada de personajes
 Tipo de secuencia Secuencia de transición
 Métrica Redondillas y quintillas Espacio: Jardín
 Personajes en escena Bandalino, Julio, Aldemaro y Belardo

Llegan Aldemaro y Belardo. Aldemaro explica a Bandalino que Florela tarda porque su hermana Feliciana la entretuvo; pero le trae su contestación. Bandalino lee el papel para sí. Mientras tanto Belardo pregunta a su amo qué ocurre, pues no entiende que Florela le escriba a Bandalino, si tan enamorada está de él. Aldemaro le explica que en realidad es Feliciana quien le escribe haciéndose pasar por su hermana.

Secuencia nº 3	Ricaredo y Andronio van en busca de Aldemaro	
Extensión	vv. 1670- 1718	TOTAL: 49 versos
Tipo de cambio	Cambio de lugar y entrada de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia nexa	
Métrica	Endecasílabos sueltos	Espacio: Exterior
Personajes en escena	Ricaredo y Andronio	

Ricaredo cuenta a Andronio que el padre de Aldemaro, al ver que su hijo no regresaba de Tudela, imaginaba lo ocurrido y que, si Ricaredo no conseguía hacerle volver, él mismo vendría en su busca. Andronio le propone amenazar a Aldemaro, aunque Ricaredo teme que esto no surja efecto.

Secuencia nº 4	La “locura” de Aldemaro	
Extensión	vv. 1719-1767	TOTAL: 49 versos
Tipo de cambio	Entrada de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Métrica	Endecasílabos sueltos	Espacio: Exterior
Personajes en escena	Ricaredo, Andronio, Aldemaro y Belardo	

Salen a escena Aldemaro y Belardo. Ricaredo y Andronio recriminan a Aldemaro su actitud, intentado convencerlo de que renuncie a sus pretensiones y regrese a Lerín. Aldemaro hace oídos sordos a sus críticas, y ensalza las virtudes de la danza. Sus amigos llegan incluso a pensar que ha perdido el juicio. Aldemaro se despide, ignorando sus súplicas.

Secuencia nº 5	El enojo de Ricaredo y Andronio	
Extensión	vv. 1768-1780	TOTAL: 13 versos
Tipo de cambio	Salida de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia nexa	
Métrica	Quintillas	Espacio: Exterior
Personajes en escena	Ricaredo y Andronio	

Ricaredo y Andronio quedan extrañados del comportamiento de Aldemaro. Andronio piensa que se ha fingido loco para confundirlos. Ricaredo se propone llevarlo de vuelta a Lerín esa misma noche.

Escena III: La venganza de Florela y Aldemaro.

Secuencia nº 1	Lisena revela a Florela los planes de Feliciano	
----------------	-------------------------------------------------	--

Extensión	vv. 1781-1813	TOTAL: 33 versos
Tipo de cambio	Cambio de espacio y de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Métrica	Quintillas	Espacio: Exterior de la casa
Personajes en escena	Florela y Lisena	

Lisena cuenta a Florela los planes de Feliciano, que se ha citado con Bandalino en el jardín esa noche y al fin se dará a él. La joven se escandaliza al ver cómo su honra va a quedar mancillada, pues Feliciano no tiene ninguna intención de revelar su identidad.

Secuencia nº 2	Los lamentos de Florela	
Extensión	vv. 1814-1829	TOTAL: 16 versos
Tipo de cambio	Salida de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia nexa	
Métrica	Octosílabos sueltos y soneto	Espacio: Exterior de la casa
Personajes en escena	Florela	

Al quedar sola en escena, Florela se lamenta del engaño de su hermana, puesto que ella va a quedar injustamente deshonrada por el egoísmo de ésta.

Secuencia nº 3	El engaño de Florela	
Extensión	vv. 1830-1879	TOTAL: 50 versos
Tipo de cambio	Entrada de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia núcleo	
Métrica	Redondillas	Espacio: Exterior de la casa
Personajes en escena	Florela y Aldemaro	

Llega Aldemaro, quien trae a Florela la respuesta de Bandalino. Florela le hace saber su preocupación por los planes de Feliciano. Aldemaro promete defender su honor. Deciden engañar a Feliciano para que no cumpla su propósito. Florela hace entonces pedazos el papel, y Aldemaro escribirá imitando su letra, citándolo en el huerto a medianoche.

Secuencia nº 4	La venganza de Florela	
Extensión	vv. 1879-1883	TOTAL: 5 versos
Tipo de cambio	Salida de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia nexa	
Métrica	Redondilla	Espacio: Exterior de la casa
Personajes en escena	Florela	

Florela queda sola y se muestra decidida a vengarse de su hermana.

Secuencia nº 5	Alberigo y Tebano regresan de cazar	
Extensión	vv. 1884-1895	TOTAL: 12 versos
Tipo de cambio	Entrada de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Métrica	Redondillas	Espacio: Exterior de la casa
Personajes en escena	Florela, Alberigo y Tebano	

Llegan Alberigo y Tebano hablando de la caza. Tebano al ver a Florela la requiebra y ella marcha con la excusa de ir en busca de Felicianana.

Secuencia nº 6	Tebano encuentra los papeles y distrae a Alberigo	
Extensión	vv. 1896-1959	TOTAL: 64 versos
Tipo de cambio	Salida de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Métrica	Redondillas	Espacio: Exterior de la casa
Personajes en escena	Alberigo y Tebano	

Tebano repara en los papeles rotos en el suelo y decide entonces recogerlos sin que Alberigo se dé cuenta. Para ello lo distrae diciéndole que antes en el campo vio un cometa. Mientras Alberigo mira al cielo, Tebano se agacha a recoger los papeles, y los esconde. Alberigo entra a por sus anteojos para poder ver el cometa.

Secuencia nº 7	Los celos de Tebano	
Extensión	vv. 1960-1993	TOTAL: 34 versos
Tipo de cambio	Salida de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia núcleo	
Métrica	Redondillas	Espacio: Exterior de la casa
Personajes en escena	Tebano	

Tebano intenta recomponer los fragmentos para leer el papel. Descubre así que se trata de una cita amorosa, que tendrá lugar en el huerto esa noche y decide acudir al encuentro por miedo a que se trate de su esposa.

Escena IV: El encuentro fallido de Felicianana y Bandalino.

Secuencia nº 1	Los amores de Florela y Aldemaro	
Extensión	vv. 1994-2041	TOTAL: 48 versos

Tipo de cambio Cambio de espacio y de personajes
 Tipo de secuencia Secuencia de transición
 Métrica Redondillas Espacio: Casa de Alberigo
 Personajes en escena Florela y Aldemaro
 Florela y Aldemaro se encuentran a solas. Aldemaro le entrega el papel que ha escrito para Feliciano. Ambos comparten una escena amorosa.

Secuencia nº 2 La fingida lección de danza y el enojo de Feliciano
 Extensión vv. 2042-2078 TOTAL: 37 versos
 Tipo de cambio Entrada de personaje
 Tipo de secuencia Secuencia núcleo
 Métrica Redondillas Espacio: Casa de Alberigo
 Personajes en escena Florela, Aldemaro y Feliciano
 Entra Feliciano y los sorprende abrazados, por lo que los jóvenes fingen una lección de danza. Recurren nuevamente al léxico de la danza para expresar su amor veladamente sin que Feliciano sospeche. Feliciano pregunta a Aldemaro si ya ha recibido la respuesta a su papel. Aldemaro le entrega el papel y Feliciano lo lee en voz alta. En él Bandalino rechaza su cita en el huerto por parecerle atrevimiento y le dice que se vean en su reja. Feliciano marcha con gran enojo.

Secuencia nº 3 La venganza de Aldemaro
 Extensión vv. 2079- 2093 TOTAL: 15 versos
 Tipo de cambio Salida de personaje
 Tipo de secuencia Secuencia de transición
 Métrica Redondillas Espacio: Casa de Alberigo
 Personajes en escena Florela y Aldemaro
 Vuelven a quedar solos los jóvenes enamorados. Aldemaro dice a Florela que acuda a la cita con Bandalino. Él lo sorprenderá con Belardo y Cornejo para darle un escarmiento.

Secuencia nº 4 Tebano aguarda en el huerto
 Extensión vv. 2094-2104 TOTAL: 11 versos
 Tipo de cambio Cambio de lugar y de personajes
 Tipo de secuencia Secuencia nexa
 Métrica Endecasílabos sueltos Espacio: Jardín

Personajes en escena Tebano

Tebano aguarda solo en el huerto a que alguien acuda a la cita.

Secuencia nº 5	La espera de Bandalino	
Extensión	vv. 2105-2120	TOTAL: 16 versos
Tipo de cambio	Entrada de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Métrica	Endecasílabos sueltos	Espacio: Jardín

Personajes en escena Tebano y Bandalino

Aparece Bandalino hablando en voz alta y exaltado mientras aguarda a Florela. Tebano se alegra al ver que no es su esposa a quien ha citado, pero decide permanecer escondido y ver qué ocurre.

Secuencia nº 6	Florela rechaza a Bandalino	
Extensión	vv. 2121-2153	TOTAL: 33 versos
Tipo de cambio	Entrada de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia núcleo	
Métrica	Endecasílabos sueltos y soneto	Espacio: Jardín

Personajes en escena Tebano, Bandalino y Florela

Cuando Florela ve a Bandalino, le recrimina su atrevimiento y le dice que no vuelva a escribirle. Cuando éste protesta diciendo que recibió una respuesta suya, Florela niega haberla escrito. Bandalino le pregunta entonces si no fue ella quien acudió a hablarle la noche anterior, pero ella lo niega. Tebano se convence así de la fidelidad y la lealtad de su esposa, y de la honradez de su cuñada. Bandalino maldice el engaño y marcha enojado.

Secuencia nº 7	La satisfacción de Florela	
Extensión	vv. 2154-56	TOTAL: 3 versos
Tipo de cambio	Salida de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia nexa	
Métrica	Endecasílabos sueltos	Espacio: Jardín

Personajes en escena Florela y Tebano

Florela se muestra contenta por el buen resultado del engaño.

Secuencia nº 8	La satisfacción de Tebano	
Extensión	vv. 2157-2161	TOTAL: 6 versos

Tipo de cambio	Salida de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia nexa	
Métrica	Endecasílabos sueltos	Espacio: Jardín
Personajes en escena	Tebano	

Tebano queda solo y se muestra contento ante la honradez de las mujeres de la casa

Secuencia nº 9	El escarmiento de Tebano	
Extensión	vv. 2162-2192	TOTAL: 31 versos
Tipo de cambio	Entrada de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Métrica	Endecasílabos sueltos	Espacio: Jardín
Personajes en escena	Tebano, Aldemaro, Belardo y Cornejo	

Llegan Aldemaro, Belardo y Cornejo, quienes acusan a Tebano de ladrón y le propician una paliza. Cuando descubren de quién se trata realmente, se disculpan y todos entran en la casa.

Secuenciación del texto de la jornada tercera

Acción principal de la jornada tercera: Resolución del conflicto amoroso.

Escena I: La venganza de Feliciano.

Secuencia nº 1	Feliciano y Bandalino descubren el engaño	
Extensión	vv. 2193-2304	TOTAL: 112 versos
Tipo de cambio	Cambio de tiempo	
Tipo de secuencia	Secuencia núcleo	
Métrica	Redondillas	Espacio: Casa de Alberigo
Personajes en escena	Feliciano y Bandalino	

Feliciano pide a Bandalino explicaciones por el papel que envió a Florela. Bandalino al ver el papel afirma que no es su letra. Feliciano dice que lo recibió de parte de Alberto y Bandalino le contesta que Alberto la ha engañado; le cuenta entonces que la noche anterior estuvo con Florela y ésta se mostró muy fría con él. Ambos concluyen que se trata de un engaño de Alberto. Bandalino se siente traicionado y quiere vengarse violentamente, aunque Feliciano lo tranquiliza. Le propone tramar un engaño para echarlo de la casa. Para ello, Feliciano le dará un papel en el que Florela dirá que se ha casado con Bandalino. Feliciano le pide que la espere en la casa.

Secuencia nº 2	El deseo de venganza de Bandalino	
----------------	-----------------------------------	--

Extensión	vv. 2307-2322	TOTAL: 16 versos
Tipo de cambio	Salida de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia nexa	
Métrica	Redondillas	Espacio: Casa de Alberigo
Personajes en escena	Bandalino	

Queda Bandalino solo, expresando lo desdichado que se sintió la noche anterior, y cómo ahora recupera la alegría ante la idea de venganza y de poder casarse con Florela.

Secuencia nº 3	Bandalino va en busca de Aldemaro	
Extensión	vv. 2323-2341	TOTAL: 19 versos
Tipo de cambio	Entrada de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Métrica	Redondillas	Espacio: Casa de Alberigo
Personajes en escena	Bandalino y Tebano.	

Secuencia nº 4	Bandalino expresa su enfado a Aldemaro	
Extensión	vv. 2342-2379	TOTAL: 38 versos
Tipo de cambio	Entrada de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Métrica	Redondillas	Espacio: Casa de Alberigo
Personajes en escena	Bandalino, Tebano y Aldemaro	

Entra Aldemaro, y al verlo Bandalino le recrimina veladamente la falsa lección que le dio la otra noche. Aldemaro se disculpa, diciendo que fue por un descuido pero que no pretendió burlarlo. Tebano defiende a Alberto, y parecen solucionar la disputa.

Secuencia nº 5	Feliciana entrega la cédula falsa a Bandalino	
Extensión	vv. 2380-2420	TOTAL: 41 versos
Tipo de cambio	Entrada de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia núcleo	
Métrica	Redondillas	Espacio: Casa de Alberigo
Personajes en escena	Bandalino, Tebano, Aldemaro y Feliciano	

Aparece Feliciano con el papel que debe entregar a Bandalino, pero teme que Tebano y Aldemaro la vean. Decide pues dejar caer el papel y recogerlo fingiendo que no es suyo. Bandalino reclama el papel y dice que es una carta de su futura esposa, por lo que

Aldemaro siente celos. Tebano se ofrece a acompañar a Bandalino a su casa.

Secuencia nº 6	Feliciano manda llamar a Cornejo	
Extensión	vv. 2421- 2427	TOTAL: 7 versos
Tipo de cambio	Salida de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia nexa	
Métrica	Redondillas	Espacio: Casa de Alberigo
Personajes en escena	Aldemaro y Feliciano	

Al quedar Feliciano y Aldemaro a solas, ella le pide que vaya a buscar a Cornejo. Aldemaro obedece enseguida.

Secuencia nº 7	La venganza de Feliciano	
Extensión	vv. 2428-2434	TOTAL: 7 versos
Tipo de cambio	Salida de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia nexa	
Métrica	Redondillas	Espacio: Casa de Alberigo
Personajes en escena	Feliciano	

Feliciano queda sola en escena y se regocija ante la idea de vengarse de Florela y Aldemaro.

Secuencia nº 8	Feliciano entrega las joyas a Cornejo	
Extensión	vv. 2436-2472	TOTAL: 37 versos
Tipo de cambio	Entrada de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia núcleo	
Métrica	Redondillas	Espacio: Casa de Alberigo
Personajes en escena	Feliciano y Cornejo	

Llega Cornejo. Feliciano le propone un plan para vengarse de Aldemaro. Le entrega así unas joyas y le pide que vaya al aposento de Alberto y las coloque bajo su almohada.

Secuencia nº 9	La exaltación de Feliciano ante la idea de venganza	
Extensión	vv. 2473-2478	TOTAL: 6 versos
Tipo de cambio	Salida de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia nexa	
Métrica	Redondillas	Espacio: Casa de Alberigo
Personajes en escena	Feliciano	

Queda Feliciano a solas y expresa nuevamente su alegría ante la idea de venganza.

Escena II: Feliciano lleva a cabo su venganza.

Secuencia nº 1	Florencia y Aldemaro son descubiertos por Feliciano	
Extensión	vv. 2479-2533	TOTAL: 55 versos
Tipo de cambio	Cambio de tono y entrada de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Métrica	Redondillas	Espacio: Casa de Alberigo
Personajes en escena	Feliciano, Florencia y Aldemaro	

Florencia y Aldemaro salen a escena en actitud romántica, sin reparar en la presencia de Feliciano. Cuando se dan las manos, ésta pregunta a Florencia qué está haciendo, y Aldemaro improvisa una lección de danza. Le invita a que se sume a la lección y propone ensayar una coreografía para una máscara. Les pide a ambas que salgan de la sala y entren cuando él las llame.

Secuencia nº 2	Aldemaro ingenia su engaño	
Extensión	vv. 2534-2544	TOTAL: 11 versos
Tipo de cambio	Salida de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia nexa	
Métrica	Redondillas	Espacio: Casa de Alberigo
Personajes en escena	Aldemaro	

Aldemaro queda a solas, expresando sus dudas sobre qué hará a continuación para que Feliciano no sospeche.

Secuencia nº 3	La fingida lección de danza	
Extensión	vv. 2545-2573	TOTAL: 29 versos
Tipo de cambio	Entrada de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia núcleo	
Métrica	Redondillas	Espacio: Casa de Alberigo
Personajes en escena	Florencia y Aldemaro	

Aldemaro manda entrar a Florencia y ambos comparten una escena amorosa, fingiendo que se encuentran danzando.

Secuencia nº 4	Feliciano los sorprende nuevamente	
Extensión	vv. 2574-2581	TOTAL: 8 versos

Tipo de cambio Entrada de personaje
 Tipo de secuencia Secuencia nexa
 Métrica Redondillas Espacio: Casa de Alberigo
 Personajes en escena Feliciano, Florela y Aldemaro

Entra Feliciano súbitamente quien se sorprende porque estén danzando sin instrumento, aunque Aldemaro dice que estaban simplemente ensayando los pasos.

Secuencia nº 5 Las joyas
 Extensión vv. 2582-2596 TOTAL: 15 versos

Tipo de cambio Entrada de personaje
 Tipo de secuencia Secuencia de transición
 Métrica Redondillas Espacio: Casa de Alberigo
 Personajes en escena Feliciano, Florela, Aldemaro y Cornejo

Aparece Cornejo anunciando que ya ha llegado Tebano y que ha mandado llamar a Feliciano. Además, le informa de que el criado de su cuñada Leonarda ha pedido prestadas unas joyas para una fiesta a la que ha de ir al día siguiente. Feliciano le manda que vaya a buscar a Lisena y que cojan las joyas de su dormitorio.

Secuencia nº 6 Riña entre hermanas
 Extensión vv. 2597-2606 TOTAL: 10 versos

Tipo de cambio Salida de personaje
 Tipo de secuencia Secuencia nexa
 Métrica Redondillas Espacio: Casa de Alberigo
 Personajes en escena Feliciano, Florela y Aldemaro

Florela pretende irritar a Feliciano, diciendo lo cansado que vendrá su marido de escuchar a Bandalino, pero Feliciano le contesta que no entiende que no le guste Bandalino.

Secuencia nº 7 El robo de las joyas
 Extensión vv. 2607-2628 TOTAL: 22 versos

Tipo de cambio Entrada de personajes
 Tipo de secuencia Secuencia núcleo
 Métrica Redondillas Espacio: Casa de Alberigo
 Personajes en escena Feliciano, Florela, Aldemaro, Lisena y Cornejo

Llegan Lisena y Cornejo anunciando que la cerradura del escritorio estaba forzada y que han desaparecido las joyas. Aldemaro propone que salgan al jardín en busca del

ladrón. Feliciano se muestra contenta de que su plan esté funcionando.

Escena III: Aldemaro es acusado de robo.

Secuencia nº 1	La espera de Bandalino	
Extensión	vv. 2629-2656	TOTAL: 28 versos
Tipo de cambio	Cambio de lugar y de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Métrica	Redondillas	Espacio: Jardín
Personajes en escena	Bandalino y Julio	

Bandalino y Julio esperan en el huerto de noche a que salga Florela. Julio se muestra cansado y decide marchar a dormir, dejando a su amo solo.

Secuencia nº 2	La tristeza de Bandalino	
Extensión	vv. 2657-2670	TOTAL: 14 versos
Tipo de cambio	Salida de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia nexa	
Métrica	Soneto	Espacio: Jardín
Personajes en escena	Bandalino	

Bandalino queda solo esperando su tristeza porque Florela no le corresponda.

Secuencia nº 3	La persecución del ladrón y la cédula de Florela	
Extensión	vv. 2671-2731	TOTAL: 61 versos
Tipo de cambio	Salida de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia núcleo	
Métrica	Endecasílabos sueltos	Espacio: Jardín
Personajes en escena	Bandalino, Aldemaro, Tebano, Alberigo, Cornejo, Belardo, Florela y Feliciano	

Salen a escena Aldemaro, Tebano, Alberigo, Cornejo, Belardo, Florela y Feliciano en busca del ladrón de joyas. Belardo descubre a Bandalino, y ante las sospechas de los demás, termina confesando su amor por Florela y muestra una cédula con su firma. Florela se espanta al oír estas palabras y pregunta a su hermana qué puede hacer, pero ésta le ruega que la proteja. Aldemaro siente grandes celos. Alberigo se muestra consternado por el engaño de su hija y quiere obligarla a darle la mano a Bandalino en señal de promesa de matrimonio, pero ella se niega.

Secuencia nº 4	Aldemaro es acusado de robo	
----------------	-----------------------------	--

Extensión	vv. 2732- 2759	TOTAL: 28 versos
Tipo de cambio	Entrada de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Métrica	Redondillas	Espacio: Jardín
Personajes en escena	Bandalino, Aldemaro, Tebano, Alberigo, Cornejo, Belardo, Florela, Feliciano y Lisena	

Aparece Lisena con las joyas y dice haberlas encontrado en el aposento de Alberto (Aldemaro), acusándolo de ladrón. Él lo niega, insistiendo en su nobleza, pero todo apunta a que él es el culpable. Alberigo se muestra indignado por el engaño de Aldemaro. Belardo, al ver el peligro que corre su amo, marcha en busca de Ricaredo.

Secuencia nº 5	Aldemaro celoso no logra defenderse	
Extensión	vv. 2760-2831	TOTAL: 72 versos
Tipo de cambio	Salida de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia núcleo	
Métrica	Redondillas	Espacio: Jardín
Personajes en escena	Bandalino, Aldemaro, Tebano, Alberigo, Cornejo, Florela, Feliciano y Lisena	

Cornejo advierte que Belardo ha marchado. Florela se niega a creer que Aldemaro sea el culpable. Alberigo reclama la horca para Aldemaro, aunque Feliciano interviene y le sugiere que lo eche de la casa. Alberigo pretende retenerlo hasta que encuentren a Belardo. Aldemaro, celoso al pensar que Florela vaya a casarse con Bandalino, no logra defenderse. Llevan a Aldemaro dentro, y Florela comienza a dudar de su inocencia.

Escena IV: La revelación del engaño y la boda de Florela y Aldemaro.

Secuencia nº 1	Belardo pide ayuda a Ricaredo y Andronio	
Extensión	vv. 2832-2862	TOTAL: 31 versos
Tipo de cambio	Cambio de lugar	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Métrica	Endecasílabos sueltos	Espacio: Exterior
Personajes en escena	Ricaredo, Andronio y Belardo	

Belardo les pone al corriente de lo ocurrido a Ricaredo, y les dice que Aldemaro no hace nada por defenderse. Deciden, pues, ir todos en su ayuda.

Secuencia nº 2	Florela pide ayuda a Alberigo	
----------------	-------------------------------	--

Extensión	vv. 2863-2891	TOTAL: 29 versos
Tipo de cambio	Cambio de lugar y de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia núcleo	
Métrica	Lira	Espacio: Casa de Alberigo
Personajes en escena	Alberigo y Florela	

Salen Alberigo y Florela a escena, quien ha contado a su padre todo lo ocurrido hasta entonces, y le ha revelado la verdadera identidad de Aldemaro. Alberigo se muestra preocupado por ocultar la ofensa de Feliciano sin que Florela se case con Bandalino. Ella le propone una solución y se la cuenta al oído.

Secuencia nº 3	Alberigo se prepara para librarse de Bandalino	
Extensión	vv. 2892-2905	TOTAL: 14 versos
Tipo de cambio	Entrada de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia nexa	
Métrica	Lira	Espacio: Casa de Alberigo
Personajes en escena	Florela, Alberigo y Bandalino	

Aparece Bandalino en escena hablando de lo feliz que se encuentra al ver que por fin podrá casarse con Florela. La joven marcha antes de que Bandalino se acerque.

Secuencia nº 4	La decepción de Bandalino	
Extensión	vv. 2906-2964	TOTAL: 59 versos
Tipo de cambio	Salida de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia núcleo	
Métrica	Lira	Espacio: Casa de Alberigo
Personajes en escena	Alberigo y Bandalino	

Bandalino pregunta a Alberigo porque ha marchado Florela. Éste le contesta que tiene una noticia y es que Florela, celosa de su hermana, se ha casado a escondidas con el maestro de danzar. Añade que se trata de un caballero de origen noble, pero que ella ideó este engaño para introducirlo en la casa. Bandalino le pregunta entonces por el robo y Alberigo contesta que fue Florela quien robó las joyas para escapar con él. Bandalino se lamenta de su suerte, y marcha desolado.

Secuencia nº 5	La alegría de Alberigo	
Extensión	vv. 2965-2970	TOTAL: 6 versos
Tipo de cambio	Salida de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia nexa	

Métrica Lira Espacio: Casa de Alberigo

Personajes en escena Alberigo

Alberigo queda solo, expresando su alegría porque todo se haya resuelto finalmente.

Secuencia nº 6 Andronio, Ricaredo y Belardo acuden a ayudar a Aldemaro

Extensión vv. 2971-2982 TOTAL: 12 versos

Tipo de cambio Entrada de personajes

Tipo de secuencia Secuencia de transición

Métrica Redondillas Espacio: Casa de Alberigo

Personajes en escena Alberigo, Tebano, Feliciano, Andronio, Ricaredo y Belardo

Salen Andronio, Ricaredo y Belardo, disfrazados con máscaras, seguidos por Tebano, que quiere darles muerte, y Feliciano que intenta impedirlo. Tebano cree que son ladrones que han venido en busca de Alberto. En seguida aparece Cornejo.

Secuencia nº 7 Florela libera a Aldemaro

Extensión vv. 2982-2989 TOTAL: 8 versos

Tipo de cambio Entrada de personaje

Tipo de secuencia Secuencia nexa

Métrica Redondillas Espacio: Casa de Alberigo

Personajes en escena Alberigo, Tebano, Feliciano, Andronio, Ricaredo, Belardo y Cornejo

Cornejo anuncia que Florela está liberando a Aldemaro. Tebano quiere ir a impedirlo.

Secuencia nº 8 Las bodas

Extensión vv. 2990-3042 TOTAL: 53 versos

Tipo de cambio Entrada de personajes

Tipo de secuencia Secuencia núcleo

Métrica Redondillas Espacio: Casa de Alberigo

Personajes en escena Alberigo, Tebano, Feliciano, Andronio, Ricaredo, Belardo, Cornejo, Florela y Aldemaro

Aparecen Florela y Aldemaro. Alberigo anuncia a Aldemaro que ya conoce su verdadera identidad y lo ocurrido. Aldemaro se disculpa por el engaño, y Alberigo le perdona. Aldemaro pide que los enmascarados se descubran y se regocija al ver a sus amigos. Alberigo propone que Belardo se case con Florela y el criado se muestra contento. Feliciano expresa su disgusto por haber perdido a Bandalino. Todos los demás personajes se muestran felices y muy contentos.

b) *El maestro de danzar* de Calderón de la Barca

Tabla de análisis estructural (Anexo 14)

		FECHA	
TÍTULO	<i>Famosa comedia El maestro de danzar</i>	c.1650	COMPOSICIÓN
GÉNERO	Comedia	?	1ª REPRESENTACIÓN
AUTOR	Pedro Calderón de la Barca		
EDICION / MS.	<i>Tercera Parte de Comedias</i>	1664	
EXTENSIÓN	20 h. (3091 versos)	1664	1ª EDICIÓN

Secuenciación del texto de la jornada primera

Acción principal de la jornada primera: Inicio del conflicto entre Beatriz y don Juan y reencuentro de Leonor y don Enrique.

Escena I: La llegada de don Enrique y Chacón a Valencia.

Secuencia nº 1	Presentación situacional	
Extensión	vv. 1-10	TOTAL: 10 versos
Tipo de cambio	—	
Tipo de secuencia	Secuencia nexa	
Métrica	Cuarteta	Espacio: Exterior (calles de Valencia)
Personajes en escena	Don Enrique y Chacón	
Aparecen Chacón y don Enrique en escena, quienes caminan de noche mientras conversan. Chacón se queja de las locuras de su amo y éste le pregunta de qué locuras habla.		
Secuencia nº 2	Presentación situacional y de los personajes	
Extensión	vv. 11-201	TOTAL: 191 versos
Tipo de cambio	Cambio de tono, de tema y de forma	
Tipo de secuencia	Secuencia núcleo	
Métrica	Romance	Espacio: Exterior
Personajes en escena	Don Enrique y Chacón	
El autor nos proporciona a través del personaje de Chacón detalles sobre ambos		

personajes y la situación de partida: aprendemos así que los dos vienen de Madrid; que don Enrique es de origen noble pero que carece de fortuna; que está profundamente enamorado de una dama, cuyo padre estaba como gobernador en Indias y que por eso estaba al cuidado de su tío; que al volver su padre, éste decidió instalarse en Valencia, llevando a su hija consigo, razón por la que don Enrique ha decidido marchar a Valencia en busca de su amada. Chacón finaliza su largo parlamento insistiendo en la locura de su amo, quien le contesta que no es locura su amor, dadas las altísimas cualidades de Leonor, así como el hecho de que le corresponda. Son interrumpidos por unas voces.

Secuencia nº 3	La afrenta de Beatriz	
Extensión	vv. 204-219	TOTAL: 16 versos
Tipo de cambio	Cambio de tono y entrada de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Métrica	Romance	Espacio: Exterior
Personajes en escena	Don Enrique, Chacón, Beatriz, Don Juan y Don Félix	

Se oyen voces de una fuerte discusión dentro de una casa. Una dama grita ante las amenazas de un varón que intenta matarla; también se escuchan las voces de otro hombre que intenta defenderla. Escuchan además las voces de otro hombre que también pide ayuda. Don Enrique se muestra decidido a intervenir, ante la cobardía de Chacón.

Secuencia nº 4	Beatriz pide ayuda a don Enrique y Chacón	
Extensión	vv. 219-248	TOTAL: 30 versos
Tipo de cambio	Entrada de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia núcleo	
Métrica	Romance	Espacio: Exterior de la casa de don Juan
Personajes en escena	Don Enrique, Chacón, Beatriz, don Juan, don Félix y don Diego	

Aparece Beatriz, quien pide ayuda a don Enrique y Chacón; les pide que la protejan de sus perseguidores y la conduzcan hasta la casa de una amiga, donde estará a salvo. Don Enrique le da su palabra de ayudarla. Don Diego intenta detener a don Félix

Secuencia nº 5	Don Félix logra escapar sin ser reconocido	
Extensión	vv. 249-259	TOTAL: 11 versos
Tipo de cambio	Entrada y salida de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia nexa	
Métrica	Romance	Espacio: Exterior de la casa de don Juan

Personajes en escena Don Diego y don Félix

Aparece don Félix en escena, quien decide, que estando Beatriz a salvo, lo mejor será huir y seguirla para asegurarse de que no corra ningún peligro.

Secuencia nº 6	Don Juan quiere perseguir al agresor	
Extensión	vv. 259-354	TOTAL: 96 versos
Tipo de cambio	Salida de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia núcleo	
Métrica	Romance	Espacio: Exterior

Personajes en escena Don Diego, don Félix, don Juan, Celio y gente

Salen don Diego y don Juan. Don Diego le dice a don Juan que se detenga pues el hombre al que perseguía ha huido. Don Juan quiere ir tras de él y darle muerte, pero don Diego logra disuadirle, diciendo que no logran alcanzarle. Don Juan intenta ir en su busca solo, pero don Diego insiste en acompañarle, por lo que finalmente don Juan desiste. Don Diego le pregunta qué ha ocurrido; don Juan quiere ocultar los hechos y dice al fin que un hombre armado entró en su casa, pero que al llevar el rostro cubierto no pudo reconocerlo. Don Diego sabe que don Juan está ocultando parte de los hechos, pues ha visto huir a la joven. Don Juan intenta despedirse, poniendo como excusa que su hermana está sola adentro y que puede preocuparse. Don Diego marcha pero pide a su criado, Celio, que permanezca atento y le avise si algo ocurriera.

Secuencia nº 7	La preocupación de don Juan	
Extensión	vv. 355-369	TOTAL: 15 versos
Tipo de cambio	Salida de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia nexa	
Métrica	Romance	Espacio: Exterior

Personajes en escena Don Diego, Celio y don Juan

Al quedar don Juan sólo, lamenta que don Diego acudiera, pues al estar enamorado de su hija Leonor, no puede permitir que sea consciente de su deshonor. Se propone preguntar a sus criadas y averiguar quién ha osado introducirse en su casa de noche, dañando su fama y honra.

Escena II: Don Enrique y Chacón ayudan a Beatriz.

Secuencia nº 1	En busca del camino	
Extensión	vv. 369-418	TOTAL: 50 versos
Tipo de cambio	Cambio de lugar y personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia nexa	

Métrica Romance Espacio: Exterior (calles de Valencia)

Personajes en escena Don Enrique, Chacón y Beatriz

Beatriz no encuentra el camino, conmocionada por lo ocurrido, y les pide que la conduzcan hasta la plaza de la Olivera. Don Enrique le explica que no conocen el camino, pues son forasteros y recién llegaron a Valencia, y que por eso tampoco puede ofrecerle refugio. Aun así, don Enrique insiste en que está dispuesto a ayudarla y asistirle en cuanto pueda. Chacón se muestra molesto y con pocas ganas de colaborar.

Secuencia nº 2 Refriega con los alguaciles

Extensión vv. 419-475 TOTAL: 57 versos

Tipo de cambio Salida de personajes

Tipo de secuencia Secuencia de transición

Métrica Romance Espacio: Exterior (calles de Valencia)

Personajes en escena Don Enrique, Chacón, Beatriz y alguaciles

Aparecen unos alguaciles, que les preguntan quiénes son y adonde se dirigen. Chacón dice que Beatriz es la comadre y que se dirigen a un parto secreto. Los alguaciles insisten en saber quiénes son y se produce una riña. Don Enrique dice a Beatriz que aproveche para escapar.

Secuencia nº 3 Don Enrique y Chacón logran librarse de los alguaciles

Extensión vv. 476-548 TOTAL: 73 versos

Tipo de cambio Entrada y salida de personajes

Tipo de secuencia Secuencia núcleo

Métrica Romance Espacio: Exterior (calles de Valencia)

Personajes en escena Don Enrique, Chacón, alguaciles, gente y don Félix

Consiguen dar muerte a un aguacil. Sale don Félix que al no haber encontrado a Beatriz entra en su casa. Don Enrique dice a Chacón que deberían retirarse. Don Enrique está herido, aunque no se trata de algo grave, pero se cubre la herida del rostro. Se oyen voces de hombres que van en su busca. Al ver un portal abierto, deciden buscar cobijo en una casa. Cuando aparece don Félix le piden ayuda, explicándole que son forasteros y que al llegar se vieron envueltos en una trifulca. Don Félix les deja que pasen a la casa para que puedan acceder al tejado y escapar por ahí.

Escena III: El encuentro de Leonor y don Enrique.

Secuencia nº 1 Leonor lamenta la ausencia de don Enrique

Extensión vv. 549-598 TOTAL: 50 versos

Tipo de cambio Cambio de lugar

tranquiliza además diciéndole que se encuentra a salvo. Beatriz se dispone a contarle qué le ha ocurrido, cuando oyen unas voces dentro.

Secuencia nº 5	Isabel anuncia la entrada de dos hombres en la casa	
Extensión	vv. 692-705	TOTAL: 14 versos
Tipo de cambio	Entrada de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia nexa	
Métrica	Redondillas	Espacio: Casa de don Diego
Personajes en escena	Leonor, Inés, Juana, Beatriz e Isabel	

Aparece Isabel quien les explica que mientras se encontraba recogiendo la ropa tendida en la azotea ha encontrado a dos hombres escondidos en la buhardilla.

Secuencia nº 6	Don Enrique se presenta ante Leonor	
Extensión	vv. 705-750	TOTAL: 46 versos
Tipo de cambio	Entrada de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Métrica	Romance	Espacio: Casa de don Diego
Personajes en escena	Leonor, Inés, Juana, Beatriz, Isabel, don Enrique y Chacón	

Aparecen don Enrique y Chacón, quienes intentan explicar su presencia en la casa. Don Enrique, quien lleva el rostro cubierto explica que se encuentra herido, y cuando se dispone a contar lo sucedido retira la venda para mostrarle la herida. Entonces Leonor lo reconoce y don Enrique la reconoce también. Ella le dice que prosiga con la historia, pues tienen demasiados testigos. Don Enrique cuenta entonces que al llegar a Valencia encontró a una dama en apuros y que tuvo que ir en su ayuda. Beatriz se da entonces cuenta de que ellos son los hombres que la ayudaron. De repente oyen la voz de don Diego dentro y Leonor se apresura a encontrar una excusa.

Secuencia nº 7	Don Diego descubre que hay desconocidos en su casa	
Extensión	vv. 750-759	TOTAL: 10 versos
Tipo de cambio	Cambio de tema	
Tipo de secuencia	Secuencia nexa	
Métrica	Romance	Espacio: Casa de don Diego
Personajes en escena	Leonor, Inés, Juana, Beatriz, Isabel, don Enrique, Chacón y don Diego	

De repente oyen la voz de don Diego dentro y Leonor se apresura a encontrar una excusa.

Secuencia nº 8	Leonor explica a su padre la presencia de los desconocidos	
Extensión	vv. 760-886	TOTAL: 127 versos
Tipo de cambio	Entrada de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia núcleo	
Métrica	Romance	Espacio: Casa de don Diego
Personajes en escena	Leonor, Inés, Juana, Beatriz, Isabel, don Enrique, Chacón, don Diego y Celio	

Aparecen súbitamente don Diego y Celio. Don Diego pregunta quiénes son esas personas. Leonor explica que encontró a Beatriz desmayada en el portal, que venía acompañada de don Enrique, quien está herido por protegerla de unos hombres que la perseguían. Pide a su padre que se compadezca de ella y le permita pasar la noche en la casa con las criadas para que no corra peligro. Don Diego se da cuenta de que se trata de la misma dama que huía antes de casa de don Juan; sospecha así que pueda tratarse de su hermana y acepta para poder ayudarla. Beatriz le muestra su agradecimiento.

Secuencia nº 9	Beatriz se retira a descansar	
Extensión	vv. 887-890	TOTAL: 4 versos
Tipo de cambio	Salida de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia nexa	
Métrica	Romance	Espacio: Casa de don Diego
Personajes en escena	Leonor, Inés, don Enrique, Chacón, don Diego y Celio	

Beatriz marcha con Juana e Isabel. Don Diego se dispone a salir a la calle para ver si hay alguien al acecho.

Secuencia nº 10	El encuentro de las parejas	
Extensión	vv. 891-892	TOTAL: 2 versos
Tipo de cambio	Salida de personaje).	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Métrica	Romance	Espacio: Casa de don Diego
Personajes en escena	Leonor, Inés, don Enrique y Chacón	

Al quedar a solas las dos parejas, Leonor y don Enrique por fin se saludan amorosamente, al igual que Inés y Chacón.

Secuencia nº 11	El encuentro amoroso de Leonor y don Enrique	
Extensión	vv. 892-921	TOTAL: 29 versos
Tipo de cambio	Salida de personajes	

Tipo de secuencia Secuencia núcleo
 Métrica Romance Espacio: Casa de don Diego
 Personajes en escena Leonor y don Enrique

Inés y Chacón dejan a Leonor y a don Enrique a solas. Leonor pregunta a Enrique por su venida; don Enrique le contesta que no podía estar lejos de ella. Leonor lamenta la herida de don Enrique y los cuidados que ha sufrido para poder verla. Leonor le pide que la mantenga informada a través de Inés, y don Enrique le pide poder visitarla.

Secuencia nº 12 Inés avisa a Leonor de la vuelta de su padre
 Extensión vv. 921-28 TOTAL: 8 versos
 Tipo de cambio Entrada de personaje
 Tipo de secuencia Secuencia nexa
 Métrica Romance Espacio: Casa de don Diego
 Personajes en escena Leonor, Inés y don Enrique

Entra Inés anunciando que don Diego ya regresó a la casa. Leonor y don Enrique se despiden hasta el día siguiente.

Secuenciación del texto de la jornada segunda

Acción principal de la jornada segunda: Desarrollo del conflicto entre Beatriz y don Juan e inicio de la trama del falso maestro de danzar.

Escena I: Beatriz permanece escondida en su casa bajo la protección de Leonor.

Secuencia nº 1 Leonor narra a su padre la afrenta de Beatriz
 Extensión vv. 929-1045 TOTAL: 117 versos
 Tipo de cambio Cambio de lugar
 Tipo de secuencia Secuencia núcleo
 Métrica Romance Espacio: Casa de don Diego
 Personajes en escena Don Diego y Leonor

Secuencia nº 2 Don Diego anuncia a Beatriz que tiene que marchar
 Extensión vv. 1046-1064 TOTAL: 19 versos
 Tipo de cambio Entrada de personaje
 Tipo de secuencia Secuencia nexa
 Métrica Romance Espacio: Casa de don Diego
 Personajes en escena Don Diego, Leonor y Beatriz

Entra Beatriz, quien da muestra de agradecimientos a don Diego por su hospitalidad. Éste le contesta que, como acordaron, sólo podía permanecer en casa de noche, y que es hora de que marche a resolver sus problemas.

Secuencia nº 3	Leonor permite que Beatriz permanezca en la casa	
Extensión	vv. 1065-1120	TOTAL: 56 versos
Tipo de cambio	Secuencia de transición	
Tipo de secuencia	Salida de personaje	
Métrica	Romance	Espacio Casa de don Diego
Personajes en escena	Beatriz y Leonor	

Beatriz pregunta a Leonor si le ha dicho a su padre quien es ella, y la joven le contesta que no pudo porque lo vio decidido a que ella se marchara. Beatriz se siente desolada pues esperaba que se supiera en Valencia que, por un disgusto con su hermano, había llegado a esta casa y de ahí había marchado casada y con la aprobación de sus parientes. Teme que su hermano descubra que su enamorado es don Félix y se produzca una tragedia. Beatriz se dispone a marchar, cuando Leonor la detiene, diciéndole que puede esconderse en su cuarto sin que su padre lo sepa, mientras ella averigua qué ha ocurrido. Beatriz se muestra agradecida y Leonor llama a Juana.

Secuencia nº 4	Beatriz se esconde en el tocador	
Extensión	vv. 1120-1128	TOTAL: 9 versos
Tipo de cambio	Entrada de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia nexa	
Métrica	Romance	Espacio: Casa de don Diego
Personajes en escena	Leonor, Juana y Beatriz	

Leonor manda a Juana que Beatriz permanezca en el tocador y que vigile que nadie la descubra.

Secuencia nº 5	Leonor interceder ante don Juan para que perdone a Beatriz	
Extensión	vv. 1129-1134	TOTAL: 6 versos
Tipo de cambio	Salida de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Métrica	Romance	Espacio: Casa de don Diego
Personajes en escena	Leonor	

Leonor piensa en voz alta que podría aprovechar el cariño que le profesa don Juan para interferir en favor de Beatriz.

Secuencia nº 6	Don Enrique pide ver a Leonor	
Extensión	vv. 1135-1183	TOTAL: 49 versos
Tipo de cambio	Entrada de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Métrica	Romance	Espacio: Casa de don Diego
Personajes en escena	Leonor e Inés	

Leonor piensa en voz alta que podría aprovechar el cariño que le profesa don Juan para interferir en favor de Beatriz. Inés trae un papel para Leonor que le ha dado Chacón. Don Enrique le escribe diciéndole que se encuentra bien y que le gustaría verla. Leonor pregunta a Inés cómo podría hacer para ver a Enrique, y ella le sugiere que entre por la puerta aprovechando que don Diego no esté, y si regresa, que escape por la azotea. Leonor le pregunta a Inés qué harán respecto a Beatriz, pues puede descubrirla. Inés dice que quede en el tocador, y para que no los escuche, ella tocará la guitarra y cantará mientras tanto. Leonor le manda entonces que les haga una seña cuando no haya nadie en la calle.

Escena II: El ardid del maestro de danzar.

Secuencia nº 1	La desesperación de don Juan	
Extensión	vv. 1184-1218	TOTAL: 36 versos
Tipo de cambio	Cambio de escenario y personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia nexa	
Métrica	Romance	Espacio: Exterior
Personajes en escena	Don Juan	

Don Juan expresa su enfado por el comportamiento de Beatriz. Nos hace saber que cuando regresó a casa no encontró a ninguna criada, por lo que no ha podido saber quién fue el agresor, ni donde se encuentra su hermana. Al mismo tiempo no puede comunicarlo ni preguntarlo abiertamente, ya que sería una infamia. Se encuentra desesperado pues no sabe si buscarla o esperar a que regrese.

Secuencia nº 2	El encuentro de don Juan y don Félix	
Extensión	vv. 1219-1260	TOTAL: 42 versos
Tipo de cambio	Entrada de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Métrica	Romance	Espacio: Exterior
Personajes en escena	Don Juan y don Félix	

Entre tanto aparece don Félix, preocupado por Beatriz pues no ha tenido noticias suyas. Ambos se ven, pero no saben cómo reaccionar, pues don Juan siente vergüenza y no

quiere contar a don Félix lo ocurrido, y éste teme que su amigo lo descubra. Finalmente se saludan, e inventan una excusa y don Félix dice que irá a visitarlo después; don Juan le dice entonces que tienen gran disgusto en su casa pues la noche anterior tuvieron una pendencia. Ambos tienen que bajar la voz al ver que llega gente.

Secuencia nº 3	Don Enrique y Chacón aguardan la seña de Leonor	
Extensión	vv. 1261-1340	TOTAL: 80 versos
Tipo de cambio	Entrada de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Métrica	Romance	Espacio: Exterior

Personajes en escena Don Juan, don Félix, don Diego, don Enrique y Chacón

Salen a escena Chacón y don Enrique, esperando a que Leonor o Inés salgan a la reja a hacerles una seña para poder entrar en la casa. Aparece, además, don Diego, quien se sorprende al ver a don Juan y a don Félix conversando. Don Diego se acerca y pregunta a don Juan si tiene alguna nueva. Don Juan explica que el agresor huyó y que al entrar en casa vio a su hermana desvanecida, pues al bajar precipitadamente por las escaleras cayó por las escaleras y aún no ha despertado. Don Diego disimula, y don Félix siente gran tristeza. Don Juan marcha repentinamente poniendo como excusa el no querer dejar más tiempo sola a su hermana.

Secuencia nº 4	La preocupación de don Félix	
Extensión	vv. 1341-1359	TOTAL: 19 versos
Tipo de cambio	Salida de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia nexa	
Métrica	Romance	Espacio: Exterior

Personajes en escena Don Diego, don Félix, don Enrique y Chacón

Don Diego piensa que don Juan está siendo prudente, aunque don Félix quedará preocupado al pensar que Beatriz está inconsciente. Éste se retira repentinamente.

Secuencia nº 5	Don Diego se decide a ir en busca de don Félix	
Extensión	vv. 1360-1384	TOTAL: 25 versos
Tipo de cambio	Salida de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Métrica	Romance	Espacio: Exterior

Personajes en escena Don Diego, don Enrique y Chacón

Don Diego se lamenta por la confusión. Entiende que don Juan no quiera dar a conocer su ofensa, pero al mismo tiempo esto le impide ayudarlo, tiene que esperar a que él se

decida a contarle lo ocurrido. Decide ir en busca de don Félix para calmarlo.

Secuencia nº 6	Don Enrique y Chacón entran en la casa	
Extensión	vv. 1384-1399	TOTAL: 16 versos
Tipo de cambio	Salida de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia nexos	
Métrica	Romance	Espacio: Exterior
Personajes en escena	Don Enrique, Chacón e Inés	

Don Enrique y Chacón se preguntan a dónde se dirige don Diego con tanta prisa. Deciden entrar en la casa aprovechando su ausencia. Pero entre tanto Inés se asoma a la ventana y les dice que pasen al cuarto.

Secuencia nº 7	La cita amorosa de don Enrique y Leonor	
Extensión	vv. 1400-1482	TOTAL: 83 versos
Tipo de cambio	Salida y entrada de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Métrica	Quintillas	Espacio: Casa de don Diego
Personajes en escena	Don Enrique, Chacón, Inés y Leonor	

Leonor pide a Inés que no pare de cantar y tocar la guitarra mientras ella y don Enrique conversan, para que Beatriz no pueda oírlos. Leonor explica a don Enrique que ha pedido a Inés que cante porque hay alguien de quien no se fía que podría escucharlos. Luego le pregunta cómo entraron así en su casa y por qué estaba herido, y don Enrique explica que fue por causa de una dama a la que tuvo que defender de la ronda de alguaciles. Leonor piensa que puede tratarse verdaderamente de Beatriz. Mientras tanto, Inés deja de cantar porque la guitarra está desafinada, Inés la insta a que no pare de tocar, pero don Enrique se presta a afinarla. Súbitamente aparece don Diego.

Secuencia nº 8	Presentación del maestro de danzar	
Extensión	vv. 1483-1585	TOTAL: 103 versos
Tipo de cambio	Entrada de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia núcleo	
Métrica	Romance	Espacio: Casa de don Diego
Personajes en escena	Don Enrique, Chacón, Inés, Leonor y don Diego	

Don Diego se sorprende de la presencia de los desconocidos. Leonor explica que, al no haber aprendido a danzar en la Corte, decidió mandar llamar a un maestro para poder participar en las fiestas de la sociedad valenciana. Don Diego cree el engaño de su hija y se muestra conforme a que aprenda a bailar, y decide quedarse para asistir a la

lección. Leonor intenta evitarlo fingiendo vergüenza, pero no logra disuadirlo. Don Enrique, preocupado por no saber danzar, aprieta la cuerda hasta que consigue romperla, añadiendo que la lección tendrá que esperar a la tarde o al día siguiente.

Escena III: Beatriz prepara un encuentro con don Félix.

Secuencia nº 1 Don Diego pospone hablar con don Juan y don Félix y prepara la visita de su hermano

Extensión vv. 1586-1635 TOTAL: 50 versos

Tipo de cambio Salida de personajes y cambio de tono

Tipo de secuencia Secuencia de transición

Métrica Romance Espacio: Casa de don Diego

Personajes en escena Leonor, Inés y don Diego

Leonor aprovecha que Chacón y don Enrique han marchado para preguntar a su padre si tiene nuevas en relación a Beatriz. Don Diego le explica el encuentro con don Juan y don Félix. Añade que intentó hablar con don Félix para tranquilizarle pero no logró alcanzarle y como Beatriz no corre riesgo alguno, ha decidido posponerlo. Se dispone a escribir una carta a su hermano don Fernando para que no tarde en venir a Valencia. Leonor disimula su preocupación ante su padre, pues teme que su tío reconozca a Enrique.

Secuencia nº 2 Beatriz pide ver a don Félix

Extensión vv. 1635-1721 TOTAL: 87 versos

Tipo de cambio Entrada y salida de personajes

Tipo de secuencia Secuencia núcleo

Métrica Romance Espacio: Casa de don Diego

Personajes en escena Leonor, Inés, Beatriz y Juana

Sale Beatriz a escena, y Leonor la pone al tanto de las noticias que ha recibido, y la tranquiliza diciéndole que no ha habido ningún altercado entre don Félix y su hermano. Beatriz se muestra agradecida y pide un nuevo favor a Leonor y es que haga saber a don Félix que ella la está acogiendo en su casa, y que le gustaría poder hablarle. Leonor señala lo arriesgado de esa empresa, pero ante la insistencia de Beatriz, termina por ceder. Manda a Juana en busca de don Félix.

Secuencia nº 3 El agradecimiento de Beatriz

Extensión vv. 1722-1729 TOTAL: 8 versos

Tipo de cambio Salida de personaje

Tipo de secuencia Secuencia de transición

Métrica Romance Espacio: Casa de don Diego
Personajes en escena Leonor, Inés y Beatriz
Beatriz agradece a Leonor su bondad.

Secuencia nº 4 La preocupación de Inés
Extensión vv. 1730-1733 TOTAL: 4 versos
Tipo de cambio Salida de personaje

Tipo de secuencia Secuencia nexa
Métrica Romance Espacio: Casa de don Diego
Personajes en escena Inés
Inés expresa su preocupación por la resolución del conflicto entre Leonor y Enrique.

Secuencia nº 5 La desesperación de don Félix
Extensión vv. 1734-1746 TOTAL: 13 versos
Tipo de cambio Cambio de lugar

Tipo de secuencia Secuencia nexa
Métrica Redondillas Espacio: Exterior
Personajes en escena Don Félix
Aparece don Félix, quien se queja de no tener noticias de Beatriz, aun habiendo enviado gente a su casa, ya que ni siquiera abren la puerta.

Secuencia nº 6 Juana va en busca de don Félix
Extensión vv. 1747-1768 TOTAL: 23 versos
Tipo de cambio Entrada de personaje

Tipo de secuencia Secuencia de transición
Métrica Redondillas Espacio: Exterior
Personajes en escena Don Félix y Juana
Aparece Juana tapada, y anuncia a don Félix que una dama quiere hablarle y que la acompañe hasta su casa. Don Félix quiere saber de quién se trata pero Juana se resiste a decírselo.

Secuencia nº 7 Don Félix descubre que Juana le ha llevado hasta casa de don Diego
Extensión vv. 1769-1784 TOTAL: 16 versos
Tipo de cambio Salida de personaje

Tipo de secuencia	Secuencia nexa	
Métrica	Redondillas	Espacio: Exterior
Personajes en escena	Don Félix y Juana	

Juana echa a correr, y al ver don Félix que se dirige a casa de don Diego, se disipan sus temores, pues temía que se tratara de una emboscada por parte de don Juan.

Secuencia nº 8	Don Enrique ve entrar a don Félix en casa de Leonor	
Extensión	vv. 1785-1852	TOTAL: 68 versos
Tipo de cambio	Salida de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Métrica	Redondillas	Espacio: Exterior
Personajes en escena	Don Félix, Enrique y Chacón	

Entre tanto aparecen don Enrique y Chacón, quienes conversan sobre el engaño de hacerse pasar por maestro de danzar. Enrique se muestra contento porque así podrá entrar en casa de Leonor sin reparo. Chacón se burla de él, diciéndole que podría aprovechar y sacar algún dinero de las lecciones de danza. De repente don Enrique ve un pañuelo en la reja de Leonor haciendo señas, y poco después entra don Félix en la casa. Preso de los celos y enojado, don Enrique marcha con Chacón.

Escena IV: Los celos de Enrique.

Secuencia nº 1	Leonor cita a don Félix	
Extensión	vv. 1853-1863	TOTAL: 11 versos
Tipo de cambio	Cambio de espacio y de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia nexa	
Métrica	Romance	Espacio: Casa de don Diego
Personajes en escena	Leonor, don Félix e Inés	

Leonor recibe a don Félix y le explica que le ha mandado llamar en nombre de una dama.

Secuencia nº 2	Beatriz y don Félix finalmente se encuentran	
Extensión	vv. 1864-1885	TOTAL: 22 versos
Tipo de cambio	Entrada de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia núcleo	
Métrica	Romance	Espacio: Casa de don Diego
Personajes en escena	Leonor, don Félix, Beatriz e Inés	

Entra Beatriz, y Leonor explica que la protegerá y podrá permanecer en su casa hasta contar con la aprobación de su hermano, pero para ello, él debe poner el resto de los medios.

Secuencia nº 3	Chacón y don Enrique llaman a la puerta	
Extensión	vv. 1886-1907	TOTAL: 22 versos
Tipo de cambio	Entrada de personaje, cambio de tema	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Métrica	Romance	Espacio: Casa de don Diego
Personajes en escena	Leonor, don Félix, Beatriz, Inés y Chacón	

De repente llaman a la puerta. Leonor manda a Inés a averiguar quién es y Chacón anuncia la llegada del “maestro de danzar”. Leonor teme la reacción de don Enrique al ver a don Félix, y al mismo tiempo no puede explicar a los presentes sus motivos (pues revelaría su amor por don Enrique). Finalmente, pide a don Félix y a Beatriz que se escondan en la habitación contigua, para que el maestro no los descubra.

Secuencia nº 4	Leonor consigue hacer salir a Beatriz y a don Félix	
Extensión	vv. 1908-1914	TOTAL: 7 versos
Tipo de cambio	Entrada de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia nexa	
Métrica	Romance	Espacio: Casa de don Diego
Personajes en escena	Leonor, don Félix, Beatriz, Inés y Juana	
Leonor llama a Juana para que acompañe a don Félix y a Beatriz.		

Secuencia nº 5	Los celos de don Enrique	
Extensión	vv. 1915-1999	TOTAL: 85 versos
Tipo de cambio	Entrada de personajes y salida de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia núcleo	
Métrica	Romance	Espacio: Casa de don Diego
Personajes en escena	Leonor, Inés, don Enrique y Chacón	

Leonor pide a Inés que abra la puerta y permanezca atenta por si llegara su padre. Entran don Enrique y Chacón. Enrique anuncia que no ha venido por la falsa lección de danza, sino por otra causa. Leonor le pregunta por qué se encuentra tan pálido, a lo que él responde que se debe “al empeño en el que le ha puesto otra dama.” Leonor no entiende qué sucede. Don Enrique le pide pasar adentro, pero ella se niega y le pregunta cuál es el motivo. Don Enrique responde que ha visto a un caballero esperar una señal y entrar en la casa. Leonor intenta convencerlo de su fidelidad, pero don

Enrique se muestra decidido a entrar. Entretanto aparece Inés advirtiéndoles de la llegada de don Diego. Chacón le pasa la guitarra a don Enrique, pero éste se niega a fingir una lección de danza. Leonor le suplica que mire por su honor y disimule ante de su padre para evitar una tragedia. Don Enrique acepta finalmente.

Secuencia nº 6	La improvisada lección de danza	
Extensión	vv. 1999-2053	TOTAL: 53 versos
Tipo de cambio	Entrada de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia transición	
Métrica	Romance	Espacio: Casa de don Diego
Personajes en escena	Leonor, Inés, don Enrique, Chacón y don Diego	

Don Diego le pregunta a don Enrique por los progresos de Leonor, a lo que don Enrique contesta que ya ha hecho “toda una mudanza” desde la primera lección, refiriéndose veladamente al supuesto “cambio de amores”. Leonor utiliza también los términos de la danza para refutarle sus argumentos.

Secuencia nº 7	Celio anuncia la visita de don Juan	
Extensión	vv. 2053-2058	TOTAL: 6 versos
Tipo de cambio	Entrada de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Métrica	Romance	Espacio: Casa de don Diego
Personajes en escena	Leonor, Inés, don Enrique, Chacón, don Diego y Celio	

Llega Celio anunciando que un criado de don Juan César ha venido a hablar con él.

Secuencia nº 8	Don Enrique acusa a Leonor de tener un amante	
Extensión	vv. 2058-2086	TOTAL: 29 versos
Tipo de cambio	Entrada de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia núcleo	
Métrica	Romance	Espacio: Casa de don Diego
Personajes en escena	Leonor, Inés, don Enrique y Chacón	

Don Enrique continúa recriminando a Leonor que haya dejado entrar a un hombre en su casa sin estar su padre. Leonor le pide que guarde silencio, puesto que podrían oírlos. Don Enrique piensa que se refiere a su amante, pero cuando ésta intenta explicarle que se trata de Beatriz, aparece de nuevo don Diego.

Secuencia nº 9	Don Enrique rompe su relación con Leonor	
----------------	------------------------------------------	--

Extensión vv. 2086-2102 TOTAL: 17 versos
 Tipo de cambio Entrada de personaje
 Tipo de secuencia Secuencia de transición
 Métrica Romance Espacio: Casa de don Diego
 Personajes en escena Leonor, Inés, don Enrique, Chacón y don Diego
 Don Diego hace saber al público en aparte que don Juan vendrá a visitarlo, y le preocupa que vea a Beatriz. Entretanto, don Enrique utiliza el léxico de la danza para romper su relación con Leonor.

Secuencia nº 10 Celio anuncia la llegada de don Juan
 Extensión vv. 2102-2105 TOTAL: 4 versos
 Tipo de cambio Entrada de personajes
 Tipo de secuencia Secuencia de transición
 Métrica Romance Espacio: Casa de don Diego
 Personajes en escena Leonor, Inés, don Enrique , Chacón, don Diego y Celio
 Celio anuncia que don Juan lo espera y don Diego contesta que en seguida acudirá.

Secuencia nº 11 Don Diego se dirige a hablar con don Juan
 Extensión vv. 2106-2117 TOTAL: 12 versos
 Tipo de cambio Salida de personajes
 Tipo de secuencia Secuencia nexa
 Métrica Romance Espacio: Casa de don Diego
 Personajes en escena Leonor, Inés, don Enrique, Chacón y don Diego
 Don Diego advierte a Leonor que vigile que Beatriz no salga de su aposento y da por terminada la lección de danza.

Secuencia nº 12 Don Enrique advierte a Leonor que esperara afuera a su amante
 Extensión vv. 2117-22 TOTAL: 6 versos
 Tipo de cambio Salida de personajes
 Tipo de secuencia Secuencia de transición
 Métrica Romance Espacio: Casa de don Diego
 Personajes en escena Leonor, Inés, don Enrique y Chacón
 Don Enrique se despide de Leonor advirtiéndole que estará fuera esperando a su amante.

Secuencia nº 13	Los lamentos de Leonor e Inés	
Extensión	vv. 2122-2134	TOTAL: 13 versos
Tipo de cambio	Salida de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Métrica	Romance	Espacio: Casa de don Diego
Personajes en escena	Leonor e Inés	

La escena termina con la conversación de Leonor e Inés, quienes se lamentan de la complicada situación en la que se encuentran.

Secuenciación del texto de la jornada tercera

Acción principal de la jornada tercera: resolución del conflicto entre Beatriz y don Juan y entre don Enrique y Leonor.

Escena I: Don Juan se muestra favorable a perdonar a Beatriz.

Secuencia nº 1	Don Juan expresa su determinación a pedir ayuda a don Diego	
Extensión	vv. 2134-2158	TOTAL: 25 versos
Tipo de cambio	Cambio de espacio	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Métrica	Romance	Espacio: Casa de don Diego
Personajes en escena	Don Juan	

Aparece don Juan en escena que ha acudido a casa de don Diego en busca de consejo.

Secuencia nº 2	Don Diego queda a solas con don Juan	
Extensión	vv. 2159-2164	TOTAL: 6 versos
Tipo de cambio	Entrada de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia nexa	
Métrica	Romance	Espacio: Casa de don Diego
Personajes en escena	Don Juan, don Diego y Celio	

Entran en la sala don Diego y manda a Celio que lo espere fuera.

Secuencia nº 3	La confesión de don Juan	
Extensión	vv. 2164-2382	TOTAL: 219 versos
Tipo de cambio	Salida de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia núcleo	

Métrica Romance Espacio: Casa de don Diego

Personajes en escena Don Juan y don Diego

Don Diego intenta ganarse la confianza de don Juan, insistiendo en la amistad que los une desde hace años. Don Juan le confiesa que la causa de su venida es lo acontecido en su casa la otra noche. Le expresa su deseo de pedirle consejo, pero al mismo tiempo no osa decirlo, por la vergüenza que le causa. Don Diego le insta nuevamente a que confíe en él y finalmente don Juan confiesa todo lo ocurrido: la noche anterior sintió un ruido en el retrete de su hermana y al acercarse, vio a alguien apagar y cubrirse el rostro al mismo tiempo; intentó detenerlo, pero su hermana logró abrir la puerta y escapar, y cuando él reñía con el agresor, apareció don Diego, aprovechando el otro la ocasión para escabullirse. Don Juan expresa además la desesperación que siente al ignorar el paradero de su hermana y la identidad del agresor. Don Diego intenta calmarlo, diciéndole que habiendo concedido Beatriz tales licencias a ese caballero, no debe tratarse de alguien indigno de ella. Le aconseja que traten de descubrir primero su identidad, y que entonces Beatriz regrese a casa sin escándalo, y que él mismo permita que se casen. Don Juan se muestra dispuesto a ello con tal de que su ofensa no se dé a conocer. Don Diego piensa incluso en decirle que el pretendiente de su hermana es don Félix, pero no quiere verse comprometido. Le pide entonces un tiempo para averiguarlo.

Secuencia nº 4 Don Diego comunica a Leonor que don Juan está dispuesto a perdonar a Beatriz

Extensión vv. 2383-2394 TOTAL: 12 versos

Tipo de cambio Entrada de personajes)

Tipo de secuencia Secuencia de transición

Métrica Romance Espacio: Casa de don Diego

Personajes en escena Don Diego, Leonor e Inés

Llegan Leonor e Inés. Don Diego dice a su hija que don Juan está dispuesto a perdonar la ofensa de su hermana. Se dirige así a casa de don Félix para comunicarle las nuevas.

Secuencia nº 5 Leonor piensa decir a don Félix que salga en busca de su padre

Extensión vv. 2394-2410 TOTAL: 17 versos

Tipo de cambio Salida de personaje

Tipo de secuencia Secuencia nexa

Métrica Romance Espacio: Casa de don Diego

Personajes en escena Leonor e Inés

Leonor confía en que su padre resuelva pronto la situación. Se dispone a avisar a don Félix para que salga a la calle al encuentro de su padre. Sin embargo, recuerda que don

Enrique lo está esperando en la puerta. Inés propone que marche por el tejado.

Secuencia nº 6	Don Enrique entra en busca del amante de Leonor	
Extensión	vv. 2410-2445	TOTAL: 36 versos
Tipo de cambio	Entrada de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Métrica	Romance	Espacio: Casa de don Diego
Personajes en escena	Leonor, Inés, don Enrique y Chacón	

Aparece don Enrique acompañado de Chacón, ya que al ver salir a don Diego, ha decidido entrar en busca del caballero que Leonor esconde. Leonor le pide que se oculte en la habitación contigua mientras ella habla con dicho caballero, para que se convenza de su fidelidad. Don Enrique se resiste, pero Leonor insiste en que dejará la puerta abierta para que pueda salir en cualquier momento, y este finalmente acepta.

Secuencia nº 7	Leonor anuncia a Beatriz y a don Félix que don Juan está dispuesto a perdonarla	
Extensión	vv. 2446-2474	TOTAL: 29 versos
Tipo de cambio	Entrada de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Métrica	Romance	Espacio: Casa de don Diego
Personajes en escena	Leonor, Inés, don Enrique, Chacón, Félix y Beatriz	

Leonor pide a don Félix y Beatriz que salgan, y les explica que don Juan está dispuesto a perdonarlos y que su padre ha ido a buscar a don Félix; ellos le agradecen cuanto ha hecho por ellos y marchan.

Secuencia nº 8	Don Enrique perdona a Leonor	
Extensión	vv. 2475-2555	TOTAL: 81 versos
Tipo de cambio	Salida de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia núcleo	
Métrica	Romance	Espacio: Casa de don Diego
Personajes en escena	Leonor, Inés, don Enrique y Chacón	

Leonor hace salir a don Enrique y muestra enfado ante su desconfianza y acusaciones. Le explica que fue Beatriz quien llamó a su enamorado con su consentimiento a escondidas de su padre. Don Enrique le pide perdón excusándose que todo ha sido fruto de los celos, aunque Leonor se siente igualmente ofendida. Le informa además su preocupación por la pronta venida de su tío, que podría reconocerlo y descubrir el engaño. Escuchan pasos en el interior de la casa. Inés anuncia que se trata de don Juan,

y por ello pide nuevamente a don Enrique y a Chacón que se escondan.

Secuencia nº 9	Don Juan confiesa su amor a Leonor en presencia de don Enrique	
Extensión	vv. 2556-2592	TOTAL: 37 versos
Tipo de cambio	Entrada de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Métrica	Romance	Espacio: Casa de don Diego
Personajes en escena	Leonor, Inés, don Enrique, Chacón y don Juan	

Aparece don Juan, quien se disculpa primero por tomarse la licencia de visitarla no estando presente su padre. Leonor le insta a que lo espere en su cuarto si ha venido a hablar con él. Sin embargo, don Juan quiere aprovechar la ocasión para hacerle saber el amor que le profesa.

Secuencia nº 10	Los celos de don Enrique	
Extensión	vv. 2593-2646	TOTAL: 54 versos
Tipo de cambio	Salida de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia núcleo	
Métrica	Romance	Casa de don Diego
Personajes en escena	Leonor, Inés, don Enrique y Chacón	

Salen Chacón y don Enrique, quien se encuentra nuevamente enfurecido por los celos. Enrique le reprocha que la supuesta visita de su tío no fuera más que una excusa para alejarlo de ella. Leonor intenta explicarle que no es culpable de que don Juan esté enamorado de ella, pero don Enrique la tacha de falsa y mudable.

Escena II: El perdón de don Juan.

Secuencia nº 1	Don Diego contrata los servicios de don Enrique para una boda	
Extensión	vv. 2646-2656	TOTAL: 11 versos
Tipo de cambio	Salida y entrada de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia nexos	
Métrica	Romance	Espacio: Casa de don Diego
Personajes en escena	Don Diego, Celio, don Enrique, Chacón, Leonor e Inés	

Don Diego se sorprende de ver marchar a don Enrique. Don Diego le pide que traiga a sus amigos con sus instrumentos pues pronto celebrarán una boda en la casa, lo cual agrava los celos de don Enrique.

Secuencia nº 2 Chacón ofrece sus servicios para la boda

Extensión vv. 2657-2666 TOTAL: 10 versos

Tipo de cambio Salida de personaje

Tipo de secuencia Secuencia nexa

Métrica Romance Espacio: Casa de don Diego

Personajes en escena Don Diego, Celio, Chacón, Leonor e Inés

Chacón dice a don Diego que él también debería servirle, puesto que acompaña a don Enrique a todas las lecciones en que le ofrecen de comer. Don Diego le pregunta a que se dedica y Chacón responde que toca el violón y que traerá a otros músicos a la boda.

Secuencia nº 3 Don Diego se prepara a hablar con don Juan

Extensión vv. 2667-2676 TOTAL: 10 versos

Tipo de cambio Salida de personajes

Tipo de secuencia Secuencia de transición

Métrica Redondillas Espacio: Casa de don Diego

Personajes en escena Don Diego, Celio y Leonor

Leonor pregunta a su padre si ha podido hablar con don Félix y él le contesta que ahora lo sabrá cuando hable con don Juan. Le dice entonces que éste lo espera en su cuarto. Don Diego pide a Celio que vaya a buscarlo.

Secuencia nº 4 Don Diego pretende que don Juan case a Beatriz con don Félix sin saber su ofensa

Extensión vv. 2676-2688 TOTAL: 13 versos

Tipo de cambio Salida de personaje

Tipo de secuencia Secuencia nexa

Métrica Redondillas Espacio: Casa de don Diego

Personajes en escena Don Diego y Leonor

Don Diego dice a Leonor que permanezca junto a la puerta con Beatriz para poder así escuchar la conversación entre ambos, pues pretende conseguir que don Félix se case con Beatriz, sin que el hermano de ésta sepa que fue él quien lo ofendió.

Secuencia nº 5 Don Diego comunica a don Juan el deseo de don Félix de desposar a su hermana.

Extensión vv. 2689-2745 TOTAL: 57 versos

Tipo de cambio Entrada y salida de personajes

Tipo de secuencia Secuencia de transición

Métrica Redondillas Espacio: Casa de don Diego

Personajes en escena Don Diego y don Juan

Entra don Juan y don Diego le explica que ha recorrido toda la ciudad y nadie tiene conocimiento de la ofensa de Beatriz. Añade que de vuelta a casa se encontró con don Félix quien quisiera pedirle en esposa a Beatriz. Don Juan muestra su alegría ante tal noticia, aunque le pesa no saber dónde se halla su hermana.

Secuencia nº 6 Leonor revela que ha mantenido escondida a Beatriz

Extensión vv. 2746-2777 TOTAL: 32 versos

Tipo de cambio Entrada de personaje

Tipo de secuencia Secuencia de transición

Métrica Romance Espacio: Casa de don Diego

Personajes en escena Don Diego, don Juan y Leonor

Sale Leonor disculpándose por haber escuchado la conversación, y porque ella misma ha mantenido escondida a Beatriz en su casa todo este tiempo. Añade que Beatriz le ha contado que fue una criada quien introdujo en su casa a aquel hombre, y ella temiendo su enojo pretendía refugiarse en un convento por la ofensa que le producía que su hermano hubiera desconfiado de ella.

Secuencia nº 7 El reencuentro de don Juan y Beatriz

Extensión vv. 2777-2836 TOTAL: 60 versos

Tipo de cambio Entrada de personajes

Tipo de secuencia Secuencia núcleo

Métrica Romance Espacio: Casa de don Diego

Personajes en escena Don Diego, don Juan, Leonor, Beatriz, Inés y Juana

Salen a escena Beatriz, Inés y Juana. Beatriz dice a su hermano que, para demostrarle que huyó por miedo a que no la escuchara, le pide que la case con don Félix si esos son sus deseos. Don Diego perdona a Leonor su atrevimiento por haber puesto así fin a los cuidados de don Juan. Don Juan quiere mostrar también su agradecimiento a Leonor, aunque ella le contesta que todo el mérito es de Beatriz. Don Diego propone que la boda se celebre ese día mismo en su casa. Manda a Inés arreglar la casa, a Juana preparar las bebidas y los dulces, y a otro criado que vaya en busca del maestro de danzar.

Secuencia nº 8 Leonor ofrece un vestido a Beatriz para su boda

Extensión vv. 2837-2848 TOTAL: 12 versos

Tipo de cambio Salida de personajes

Tipo de secuencia Secuencia nexa
 Métrica Romance Espacio: Casa de don Diego
 Personajes en escena Leonor, Beatriz, Inés y Juana

Leonor ofrece a Beatriz un vestido para la celebración de la boda y manda a Juana en busca de un vestido. Beatriz agradece nuevamente a Leonor todo lo que está haciendo por ella.

Escena III: Las bodas.

Secuencia nº 1 Don Enrique rompe las cartas de Leonor
 Extensión vv. 2849-2901 TOTAL: 53 versos
 Tipo de cambio Entrada y salida de personajes y cambio de tema
 Tipo de secuencia Secuencia de transición
 Métrica Romance Espacio: Casa de don Diego
 Personajes en escena Leonor, Inés, Enrique y Chacón

Salen don Enrique y Chacón a escena. Don Enrique ha venido a entregarle, como muestra de la ruptura de su compromiso, sus cartas. Leonor, molesta con su actitud, le dice que ella no es responsable de que otro caballero esté enamorado de ella. Le pide que venga esa noche porque su padre requiere su presencia. Don Enrique se niega a asistir al festejo de sus celos, y decide esconderse en el cuarto.

Secuencia nº 2 Se concierta la boda de don Félix y Beatriz
 Extensión vv. 2902-2928 TOTAL: 27 versos
 Tipo de cambio Salida de personajes
 Tipo de secuencia Secuencia de transición
 Métrica Romance Espacio: Casa de don Diego
 Personajes en escena Don Diego, Leonor, Inés, don Juan, don Félix y Beatriz

Don Félix expresa su alegría ante la idea de su boda con Beatriz, quien finge aceptar la voluntad de su hermano con gusto. Don Juan también se sienta feliz por la resolución de la situación en que se encontraba. Se oye ruido adentro.

Secuencia nº 3 Celio anuncia la llegada de don Fernando
 Extensión vv. 2928-2937 TOTAL: 10 versos
 Tipo de cambio Entrada de personajes
 Tipo de secuencia Secuencia nexa
 Métrica Romance Espacio: Casa de don Diego

Personajes en escena Don Diego, Leonor, Inés, don Juan, don Félix, Beatriz y Celio
Sale Celio anunciando la llegada de don Fernando. Leonor muestra temor ante su llegada.

Secuencia nº 4	La llegada de don Fernando	
Extensión	vv. 2938-2988	TOTAL: 51 versos
Tipo de cambio	Entrada de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Métrica	Romance	Espacio: Casa de don Diego
Personajes en escena	Don Diego, Leonor, Inés, don Juan, don Félix, Beatriz, Celio y don Fernando	

Entra don Fernando y todos lo reciben con alegría y le explican que estaban a punto de celebrar las bodas de don Félix y Beatriz. Don Fernando cuenta a su hermano que ha tenido un pequeño altercado en el viaje, pues el coche en el que viajaban cayó en una zanja. Don Diego pide a Inés que abra el cuarto de invitados y que lo prepare para que su hermano pueda descansar, pero la criada se resiste pues allí se esconden don Enrique y Chacón. Para ello finge no tener la llave, pero don Diego insiste en abrirla.

Secuencia nº 5	El descubrimiento del falso maestro	
Extensión	vv. 2988-3091	TOTAL: 104 versos
Tipo de cambio	Entrada de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia núcleo	
Métrica	Romance	Espacio: Casa de don Diego
Personajes en escena	Don Diego, Leonor, Inés, don Juan, don Félix, Beatriz, Celio y don Fernando	

Salen don Enrique y Chacón. Don Diego cree que Inés ha escondido al maestro, y quiere obligarles a casarse. Ella se muestra dispuesta, y don Enrique también para dar celos a Leonor. Don Fernando lo reconoce y explica que es Enrique de Ayala, quien pretende desde hace tiempo a Leonor. Don Diego enfurece, pero don Juan lo detiene para evitar que cometa una atrocidad. Don Fernando quiere ayudar a su hermano pero don Félix lo impide. Don Juan dice a don Diego que no puede permitir que se vengue. Don Fernando aclara que don Enrique es un caballero noble e ilustre. Don Diego entra en razón y dice a Leonor que le dé la mano a don Enrique en señal de compromiso. Chacón expresa sus quejas pues Inés parecía decidida a casarse con don Enrique, a lo que ella responde que no podía dejar pasar la oportunidad de que una criada se casara al fin con el galán. Todos terminan expresando su alegría por tan feliz final.

Secuencia nº 1	Presentación de los personajes, el espacio y la situación	
Extensión	lín. 1-103	TOTAL: 103 líneas
Tipo de cambio	—	
Tipo de secuencia	Secuencia núcleo	
Espacio	Casa de Don Diego, por la tarde	
Personajes en escena	Hippolita y Prue	

Hippolita se queja a su doncella Prue de que su tía la mantenga encerrada en casa desde hace un año por orden de su padre. No ha podido salir ni disfrutar de ningún tipo de diversión, debido al recelo de su padre, pues éste no quiere que esté cerca de ningún hombre. Prue se compadece de su señora y lamenta su situación, ya que ella tampoco ha podido divertirse ni conocer a ningún hombre. La única compañía masculina que han tenido ha sido la del primo y prometido de Hippolita, Mr. Parris, un joven ridículo y afeminado que se hace llamar Monsieur de Paris. Hippolita y él han de casarse en tres días, cuando regrese su padre de España, aunque ella se niega en rotundo y pretende buscarse otro marido en este tiempo. Prue intenta animarla a que se case con su primo (al fin y al cabo la mayoría de los maridos son estúpidos), y así podrá tener libertad y escapar del control de su padre y de su tía. Pero Hippolita está decidida a encontrar otro pretendiente por sus propios medios.

Secuencia nº 2	Hippolita engaña a Monsieur de Paris para que le consiga un pretendiente. Presentación del personaje.	
Extensión	lín. 104-275	TOTAL: 172 líneas
Tipo de cambio	Entrada de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia núcleo	
Espacio	Casa de don Diego, por la tarde	
Personajes en escena	Hippolita, Prue y Monsieur de Paris	

Aparece Monsieur de Paris, quien ha venido a darle las buenas noches a Hippolita. Ésta le pregunta sin dilación si ha oído hablar de ese caballero tan atractivo que está en boca de todos. Prue se sorprende del atrevimiento de su señora. Monsieur presume de que conoce a todo el mundo, y empieza a decir una lista de nombres en francés (en realidad se trata de caballeros londinenses, pero el mismo traduce sus nombres porque así le resultan más elegantes). Hippolita sigue insistiendo hasta que Monsieur le habla de un tal Gerrard, que él desprecia por no seguir la moda francesa, por lo que a Hippolita le resulta una alternativa excelente. Dice entonces a Monsieur que Gerrard la ha estado cortejando, espiándola e incluso ha intentado introducirse en su cuarto trepando por el tejado, pero a la vez lo tranquiliza diciendo que lo odia tanto como lo quiere a él. De este modo consigue provocarlo para que vaya en busca de Gerrard y le recrimine las supuestas visitas a su prometida. Hippolita le propone además que tramen un engaño para burlarse de él: Monsieur irá a verlo esa misma noche para decirle que la joven a la que ha estado cortejando durante este tiempo se casará mañana con

Monsieur a no ser que acuda a su ventana a la mañana para evitar la boda.

Secuencia nº 3	Llegada de Mrs. Caution y marcha de Monsieur	
Extensión	lín. 276-285	TOTAL: 10 líneas
Tipo de cambio	Entrada de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia nexa	
Espacio	Casa de don Diego, por la tarde	
Personajes en escena	Hippolita, Prue, Monsieur de Paris y Mrs. Caution	

Llega Mrs. Caution (“Cautela”), tía de Hippolita y Monsieur, quien se sorprende de sus risas. Hippolita dice que su primo está muy contento por la llegada de su padre esa noche. Mrs. Caution contesta que no llegará esa noche, pero le ofrece que se quede a esperarlo. Monsieur dice que no puede quedarse y abandona la escena cantando.

Secuencia nº 4	Las burlas de Hippolita	
Extensión	lín. 286-372	TOTAL: 89 líneas
Tipo de cambio	Salida de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Espacio	Casa de don Diego, por la tarde	
Personajes en escena	Hippolita, Prue y Mrs. Caution	

Hippolita se muestra muy insolente con su tía, hace comentarios irrisorios sobre su edad avanzada. Mrs. Caution le dice que entiende que la odie por haber mirado por su reputación. Hippolita la provoca, diciéndole que en el último año ha tenido muchos pensamientos indecentes, aunque tan sólo en sus sueños. Añade que esos pensamientos impuros la vuelvan muy liberal y que de tanto ver hombres en sueños, terminará perdiendo el interés. Su tía intenta no dejarse provocar por sus burlas. Al ver que el padre de Hippolita no llegará esa noche, se despide.

Secuencia nº 5	La espera de Hippolita	
Extensión	lín. 373-375	TOTAL: 3 versos
Tipo de cambio	Salida de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia nexa	
Espacio	Casa de don Diego, por la tarde	
Personajes en escena	Hippolita y Prue	

Hippolita expresa ansiosa la llegada de Gerrard, aunque no lo conozca.

Escena II: Monsieur consigue convencer a Gerrard para que acuda a la cita con Hippolita.

Secuencia nº 1	Monsieur logra captar el interés de Gerrard	
Extensión	lín. 1-60	TOTAL: 61 líneas
Tipo de cambio	Cambio de espacio y de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia núcleo	
Espacio	Restaurante francés	
Personajes en escena	Monsieur de Paris, Mr. Gerrard y Mr. Martin	

Aparece en escena Monsieur de Paris recriminando a Mr. Gerrard y Mr. Martin el carácter libertino de los ingleses, y les insta a que reciten un soneto francés. Gerrard y Martin se ríen de Monsieur y de sus maneras francesas. Gerrard propone hacer un brindis por la joven a la que supuestamente ha estado cortejando y le pide que le cuente otra vez qué le ha dicho ella. Monsieur le hace saber que es una joven que va a casarse al día siguiente con un caballero muy honorable, cuyo nombre prefiere no revelar. Gerrard no confía en Monsieur y teme algún tipo de broma o engaño, pero decide acudir a la cita.

Secuencia nº 2	Las burlas de Mr. Gerrard y Mr. Martin	
Extensión	lín. 61-168	TOTAL: 108 líneas
Tipo de cambio	Cambio de tema	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Espacio	Restaurante francés	
Personajes en escena	Monsieur de Paris, Mr. Gerrard y Mr. Martin	

Mr. Gerrard dice a Monsieur que parece haber sacado gran partido de su estancia de tres meses en París, pues ha adoptado a la perfección todas sus costumbres, incluso su forma de hablar (aunque se burla de él diciéndole que habla como un lacayo francés). Monsieur muestra enfado antes sus críticas a los franceses; les recrimina que estimen en cambio a los holandeses, que vienen a engañarles. Monsieur habla de su reciente tour por Europa, criticando en especial a los holandeses, a los que desprecia por su disposición al trabajo. Gerrard y Martin continúan con sus burlas acerca de la forma de hablar de Monsieur —pues Mr. Parris tiene un marcado acento francés y utiliza constantemente palabras y muletillas francesas—, y le dicen que para ser un verdadero caballero francés debe ir siempre desaliñado, ser escandaloso, insensato, y sufrir de sífilis.

Secuencia nº 3	La caza de media noche	
Extensión	lín. 169-223	TOTAL: 55 líneas
Tipo de cambio	Entrada de personaje	

Espacio Restaurante francés

Personajes en escena Monsieur de Paris, Mrs. Flirt, Mrs. Flounce y un pinche francés

El pinche sale y vuelve a entrar ofreciéndoles algo más, pero Monsieur vuelve a decirle que se vaya.

Secuencia nº 9 El pinche y Monsieur (2)

Extensión lín. 363-364 TOTAL: 2 líneas

Tipo de cambio Salida y entrada de personaje

Tipo de secuencia Secuencia nexa

Espacio Restaurante francés

Personajes en escena Monsieur de Paris, Mrs. Flirt, Mrs. Flounce y un pinche francés

El pinche vuelve a salir y entra enseguida ofreciéndoles otro plato, pero Monsieur vuelve a echarlo.

Secuencia nº 10 Brindis por el pinche

Extensión lín. 365-374 TOTAL: 10 líneas

Tipo de cambio Salida y entrada de personaje

Tipo de secuencia Secuencia de transición

Espacio Restaurante francés

Personajes en escena Monsieur de Paris, Mrs. Flirt, Mrs. Flounce y un pinche francés

Vuelve otra vez el pinche con un plato de queso brie, Monsieur coge el plato y le dice que se vaya. Flounce pregunta cuál es ese queso que huele tan mal. Monsieur pide al pinche que brinde con ellos y afirma que es un cocinero digno de reyes, de cardenales o de un abate francés.

Secuencia nº 11 Monsieur y Flirt coquetean

Extensión lín. 375-439 TOTAL: 65 líneas

Tipo de cambio Salida de personaje

Tipo de secuencia Secuencia de transición

Espacio Restaurante francés

Personajes en escena Monsieur de Paris, Mrs. Flirt y Mrs. Flounce

Flounce pregunta a Monsieur qué harán para divertirse hasta que esté lista la cena. Flirt dice que Monsieur es su mayor diversión. Flounce propone que lo lleven a casa con ellas, que al ser ya tarde, pueden cenar allí y jugar a las cartas. Llama al camarero para que les lleve la cena cuando esté lista al callejón Mustard (nombre cómico que puede aludir a *mustard-pot*, palabra de simbología erótica femenina), al *Crooked Billet* (con

connotaciones eróticas masculinas). Pero Monsieur al oír este nombre dice que prometió no regresar nunca a ese burdel desde que tuvo gonorrea. Ellas dicen que no se trata del burdel, que es su casa. Monsieur añade que si va al burdel ellas lo contarán, y que además se va a casar en unos días. Ellas insisten, y finalmente Monsieur cede, aunque les hace prometer que no dañen su honor. Flirt promete que no lo hará por miedo a perderlo, pues lo ama profundamente. Monsieur se sorprende ante esta respuesta y Flirt insiste en que siente una fuerte pasión hacia él por lo francés que es. Monsieur se siente dispuesto a arriesgar su salud por pasar la noche con ella.

Secuencia nº 12	Monsieur	
Extensión	vv. 437-439	TOTAL: 3 versos.
Tipo de cambio	Cambio de forma	
Tipo de secuencia	Secuencia nexa	
Métrica	Terceto	
Espacio	Restaurante francés	
Personajes en escena	Monsieur de Paris, Mrs. Flirt y Mrs. Flounce	

Monsieur concluye la escena con unos versos en los que compara a la prostituta con el anfitrión que hace correr a su invitado con los gastos.

Secuenciación del texto del acto segundo

Acción principal del acto segundo: El encuentro entre Hippolita y Mr. Gerrard e inicio del ardid del falso maestro de danza.

Escena I: El encuentro de los jóvenes.

Secuencia nº 1	La llegada de don Diego	
Extensión	lín. 1-66	TOTAL: 67 líneas
Tipo de cambio	Cambio de espacio y tiempo	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Espacio	Casa de don Diego, por la mañana	
Personajes en escena	Don Diego y Mrs. Caution	

Don Diego, que acaba de regresar de España, pregunta a su hermana Mrs. Caution si ha cuidado del honor de su familia. Caution contesta que ha hecho todo cuanto ha podido aunque no ha sido tarea fácil. Don Diego dice que lo entiende, pues él también ha tenido problemas para controlar a la madre de Hippolita. Luego insiste en saber si su hija ha visto a algún hombre desde su marcha, y Mrs. Caution contesta que no, ni siquiera a un clérigo. Don Diego se tranquiliza pues, aunque esté dispuesto a confiarle su alma a un clérigo, jamás le confiaría el cuerpo de su hija. Caution dice a su hermano que es un hombre sabio, y don Diego añade que en España un hombre es sabio si es

serio, hosco y receloso. Don Diego afirma que piensa seguir las costumbres españolas en todos los aspectos, también en el vestir, y que su hija ha de casarse virgen contrariamente a la costumbre inglesa. Después pregunta por su sobrino. Caution le responde que lleva ya tres días en Inglaterra. Don Diego dice que se alegra de que Hippolita lo haya visto, pues pretende que sea su marido. Don Diego vuelve a preguntar si no ha visto a ningún otro hombre, y Caution le contesta que no y que puede encontrarla en su habitación, durmiendo plácidamente. Don Diego propone que vayan a su habitación, pues tiene muchas ganas de verla.

Secuencia nº 2	La visita de Gerrard	
Extensión	lín. 67-272	TOTAL: 205 líneas
Tipo de cambio	Cambio de espacio y personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia núcleo	
Espacio	Balcón de Hippolita	
Personajes en escena	Hippolita, Gerrard y Prue	

Aparecen en escena Hippolita, Gerrard, y Prue que se mantiene alejada de ellos. Gerrard pregunta a Hippolita si, a pesar de no haberlo llamado como ella afirma, lo recibe igualmente. Hippolita niega nuevamente haberlo llamado y afirma que no tiene por costumbre recibir hombres en su casa. Gerrard ha quedado completamente embelesado por su belleza. Le pregunta que por qué frunce el ceño, y ella responde que está enfadada. Él le dice entonces que ha venido a agradarla y que debería recibirlo de manera más amable. Hippolita le cuenta que no ha habido un solo hombre en su casa durante un año, aparte de su primo. Gerrard comenta que entonces debería mostrarse aún más contenta de su venida. Ella le contesta que no es más que una jovencita sencilla y que no debería burlarse de ella, al menos no en su presencia. Gerrard queda impresionado por sus comentarios y respuestas ingeniosos. Hippolita dice para sí lo difícil que le resulta actuar de modo hipócrita con él, esforzándose por parecer ingenua y sencilla. Ambos comienzan a mostrar más abiertamente que se gustan el uno al otro. Gerrard pide besar su mano pero ella se resiste, diciendo que teme que la rapte, aunque en realidad es precisamente eso lo que pretende. Gerrard lo niega, pero Hippolita dice estar convencida de que esas son sus intenciones pues posee una importante fortuna en herencia. Añade que una adivina le dijo que sería raptada por un hombre a causa de su fortuna, y que se parecía a él. Gerrard contesta que es inútil entonces luchar contra el destino. Es entonces cuando él le declara su amor y se dispone a llevarla consigo.

Secuencia nº 3	La fingida lección de danza	
Extensión	lín. 273-519	TOTAL: 246 líneas
Tipo de cambio	Entrada de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia núcleo	
Espacio	Habitación de Hippolita	

Personajes en escena Hippolita, Gerrard, Prue, don Diego y Mrs. Caution

En este momento llega Prue (que ha estado vigilando por si venía alguien) y les avisa de que vienen don Diego y Mrs. Caution. Cuando éstos entran en la habitación se escandalizan al ver allí a un hombre. Hippolita pide a Gerrard que la guíe como si estuvieran bailando una *courante*. Don Diego y Mrs. Caution permanecen atónitos ante la escena, mirando cómo bailan. Finalmente don Diego no puede resistirse y desenvaina su espada, Mrs. Caution lo detiene inmediatamente. Hippolita le dice a Gerrard que actúe como si no los viera, y le pide que cante un poco, para acompañar el baile. Don Diego consigue zafarse de su hermana y se dirige hacia ellos. Gerrard comienza a asustarse al verlo acercarse con la espada, y en ese instante, Hippolita se gira despreocupada y saluda a su padre con total normalidad. Finge además sorpresa ante el enfado de su padre, quien se dirige también a Gerrard con violencia. Don Diego vuelve a intentar atacarle e Hippolita se arrodilla ante él pidiéndole que no mate a su pobre maestro de danza. Don Diego y Mrs. Caution no parecen muy convencidos por la excusa de Hippolita. Don Diego vuelve a encararse con Gerrard, pero Mrs. Caution lo detiene y le propone interrogarle para descubrir si es cierto que se trata del maestro de danza. Le preguntan dónde tiene el violín, Hippolita se lo muestra, aunque Mrs. Caution replica que ése es el violín de Monsieur. Hippolita responde que fue él quien se lo prestó a su primo y Caution parece satisfecha con la respuesta. Don Diego y Mrs. Caution discuten por decidir quién hace las preguntas, y cuando uno hace una pregunta a Gerrard el otro le recrimina que se trata de una pregunta absurda y le da una excusa a Gerrard para que responda. Hippolita decide intervenir, y confiesa a su padre que quería recuperar sus habilidades antes de la boda con Monsieur. Pregunta a continuación a su tía si no escuchó a su primo decir la noche anterior que le enviaría un maestro al día siguiente. Mrs. Caution no lo recuerda, pero Hippolita lo achaca a su avanzada edad. Don Diego pregunta si Prue ha estado en todo momento con ellos en la habitación e Hippolita responde que sí, por lo que su padre parece tranquilizarse y se da por satisfecho. Don Diego decide quedarse a observar la lección, pero Gerrard confiesa a Hippolita que no sabe bailar, por lo que ella dice que, que al ser la primera vez, le da vergüenza bailar delante de su padre; le pide que le deje practicar y vuelva al cabo de unos minutos.

Secuencia nº 4 Gerrard e Hippolita deciden aprovechar el engaño de las falsas lecciones de danza para verse

Extensión lín. 520-591 TOTAL: 72 líneas

Tipo de cambio Salida de personajes

Tipo de secuencia Secuencia de transición

Espacio Habitación de Hippolita

Personajes en escena Hippolita, Mr. Gerrard y Prue

Quedan solos Gerrard, Hippolita y Prue. Tras asegurarse que don Diego no los está espiando, Gerrard se acerca a Hippolita para abrazarla, pero ella se resiste, diciéndole

Extensión lín. 626-628 TOTAL: 3 líneas

Tipo de cambio Entrada de personaje.

Tipo de secuencia Secuencia nexa

Espacio Habitación de Hippolita

Personajes en escena Hippolita, Prue y la cantante

Aparece la cantante. Hippolita dice haber soñado la noche anterior con la última canción que ella cantó la otra vez y que trata sobre el amor. Le pide que la repita.

Secuencia nº 8 La canción

Extensión lín. 629-652 TOTAL: 24 versos

Tipo de cambio Cambio de forma

Tipo de secuencia Secuencia de transición

Métrica Cuartetos

Espacio Habitación de Hippolita

Personajes en escena Hippolita, Prue y la cantante

La canción dice lo siguiente: las mujeres, pobres esclavas, sabemos que nuestros hombres no pueden escoger y elegir, y nosotras, decimos que no a aquellos que nos gustan, perdiendo así nuestro tiempo y a nuestro enamorado. Con falsos rechazos y demoras, debilitamos el apetito de nuestro amado, pudiendo incluso hacerle perder el apetito por completo. O tal vez, nuestro pretendiente puede escabullirse y, en lugar de quedarse al festín, conformarse con un plato corriente. Cuando la oportunidad se presenta, la mujer prudente ha de mostrarse también favorable, y si el hombre le gusta, no debe dejarle ir jamás. El matrimonio que se celebra pronto será feliz, pues ahí sólo entra en juego el amor. Que nadie se case en contra de su voluntad, sino que se resista cuando quienes buscan pretendiente/cortegan son sus padres. Y que se muestre evasiva ante sus peticiones, pues aquella que se vende por un buen contrato matrimonial, si deja que un petimetre disfrute de su cama, no es sino una amante legítima.

Secuencia nº 9 Don Diego llama a Hippolita.

Extensión lín. 653-656 TOTAL: 4 líneas

Tipo de cambio Cambio de forma

Tipo de secuencia Secuencia nexa

Espacio Habitación de Hippolita

Personajes en escena Hippolita, Prue y la cantante

Prue escucha a don Diego llamar a Hippolita, y ésta decide acudir enseguida pues ha de mostrarse obediente mientras esté con él.

Secuencia nº 10	La falta de libertad de las mujeres	
Extensión	lín. 657-660	TOTAL: 4 versos
Tipo de cambio	Cambio de forma	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Métrica	Cuarteto	
Espacio	Habitación de Hippolita	
Personajes en escena	Hippolita, Prue y la cantante	

Hippolita termina la escena pronunciando unos versos en los que se queja de cómo los padres restringen la libertad de sus hijas, precipitando después los acontecimientos para darles antes su libertad; mas todo cuanto ganan no es sino una nueva esclavitud: dejan a sus padres para correr hasta sus maridos.

Secuenciación del texto del acto tercero

Acción principal del acto tercero: Hippolita y Gerrard preparan su fuga.

Escena I: Las falsas lecciones de danza y los preparativos para la fuga.

Secuencia nº 1	Hippolita pide a Monsieur que no revele la identidad de Gerrard	
Extensión	lín. 1-137	TOTAL: 138 líneas
Tipo de cambio	Cambio de tiempo	
Tipo de secuencia	Secuencia núcleo	
Espacio	Casa de don Diego	
Personajes en escena	Monsieur de Paris, Hippolita y Prue	

Aparece Monsieur, que ha venido a hablar directamente con Hippolita, porque su criada lo estaba esperando para que fuera a verla. Monsieur piensa que es en relación a la broma que están gastando a Mr. Gerrard; pregunta a Hippolita si éste vino a verla y si se burló de él. Hippolita le sigue la corriente y se ríe de él, aunque Monsieur no se da cuenta de su sarcasmo. Monsieur continúa así explicando cómo aprendió en Francia a hacer el bufón en la academia italiana, junto a Scaramouche. Hippolita le cuenta que se divirtió mucho engañando a Gerrard, haciéndole pensar que se fugaría con él, pero que al ser descubiertos por su padre, tuvo que contarle que era su maestro de danza, que había contratado para aprender a bailar la *courante* antes de la boda. Hippolita le pide que no desvele la verdadera identidad de Gerrard, por miedo a que su padre la mate para defender su honra. Monsieur la tranquiliza diciéndole que guardará el secreto.

Secuencia nº 2	La decepción mutua de don Diego y Monsieur	
Extensión	lín. 138-296	TOTAL: 158 líneas

sea Gerrard sea maestro. Hippolita toma de la mano a Gerrard y Mrs. Caution se molesta. Gerrard dice que no puede proceder con la lección normalmente si ellos están presentes. Hippolita añade que siente vergüenza. Mrs. Caution vuelve a indignarse al ver como Hippolita le aprieta la mano, después descubre a Gerrard pellizcando el muslo de Hippolita. Don Diego pide a Mrs. Caution que se retire, pero esta se niega. Gerrard dice a Hippolita que busque el modo de librarse de su padre. Hippolita dice entonces que su tía la está poniendo nerviosa y pide que se vaya. Mrs. Caution protesta e intenta hacer ver a don Diego que ambos pretenden quedarse a solas. Finalmente don Diego tiene que echarla de la habitación.

Secuencia nº 7	Gerrard e Hippolita preparan su fuga	
Extensión	lín. 530-618	TOTAL: 89 líneas
Tipo de cambio	Salida de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia núcleo	
Espacio	Casa de don Diego	
Personajes en escena	Prue, Mr. Gerrard y Hippolita	

Hippolita regaña a Gerrard por engañar a su padre, a lo que él responde que se limita a seguir su ejemplo. La joven replica que ella puede ser atrevida con él por ser su hija, y él reclama también su derecho a ser atrevido con él, por ser su futuro yerno. Hippolita le dice entonces que debería conformarse con ser atrevido con ella. Él espera ser más atrevido aún con ella, e Hippolita contesta no sorprenderse al ser él un maestro de danza. Gerrard le dice que espera que no quiera un enamorado plañidero y recatado, ya que el recato en un hombre es tan peligroso como su falta en una mujer. Hippolita responde que no debería haberse atrevido a ir a su balcón, y ella no se habría atrevido a mirar a un hombre. Gerrard dice entonces que ella no es decidida sino inocente, pues lo que se llama impudicia en una mujer madura se considera inocencia en una joven, y cuanto más falta de recato/impúdica parece, mayor es su inocencia. Hippolita le acusa de alentar el comportamiento impúdico, tanto como un verdadero maestro de danza. Gerrard le propone entonces que aprovechen el tiempo a solas para preparar su fuga.

Secuencia nº 8	La lección de danza	
Extensión	lín. 619-705	TOTAL: 87 líneas
Tipo de cambio	Entrada de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Espacio	Casa de don Diego	
Personajes en escena	Prue, Mr. Gerrard, Hippolita, don Diego y Mrs. Caution	

Entra Mrs. Caution, seguida por don Diego, quien pregunta a Gerrard si ya le ha enseñado todo lo que ha de aprender. Gerrard contesta que sí, y Caution añade que más bien le habrá enseñado demasiado. Don Diego la insta a que los deje tranquilos, pero

ella le hace remarcar que Hippolita se encuentra demasiado acalorada. Don Diego dice que eso es por haber estado bailando, pero Caution contesta que habrá bailado la danza de Adán y Eva, a juzgar por cómo jadea. Don Diego dice que la está avergonzando y que por eso se sonroja. Después pide a Hippolita que le muestre lo que ha aprendido, pero ella se excusa diciendo que Gerrard está apurado y que debe marcharse ya. Don Diego insiste, pero Mrs. Caution replica que no permitirá que se den más la mano y empuja a Gerrard. Don Diego la reprende y les repite que comiencen la danza, pero Mrs. Caution ordena a Gerrard que se aleje de Hippolita. La joven alega que no puede bailar delante de su tía, y Gerrard se despidió y le pide que se prepare para la lección de la noche. Don Diego recuerda a Gerrard que Hippolita ha de casarse al día siguiente y le pide que no falte a la lección. Gerrard contesta que allí estará y Caution comenta que si por ella fuera no volvería a poner un pie en la casa y lo llama farsante.

Secuencia nº 9	Gerrard se regocija de la confianza de don Diego	
Extensión	lín. 706-708	TOTAL: 3 líneas
Tipo de cambio	Entrada de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Espacio	Casa de don Diego	
Personajes en escena	Mr. Gerrard	

Gerrard queda sólo en escena diciendo que si don Diego no hubiera descuidado a su hija, no habría podido engañarlo.

Secuencia nº 10	El peligro de la sobreprotección	
Extensión	lín. 709-710	TOTAL: 2 versos
Tipo de cambio	Cambio de forma	
Tipo de secuencia	Secuencia nexa	
Métrica	Pareado	
Espacio	Casa de don Diego	
Personajes en escena	Mr. Gerrard	

Termina la escena pronunciando unos versos sobre el idiota precavido, traicionado por su propia cautela, igual que los cornudos son consecuencia de sus celos.

Secuenciación del texto del acto cuarto

Acción principal del acto cuarto: Hippolita se niega a escapar con Mr. Gerrard.

Escena I: La transformación de Monsieur.

Secuencia nº 1	Monsieur se viste a la española
----------------	---------------------------------

Extensión lín. 1-26 TOTAL: 27 líneas

Tipo de cambio Cambio de tiempo

Tipo de secuencia Secuencia de transición

Espacio Casa de don Diego

Personajes en escena Monsieur, Hippolita y Prue

Aparece Monsieur vestido a la española, aunque ha conservado sus pantalones y la corbata. Le siguen Prue e Hippolita que se burlan de él. Monsieur se queja porque se encuentra feo y ridículo. Hippolita le pregunta por qué dice que va disfrazado de español si todavía conserva sus pantalones y la corbata. Además, le pregunta cómo no lleva barba, lo más característico del atuendo español. Monsieur contesta que una barba así no es tan fácil de conseguir, pero sí lleva los aros típicos. Monsieur se queja de las burlas de Hippolita, y protesta porque las mujeres se burlen de los hombres mientras son sus pretendientes y luego hagan que el mundo entero se ría de ellos cuando son sus esposos.

Secuencia nº 2 Don Diego insiste en que Monsieur termine de vestirse a la española

Extensión lín. 27-60 TOTAL: 34 líneas

Tipo de cambio Entrada de personajes

Tipo de secuencia Secuencia de transición

Espacio Casa de don Diego

Personajes en escena Monsieur, Hippolita, Prue, don Diego y Mrs. Caution

Entra don Diego, quien regaña a Monsieur por escucharlo maldecir en francés, y le recuerda que si no se viste a la española antes de la noche anulará el compromiso. Monsieur replica que ya va vestido a la española, pero don Diego le dice que debe cambiar de pantalones y quitarse la corbata. Monsieur protesta, pero don Diego se mantiene firme y le recuerda que debe dejar de hablar a la francesa. Monsieur se marcha enfadado.

Secuencia nº 3 Hippolita dice a su padre que no se casará con Monsieur

Extensión lín. 61-124 TOTAL: 64 líneas

Tipo de cambio Salida de personaje

Tipo de secuencia Secuencia núcleo

Espacio Casa de don Diego

Personajes en escena Hippolita, Prue, don Diego y Mrs. Caution

Don Diego hace ver a Hippolita las molestias que se toma para que el marido que le ha elegido le resulte más agradable. Hippolita le contesta que se trata de una causa perdida, pues su primo es un auténtico afrancesado, y no podrá convertirlo en un

español. Añade además que no se casará con él, puesto que don Diego ha jurado no permitir el matrimonio si Monsieur no se reforma y eso es imposible. Mrs. Caution dice que ella tampoco piensa que Hippolita vaya casarse con él, puesto que tiene intención de casarse con su maestro de danza. Don Diego la reprende, pero ella protesta que sabe bien que su sobrina lo odia. Don Diego responde que si lo odia, es una señal de que debe ser su esposo, porque lo ame o no, por seguro, lo ha de odiar cuando se casen. Hippolita insiste en que no se casará con él.

Secuencia nº 4	Monsieur vuelve vestido a la española	
Extensión	lín. 125-198	TOTAL: 74 líneas
Tipo de cambio	Entrada de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Espacio	Casa de don Diego	
Personajes en escena	Hippolita, Prue, don Diego, Mrs. Caution, Monsieur y el lacayo negro	

Llega Monsieur vestido a la española, aunque todavía con la corbata. Don Diego dice a su hija que él tenía razón, y Monsieur se disculpa por ir tan mal vestido. Don Diego le reprende por seguir utilizando expresiones francesas y por no haberse quitado la corbata. Monsieur dice que no dejará su acento, pero don Diego insiste. Monsieur llega incluso a suplicarle pero don Diego se mantiene firme; después lo agarra por la corbata, se la arranca y el lacayo negro le pone una gola. Monsieur se lamenta mientras Hippolita y Prue se ríen a carcajadas. Monsieur se queja a don Diego que Hippolita, que tanto lo amaba, ahora lo encuentra ridículo con sus ropas. Don Diego le dice que haga como los españoles y jamás piense que la gente se ríe de él. Don Diego pide al lacayo negro que enseñe a Monsieur como debe moverse con sus nuevas ropas; Monsieur lo sigue por el escenario, quejándose de que él también tenga ahora un maestro de danza. Don Diego insiste en que siga practicando, cuando Prue anuncia la llegada de unos señores. Don Diego pide a Mrs. Caution a Hippolita que lo acompañen.

Secuencia nº 5	Monsieur sigue practicando sus maneras españolas	
Extensión	lín. 199-237	TOTAL: 39 líneas
Tipo de cambio	Salida de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Espacio	Casa de don Diego	
Personajes en escena	Monsieur de Paris, Prue y el lacayo negro	

Prue se queja para sí de la condición de las doncellas que han de vivir las intrigas de sus señoras, sin poder disfrutar de sus placeres. Además, cuando consiguen su objetivo nunca se acuerdan de ellas, y bien podría invertir todo su tiempo y esfuerzos en ella

misma. El lacayo negro dice a Monsieur cómo ha de colocarse, mientras Monsieur se queja. Prue sigue quejándose, señalando que su señora tiene a un caballero guapo y joven con el que podrá disfrutar cuanto quiera, mientras que ella ha tenido que quedarse sola con un par de negros feos y un afrancesado eunuco. El lacayo negro continúa diciendo a Monsieur cómo ha de reír y saludar tanto a las damas como a los señores.

Secuencia nº 6	Los lamentos de Prue	
Extensión	lín. 238-251	TOTAL: 14 líneas
Tipo de cambio	Salida de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia nexa	
Espacio	Casa de don Diego	
Personajes en escena	Prue	

Prue continúa lamentándose pues todas sus esperanzas están en el ridículo Monsieur. A sus ojos, es el hombre más aburrido y ridículo. Le ha robado su pañuelo y se lo ha dicho, pero él ni se inmuta. Le ha tirado de la peluca, deshecho sus lazos, y ha sido muy atrevida con él. Pero él no parece darse por aludido y no le sigue el juego.

Secuencia nº 7	Prue coquetea con Monsieur	
Extensión	lín. 252-346	TOTAL: 95 líneas
Tipo de cambio	Entrada de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Espacio	Casa de don Diego	
Personajes en escena	Prue, Monsieur y el lacayo negro	

Vuelven Monsieur y el lacayo negro, mientras Prue sigue comentando todas las artes que ha estado utilizando para llamar la atención de Monsieur sin éxito. Monsieur le pide al lacayo negro que dejen la lección para más tarde y pregunta a Prue por qué se encuentra tan pensativa. Ella le responde que no puede contárselo porque le da vergüenza. Él insiste y ella le cuenta entonces que soñó con él la otra noche. Monsieur le pide que le cuente el sueño, y ella finge sentir vergüenza, diciendo que no ha de ser impúdica. Él se ríe y le pide que se lo cuente, entonces ella acaba diciéndole que soñó que él entraba en su habitación en camisa, lo cual resultaría bastante sencillo pues nunca cierra la puerta con llave. Prue le pregunta si imagina el resto del sueño, pero él contesta que no. Prue sigue contándole que se despertó gritando que la había mancillado. Monsieur se ríe y Prue le dice que duda de si fue un sueño o no. Él responde que fue un sueño, pero ella añade que ahora teme que vaya a verla, pues sabe que nunca cierra su cuarto con llave. Monsieur dice que no tiene por qué preocuparse. Prue le dice que ella es sonámbula y que puede que ella vaya a verlo a su habitación, pero Monsieur contesta que él cerrará la puerta con llave. Prue finalmente se da por

vencida.

Escena II: La decepción de Mr. Gerrard.

Secuencia nº 1	La llegada de Mr. Gerrard	
Extensión	lín. 347-361	TOTAL: 15 líneas
Tipo de cambio	Entrada de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia nexa	
Espacio	Casa de don Diego	
Personajes en escena	Monsieur, Prue, el lacayo negro y Mr. Gerrard	

Aparece Gerrard, quien ha venido a impartir la lección de danza. Monsieur lo saluda efusivamente y dice a Prue que vaya a avisar a Hippolita. Prue marcha quejándose de no haber conseguido su objetivo aun habiéndose hecho la modesta.

Secuencia nº 2	Mr. Gerrard pregunta a Monsieur por su transformación	
Extensión	lín. 362-391	TOTAL: 30 líneas
Tipo de cambio	Salida de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Espacio	Casa de don Diego	
Personajes en escena	Monsieur, el lacayo negro y Mr. Gerrard	

Gerrard dice a Monsieur que no lo había reconocido. Éste le explica que él ahora tiene un maestro de andar. Gerrard le pregunta por su extraña metamorfosis, y él contesta que nada es imposible por amor, y que ha tenido que recurrir a ese cambio para no perder a su amada. Gerrard le pregunta entonces si es ella quien le ha obligado a vestirse así, pero Monsieur contesta que no ha sido ella sino su padre. Monsieur dice al negro que vaya a avisar a Hippolita de la llegada del maestro.

Secuencia nº 3	Monsieur se burla de Mr. Gerrard	
Extensión	lín. 392-413	TOTAL: 22 líneas
Tipo de cambio	Salida de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Espacio	Casa de don Diego	
Personajes en escena	Monsieur y Mr. Gerrard	

Una vez a solas, Monsieur se disculpa con Mr. Gerrard, diciéndole que cuando le dijo que fuera a ver a Hippolita pretendía gastarle una broma pero que no pretendía que fuera tan peligrosa. Gerrard acepta sus disculpas, pero Monsieur sigue insistiendo para molestarle, haciéndole ver lo humillante de su situación.

Secuencia nº 4	Don Diego comienza a sospechar	
Extensión	lín. 414-506	TOTAL: 93 líneas
Tipo de cambio	Entrada de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Espacio	Casa de don Diego	
Personajes en escena	Monsieur, Mr. Gerrard, don Diego, Hippolita, Mrs. Caution y Prue	

Don Diego quiere evitar que entre su hermana pues teme que éste sea descortés con el maestro, pero ésta insiste y consigue pasar. Don Diego vuelve a felicitar a Gerrard por su puntualidad y él responde diciendo que no es el maestro de Hippolita sino su esclavo. Monsieur se ríe de la respuesta de Gerrard para sí, diciendo que se está poniendo en evidencia. Hippolita agradece el cumplido a Gerrard, y Monsieur vuelve a reírse al ver cómo Hippolita se burla, en su opinión, de Gerrard. Mrs. Caution hace también un comentario mordaz acerca de la respuesta de Hippolita y don Diego la reprende. Mrs. Caution insiste intentando hacer ver a su hermano que Gerrard e Hippolita lo están engañando, pero don Diego hace oídos sordos. Monsieur también reprende a Mrs. Caution por sus comentarios, pero dice en aparte a Gerrard y a Hippolita que sean más cautos o los descubrirán. Mrs. Caution insiste diciendo que no le enseñará nada bueno. Don Diego pregunta entonces a Monsieur si no lo conoce y si no sabe bien que se trata de un maestro de danzar. Monsieur contesta que sí. Don Diego les dice entonces que procedan a comenzar la lección, pero Hippolita le pide que los dejen a solas. Don Diego protesta, pues Hippolita le había prometido que podría verla bailar, pero ella dice necesitar practicar un poco antes. Don Diego se resiste, pero Monsieur insiste también y al final se marcha.

Secuencia nº 5	Monsieur y Mrs. Caution discuten	
Extensión	lín. 506-526	TOTAL: 21 líneas
Tipo de cambio	Salida de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Espacio	Casa de don Diego	
Personajes en escena	Monsieur, Mr. Gerrard, Hippolita, Mrs. Caution y Prue	

Monsieur pide a su tía que se dé la vuelta, pero ella se resiste a moverse de su sitio. Monsieur insiste y ella le suplica que la escuche, diciéndole que se queda precisamente para defender el interés de él. Él insiste en que se marche, y añade que tiene intención de que lo agraven. Ambos discuten

Secuencia nº 6	Don Diego y Monsieur consigue echar a Mrs. Caution	
Extensión	lín. 527-533	TOTAL: 8 líneas

Tipo de cambio	Entrada de personajes
Tipo de secuencia	Secuencia nexa
Espacio	Casa de don Diego
Personajes en escena	Monsieur, Mr. Gerrard, don Diego, Hippolita, Mrs. Caution y Prue

Vuelve don Diego, quien pregunta qué ocurre y si Mrs. Caution los está importunando. Entre él y Monsieur consiguen sacar a Mrs. Caution, pese a que ésta intenta hacerles ver que Hippolita y Gerrard se están burlando de ellos.

Secuencia nº 7	Monsieur sale a vigilar que don Diego no vuelva a entrar
Extensión	lín. 534-545 TOTAL: 12 líneas

Tipo de cambio	Salida de personajes
Tipo de secuencia	Secuencia nexa
Espacio	Casa de don Diego

Personajes en escena Monsieur de Paris, Mr. Gerrard, Hippolita y Prue

Monsieur se muestra satisfecho de que al fin hayan logrado que se marchen. Hippolita le pide que salga también y sujete la puerta, para evitar que su padre vuelva a entrar. Monsieur acepta encantado y los tranquiliza diciéndoles que no dejará que su padre entre.

Secuencia nº 8	Hippolita se niega a escaparse con Mr. Gerrard
Extensión	lín. 546-655 TOTAL: 110 líneas

Tipo de cambio	Salida de personaje
Tipo de secuencia	Secuencia núcleo
Espacio	Casa de don Diego

Personajes en escena Mr. Gerrard, Hippolita y Prue

Mr. Gerrard se ríe de cómo Hippolita ha engañado a Monsieur para que guarde la puerta mientras él la rapta. Hippolita le pregunta si se atrevería a hacer algo así. Gerrard responde que no puede evitarlo ya que es por su bien, y le dice que se apresuren. Pero ella dice que hacer algo así va en contra de su conciencia. Gerrard le responde que no va en contra de su conciencia sino de su modestia. Hippolita replica que también va en contra de su modestia. Gerrard insiste en que se den prisa, pero ella dice que no puede hacer algo así. Gerrard le dice que no tienen tiempo para escrúpulos ni modestia, y que la modestia en un momento así es tan inapropiada como en la noche de bodas. Gerrard insiste en que se apresure antes de que llegue su padre. Ella aduce que es muy tarde y que no está preparada. Gerrard le reprocha que sí estaba preparada esa mañana, y le dice que la broma ya no tiene gracia. Hippolita le contesta que cómo puede creer que realmente estuviera lista esa mañana cuando ahora siente dudas y se

molesta porque cuanto más la conoce menos confíe en ella. Gerrard se impacienta y le suplica que marchen de una vez, pero ella se resiste y dice que ya no está de humor para escaparse. Gerrard le reprocha que haya cambiado de opinión y ella le contesta que cómo pretende que una mujer esté del mismo humor todo un día. Gerrard le pregunta si todo este tiempo le ha estado engañando, y ella dice que puede ser que sí. Hippolita añade que cómo no se le ocurrió que también pudiera engañarlo a él cuando vio como engañaba a su padre. Gerrard le pregunta entonces si debe perder toda esperanza entonces, e Hippolita le confiesa que no es una heredera y que le mintió. Gerrard se siente triste y decepcionado. Hippolita le pregunta entonces si aún pretende raptarla sabiendo que no tiene dinero. Gerrard contesta que así será más ligera de llevar y la coge en brazos. Prue decide entonces avisar a su señor.

Secuencia nº 9	Mr. Gerrard se enfada con Hippolita	
Extensión	lín. 656-722	TOTAL: 67 líneas
Tipo de cambio	Entrada de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Espacio	Casa de don Diego	

Personajes en escena Mr. Gerrard, Hippolita, Prue, Mrs. Caution y don Diego

Llegan Mrs. Caution y don Diego. Éste pregunta a Gerrard si han acabado, y él responde que ya han terminado con todo. Don Diego le dice que parece malhumorado, y Gerrard confiesa que sí y que no lo puede evitar. Hippolita le suplica entonces que siga disimulando y que no los descubra. Mrs. Caution dice entonces a su hermano que mire como murmuran y que seguro que están tramando algo. Don Diego le pregunta cuál es el problema y Gerrard contesta que Hippolita no hace lo que le dice. Don Diego le dice que la obligará a hacer lo que él diga y le pide que lo tome de la mano y que comiencen la lección. Hippolita le pide a Gerrard que se anime, pero él dice no poder fingir como ella. Caution dice que ella está enamorada de él y que puede ver cómo le hace ojitos. Gerrard dice que Hippolita finge no poder hacer lo que debería y que no está humor, la típica excusa de las mujeres para no hacer lo que deberían. Le dice en aparte a Hippolita que sí está de humor para bailar, pero que no puede seguir engañándolos como ella ha hecho con él. Entonces entra Monsieur.

Secuencia nº 10	La fingida lección de danza	
Extensión	lín. 723-887	TOTAL: 165 líneas
Tipo de cambio	Entrada de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Espacio	Casa de don Diego	
Personajes en escena	Mr. Gerrard, Hippolita, Prue, Mrs. Caution, don Diego y Monsieur de Paris	

Monsieur pregunta cómo va la lección y si su tía continúa molestándolos. Don Diego le pide que sujete a Mrs. Caution para que no los moleste y ella se resiste. Gerrard e Hippolita comienzan a bailar, mientras Mrs. Caution intenta hacer ver a Monsieur cómo le aprieta la mano. Hippolita le pide a Gerrard que tenga paciencia. Don Diego le pregunta por qué lo hace enfadarse. Mrs. Caution vuelve a interrumpir señalando cómo ella le sonrío y le aprieta la mano. Gerrard pregunta a Hippolita cómo puede mostrarse tan despreocupada y afirma no poder seguir fingiendo. Don Diego dice entonces que bailen ahora con la música del violín, pero Gerrard dice que mejor en otra ocasión. Don Diego y Monsieur insisten pero nadie sabe tocar el violín, por lo que don Diego y Mrs. Caution comienzan a sospechar. Hippolita le dice que toque y le da el violín, susurrándole que afine las cuerdas hasta que se rompa alguna. Gerrard procede así pero Mrs. Caution lo acusa de haberlo hecho adrede. Gerrard se dispone a marchar, cuando don Diego le pregunta si volverá al día siguiente, pero éste le responde que Hippolita no quiere tal cosa. Don Diego dice que no importa, que venga y que toque con sus amigos en la boda que van a celebrar. Gerrard protesta, pero Hippolita le susurra algo al oído y se marcha.

Secuencia nº 11	Las quejas de Mr. Gerrard	
Extensión	lín. 888-891	TOTAL: 4 líneas
Tipo de cambio	Secuencia nexa	
Tipo de secuencia	Salida de personajes	
Métrica	Cuarteto	
Espacio	Casa de don Diego	
Personajes en escena	Mr. Gerrard	

Gerrard pronuncia unos versos quejándose de la falsedad de las mujeres y lo ilusos que son los hombres al confiar en ellas.

Secuenciación del texto del acto quinto

Acción principal del acto quinto: Resolución del conflicto.

Escena I: Las bodas de Mr. Gerrard e Hippolita.

Secuencia nº 1	Las burlas de Monsieur	
Extensión	lín. 1-6	TOTAL: 6 líneas
Tipo de cambio	Cambio de tiempo	
Tipo de secuencia	Secuencia nexa	
Espacio	Casa de don Diego	
Personajes en escena	Monsieur de Paris, Mr. Gerrard y el lacayo negro	

Monsieur saluda a Gerrard de modo burlón, contraponiendo su retraso a la diligencia

de su “maestro”, el lacayo negro. Le pregunta por qué ha llegado tan tarde y le reprocha el estar descuidando a su alumna. Después pide al lacayo que salga.

Secuencia nº 2	La pelea de Monsieur y Mr. Gerrard	
Extensión	lín. 7-118	TOTAL: 112 líneas
Tipo de cambio	Salida de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia núcleo	
Espacio	Casa de don Diego	
Personajes en escena	Monsieur de Paris, Mr. Gerrard y el lacayo negro	

Monsieur dice a Gerrard que su prima se ha burlado de él todo este tiempo. Gerrard se siente totalmente engañado, pues creía que era él quien se estaba burlando de Monsieur, cuando en realidad él ha sido al que han engañado. Monsieur le dice además que en cuanto venga el pastor y los case a él y a Hippolita, revelará a don Diego su identidad y tendrá que hacer frente a las consecuencias. Monsieur añade que el día anterior, después de que se fuera, Hippolita le confesó que se había burlado de él haciéndole creer que se fugaría con él. Monsieur sigue provocándolo, diciéndole que no ha de darle importancia, pues las mujeres son engañosas y mentirosas. Gerrard contesta que no se puede evitar ser burlado por una mujer pero sí por un idiota. Monsieur intenta calmarlo diciéndole que son amigos y que no han de ser rivales; añade que, como marido, Hippolita se burlará aún más de él. Gerrard le pide que se calle, pero Monsieur sigue insistiendo hasta que Gerrard acaba enfadándose, lo empuja y lo golpea. Monsieur saca su espada para defenderse, aunque se da cuenta de que un amante rechazado es aún más peligroso pues no tiene nada que perder: si está dispuesto a morir, no ha de temer a la horca por matar a otro. Monsieur cobardemente elude la pelea argumentando que haría un favor a Gerrard si lo mata, pues le evitaría ser testigo de su felicidad. Gerrard le pregunta si no luchará por su amada, pero Monsieur afirma no quiere dar el honor a Gerrard de morir por ella, ya que si las mujeres idealizan a sus maridos fallecidos, más aún lo harán con sus enamorados. Gerrard vuelve a desafiarlo y ambos luchan hasta que llegan Hippolita y Prue.

Secuencia nº 3	Hippolita pone fin a la pelea	
Extensión	lín. 119-212	TOTAL: 94 líneas
Tipo de cambio	Entrada de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Espacio	Casa de don Diego	
Personajes en escena	Monsieur, Mr. Gerrard, Hippolita y Prue	

Hippolita entra y pregunta a qué se debe todo el alboroto. Se muestra preocupada por su primo, lo que molesta aún más a Gerrard. Pero al mismo tiempo dice a Monsieur que parece haber herido a su maestro. Monsieur responde que no ha sido él quien lo ha

herido sino ella. Gerrard dice entonces que ni siquiera podrá consolarlo el que haga de Monsieur un cornudo; ella le contesta que no hará eso, respuesta que Monsieur interpreta como prueba de su amor. Hippolita reprocha a Monsieur el haber sido tan incauto, peleándose con Mr. Gerrard, ya que su padre podría haber llegado y adivinar el engaño al ver el estado en que se encuentra Gerrard. Le pide entonces a Monsieur que se marche y entretenga a su padre mientras ella calma al maestro.

Secuencia nº 4	La reconciliación de Hippolita y Mr. Gerrard	
Extensión	lín. 213-320	TOTAL: 108 líneas
Tipo de cambio	Salida de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia núcleo	
Espacio	Casa de don Diego	
Personajes en escena	Mr. Gerrard, Hippolita y Prue	

Al quedar Hippolita y Gerrard solos, ésta le confiesa que lo estaba poniendo a prueba y que ahora sabe que está enamorado de ella, pues incluso la quiere sin ser heredera. Gerrard se muestra sorprendido y le ruega que no vuelva a engañarlo. Hippolita dice que seguramente volverá a hacerlo ya que ha de ser su marido, y él mismo ha dicho que los maridos acaban convirtiéndose en cornudos. Se reconcilian por fin e Hippolita da una lección a Gerrard: un amante celoso es un elogio para la mujer, pero un marido celoso es un insulto puesto que pone en cuestión su honradez. Hippolita le pregunta después si ha traído a los compañeros armados, como ella le pidió y le cuenta sus planes: se enfrentarán a la guardia de su padre cuando ellos escapen. Le vuelve a preguntar si está dispuesto a escapar con ella aun no teniendo dote, y cuando él le dice que no necesita nada si está con ella, Hippolita le dice entonces que sí es heredera.

Secuencia nº 5	Don Diego descubre a Gerrard y a Hippolita	
Extensión	lín. 321-346	TOTAL: 26 líneas
Tipo de cambio	Entrada de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia núcleo	
Espacio	Casa de don Diego	
Personajes en escena	Hippolita, Prue, Mr. Gerrard, don Diego y Monsieur de Paris	

Entra Monsieur tosiendo intentándoles avisar de la llegada de don Diego, pero éste descubre a Gerrard besando la mano de Hippolita y se escandaliza. Ella intenta tranquilizarlo diciéndole que esa es la costumbre entre los maestros de danza de la ciudad. Monsieur añade que no hay nada entre ellos. Pero don Diego no se da por satisfecho y de repente se da cuenta de que Gerrard no es un maestro de danza. Gerrard intenta entonces marcharse con Hippolita pero ella lo detiene.

Secuencia nº 6	Don Diego dice a Mrs. Caution que Gerrard no es un maestro	
----------------	------------------------------------------------------------	--

	de danza	
Extensión	lín. 347-411	TOTAL: 65 líneas
Tipo de cambio	Entrada de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Espacio	Casa de don Diego	
Personajes en escena	Hippolita, Prue, Mr. Gerrard, don Diego, Monsieur de Paris y Mrs. Caution	

Aparece Mrs. Caution, quien pregunta a su hermano qué sucede. Éste le contesta que ha descubierto que Gerrard no es un maestro de danza y que está deshonorando su casa. Monsieur comenta que exagera, y que Gerrard no ha deshonrado su casa por besar la mano de su hija. Don Diego lo insulta y añade que ya sabe por qué se susurraban la noche anterior. Mrs. Caution contesta que se lo advirtió pero que él no quiso escucharla. Don Diego comienza a discutir con ella y, para llevarle la contraria, Caution le dice que sí es un maestro de danza. Gerrard vuelve a proponer a Hippolita que aprovechen la confusión para escapar, pero ella se resiste. Entre tanto llaman a la puerta y don Diego manda a Caution a ver quién es.

Secuencia nº 7	Don Diego amenaza a Monsieur	
Extensión	lín. 412-423	TOTAL: 12 líneas
Tipo de cambio	Salida de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia nexa	
Espacio	Casa de don Diego	
Personajes en escena	Hippolita, Prue, Mr. Gerrard, don Diego y Monsieur de Paris	

Don Diego advierte a Monsieur que si se descubre que todo es mentira, y que él estaba al corriente del engaño, lo desheredará. Monsieur parece preocupado y decide confesar antes de que don Diego lo descubra.

Secuencia nº 8	La confesión de Monsieur	
Extensión	lín. 424-486	TOTAL: 63 líneas
Tipo de cambio	Entrada de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia núcleo	
Espacio	Casa de don Diego	
Personajes en escena	Hippolita, Prue, Mr. Gerrard, don Diego, Monsieur y el pastor	

Llega el pastor, y Monsieur confiesa que Gerrard no es el maestro de danza. Gerrard intenta llevarse entonces a Hippolita y mientras huyen, don Diego saca la espada. Monsieur intenta intervenir, diciéndole que Gerrard es un caballero y que se trata de una broma que Hippolita y él habían planeado. Don Diego se escandaliza, ya que

Monsieur ha puesto en juego la honra de su hija por una simple broma. Monsieur le dice entonces que su origen no es tan noble como él pretende, ya que sus antepasados eran fabricantes de fieltro y traficantes de vino, que se enriquecieron gracias al comercio con las Canarias. Monsieur decide proteger a Gerrard, pues se siente responsable de lo ocurrido ya que fue él quien lo involucró en el enredo. Para protegerlo, Monsieur planta cara a don Diego, y encierra en una habitación a Hippolita, Gerrard y al pastor.

Secuencia nº 9	Monsieur trata de calmar a don Diego	
Extensión	lín.487-511	TOTAL: 25 líneas
Tipo de cambio	Salida de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Espacio	Casa de don Diego	
Personajes en escena	Monsieur y don Diego	

Don Diego le reprocha a Monsieur que es una mancha para su familia y éste le dice que no ha de preocuparse, pues de todos modos está dispuesto a casarse con Hippolita. En caso de que Gerrard haya deshonrado a Hippolita, el matrimonio evitará la deshonra a su casa; él sólo tendría que soportar el bochorno durante la boda, y luego la vergüenza sería en todo caso para él como marido.

Secuencia nº 10	Mrs. Flirt y Mrs. Flounce vienen a impedir la boda	
Extensión	lín. 512-592	TOTAL: 81 líneas
Tipo de cambio	Entrada de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia de transición	
Espacio	Casa de don Diego	

Personajes en escena Monsieur, don Diego, Mrs. Caution, Mrs. Flirt y Mrs. Flounce

Aparece en escena Mrs. Caution junto con Mrs. Flounce y Flirt. Caution pregunta a su hermano qué ocurre, y éste le pregunta a su vez quiénes son esas mujeres enmascaradas. Caution le contestan que son conocidas de Monsieur y que éste las invitó a la boda. Monsieur las reconoce y las maldice. Don Diego se enerva pues ahora habrá más testigos de su deshonra. Don Diego les pregunta qué quieren y Flirt contesta que quiere hablar con Monsieur. Don Diego pregunta a éste si las conoce y él responde que sí. Monsieur les dice en aparte que por favor no estropeen la boda, pues si su tío o su prometida descubren quienes son anularán el compromiso. Ellas le contestan que ha venido expresamente a impedir la boda, pues no puede pretender dejarlas en la estacada. Don Diego les dice que hoy no se celebrará ninguna boda. Monsieur contesta que ya se marchan, pero Flirt se dispone a revelar a don Diego su identidad. Monsieur se ve obligado a darles su anillo para evitar que hablen.

Secuencia nº 11	Hippolita y Mr. Gerrard anuncian su matrimonio	
Extensión	lín. 593-623	TOTAL: 31 líneas
Tipo de cambio	Entrada de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia núcleo	
Espacio	Casa de don Diego	
Personajes en escena	Monsieur, don Diego, Mrs. Caution, Mrs. Flirt, Mrs. Flounce, Prue, Hippolita, Gerrard y el pastor	

Al ver entrar a Gerrard, don Diego desenvaina su espada, pero Monsieur interviene y pregunta a Gerrard por qué vuelve a exponerse. Gerrard contesta que ya no corre ningún peligro, gracias al párroco. Monsieur pide a don Diego que perdone a Gerrard y a su hija, pero ésta añade que no han venido a pedir perdón sino sus bendiciones. Monsieur se sorprende al oír esto y no entiende a qué se refieren. El pastor les anuncia entonces que Hippolita y Gerrard se han casado. Monsieur, Mrs. Caution y don Diego no pueden dar crédito. Hippolita dice a Prue que traiga a los hombres con los violines.

Secuencia nº 12	La decepción de Monsieur	
Extensión	lín. 624-648	TOTAL: 25 líneas
Tipo de cambio	Salida de personaje	
Tipo de secuencia	Secuencia nexa	
Espacio	Casa de don Diego	
Personajes en escena	Monsieur, don Diego, Mrs. Caution, Mrs. Flirt, Mrs. Flounce, Hippolita, Gerrard y el pastor	

Monsieur pregunta al pastor cómo ha podido casarlos, y éste contesta si no le hicieron venir para casarlos. Monsieur le responde que a quién tenía que casar era a él, por lo que debe deshacer la boda y casar a Hippolita con él. Mrs. Caution le dice que eso ya no es posible. Monsieur se siente desolado al ver que todos sus esfuerzos, incluido el sacrificio de ponerse gola y calzas, han sido en vano y decide ponerse de parte de don Diego.

Secuencia nº 13	Resolución del conflicto	
Extensión	lín. 649-841	TOTAL: 193 líneas
Tipo de cambio	Entrada de personajes	
Tipo de secuencia	Secuencia núcleo	
Espacio	Casa de don Diego	
Personajes en escena	Monsieur, don Diego, Mrs. Caution, Mrs. Flirt, Mrs. Flounce, Hippolita, Gerrard, el pastor, Mr. Martin, Prue, dos negros, un español y cinco hombres vestidos de violinistas	

Don Diego llama a sus hombres y todos éstos corren hacia Gerrard, pero Mr. Martin y sus hombres intervienen. Don Diego le pregunta entonces quiénes son, y él contesta que son violinistas. Don Diego les dice que se vayan pues no están para celebrar alegrías. Monsieur le avisa entonces de que son amigos de Gerrard. Luego, Monsieur se dirige a Flirt y le dice que ya puede ser su pareja y que tampoco hay grandes diferencias entre estar casado y mantener una querida, sólo que lo primero es un poco más barato, pero lo segundo más honorable. Flirt dice que para llegar a un acuerdo necesitarán un abogado, pues han de definir todos los términos: tendrán que acordar una pensión por si él se casara o ella tomara otro amante, su casa estará en la ciudad y la de él en el campo, le proporcionará además un coche, varios lacayos fuertes y apuestos de los que no podrá tener celos, 500 libras para sus gastos, más el alquiler de una casa bien amueblada y una anualidad de mil libras, y que cuando la visite no podrá entrar nunca en una habitación sin llamar ni hacer preguntas. Monsieur se escandaliza al ver cómo las queridas se han vuelto más exigentes que las esposas, y que antes era mucho más barato mantener una mujer, pero acaba aceptando el trato. Don Diego se lamenta de que le hayan robado su honor, a su hija y su venganza. Su prudencia española no fue suficiente para evitar que su hija fuera deshonrada. Pero intenta reparar su reputación fingiendo que estaba al corriente de todo y que decidió hacerles creer que lo engañaban. Monsieur intenta consolar a su tío diciéndole que seguramente su política francesa tampoco habría funcionado, y que se alegra de haberse librado de ella. Don Diego dice entonces que ha sido él el que los ha engañado a todos haciéndoles creer que no sabía nada. Añade que en ningún momento pensó en que Monsieur se casara con Hippolita, porque además de ser un afrancesado, sería un matrimonio incestuoso. Mrs. Caution felicita a Gerrard pues ahora ya puede disfrutar de Hippolita hasta que se canse. Don Diego ensalza las virtudes de Gerrard, llamándolo valiente, firme, severo y contrariamente a lo que podrían esperar, piensa conceder toda su dote a Hippolita.

Secuencia nº 14	Conclusión de la comedia	
Extensión	vv. 842-844	TOTAL: 2 versos
Tipo de cambio	Cambio de forma	
Tipo de secuencia	Secuencia nexa	
Métrica	Pareado	
Espacio	Casa de don Diego	
Personajes en escena	Monsieur, don Diego, Mrs. Caution, Mrs. Flirt, Mrs. Flounce, Hippolita, Gerrard, el pastor, Mr. Martin, Prue, dos negros, un español y cinco hombres vestidos de violinistas	

Gerrard cierra la obra con unos versos en los que dice que a la hora de casarse, los padres han de obedecer a los hijos, ya que el amor exige mayor obediencia que ellos.

Epílogo

Extensión	vv. 1-43	TOTAL: 44 versos
Tipo de cambio	Cambio de forma y cambio de personajes	
Métrica	Tercetos y pareados	
Personajes en escena	Mrs. Flirt	

Mrs. Flirt se dirige a las damas, a las que si pudiera el poeta trataría de complacer. Sin embargo, gran parte de su diversión se ve mermada por la necesidad de mantener el recato, que les hace mostrarse indignadas en lugar de divertirse con las chanzas subidas de tono. Las hijas de los mercaderes podrían escandalizarse, no por su obra, sino por Hippolita, ya que se comporta como una de las coquetas de la zona aristocrática de la ciudad. Añade que el poeta les presenta sus respetos y que admite que este personaje es totalmente artificial. Hippolita no se les parece en nada, ya que ellas, mientras son cortejadas, se muestran ariscas, y si alguna de ellas fuera raptada, sólo podría ser por su dote. Después se dirige a los hombres comerciantes, los únicos en los que las mujeres como Flirt pueden poner sus esperanzas cuando el país se embarca en una guerra, como la que se acerca (la guerra con los holandeses era por aquel entonces inminente). Ellos son sus preferidos, antes que los petimetres derrochadores con mejores ropas y maneras. Los comerciantes son más honestos y justos en sus negocios y nunca engañan a sus queridas con baratijas. Mientras los libertinos hacen la guerra y los caballeros se embarcan para la guerra, ellos deben ser sus galanes y los jueces de las comedias. Los poetas deben someterse a las capas de Angora que llenan el patio de butacas.

d) Análisis comparativo de la estructura de las tres comedias

El Maestro de danzar de Lope de Vega expone en la escena I de la jornada primera (secuencias 1 y 4) la situación de partida: Aldemaro, un joven soldado de origen noble aunque humilde, se ha enamorado de Florela, hija de una importante familia de Tudela; para poder acercarse a ella, se ofrecerá como maestro de danzar con la intención de conquistarla. Partimos pues de un conflicto situacional-social, como nos hacen saber los personajes secundarios, Belardo, criado de Aldemaro, y su padrino Ricaredo: en primer lugar, Aldemaro deberá hacer frente a un conflicto situacional, puesto que primero deberá conseguir introducirse en casa de Florela y conquistarla (aunque esto no resultará una tarea ardua, dadas sus aptitudes para la danza y buena presencia). Pero a éste se añade un conflicto social, ya que, a pesar de su origen noble, Aldemaro no puede aspirar a casarse con Florela por la distancia social que los separa. Lope introduce además hacia la mitad de la escena II de la jornada primera (secuencia 5) una trama secundaria: Feliciano, hermana de Florela, recién casada con Tebano, pedirá a su

hermana hacerse pasar por ella para poder ser cortejada por Bandalino. Dicha trama secundaria agravará el conflicto de la trama principal, puesto que, primero, Aldemaro pensará que Florela ama a Bandalino y considerará a éste como su rival; después, una vez que tanto Aldemaro como Florela se han declarado su amor, tendrán que impedir que Feliciano siga citándose con Bandalino, ya que está poniendo en juego la reputación y la honra de su hermana. Al sabotear la relación de Feliciano y Bandalino, Aldemaro y Florela despertarán la venganza de la hermana despechada, quien tramará una estrategia para acusar al maestro de robo y expulsarlo de la casa. Esta trama secundaria llega así a su ápice en la escena III de la tercera jornada (secuencias 3 y 5), momento en que Aldemaro es acusado de robo y Bandalino afirma que Florela se ha comprometido con él. Tanto la trama principal como la secundaria se resuelven hacia la mitad de la escena IV de la jornada tercera (secuencia 4), gracias a la participación de Alberigo, padre de Florela y Feliciano, a quien la primera recurre pidiendo ayuda para poner fin a los engaños de su hermana. De este modo, en la última escena de la pieza, se resuelve el conflicto con la liberación de Aldemaro y el consentimiento por parte de Alberigo de que se case con Florela. Entre tanto, se suceden toda una serie de encuentros amorosos a escondidas entre Florela y Aldemaro, que deberán improvisar súbitamente lecciones de danza para acallar las sospechas de Alberigo, Tebano y, principalmente, de Feliciano (secuencia 3 de la escena I de la jornada segunda, secuencia 2 de la escena IV y secuencia 3 de la escena II de la tercera jornada). Asimismo, se intercalan en la trama de la obra secuencias ajenas al conflicto principal, como el homenaje a la casa de Alba —el Duque de Alba era mecenas de don Félix en el momento de escritura de la comedia⁷⁹— (secuencia 3, escena I de la jornada primera), o la secuencia inspirada de los *lazzi* italianos en que Tebano es apaleado por Aldemaro, Belardo y Cornejo al confundirlo con un ladrón (secuencia 9 de la escena IV de la jornada segunda)⁸⁰.

En cuanto a *El Maestro de danzar* de Calderón, el espectador / lector conoce la situación de partida desde las dos primeras secuencias de la jornada primera: don Enrique se ha desplazado desde Madrid hasta Valencia con su criado Chacón en busca de su amada Leonor, que se ha trasladado a esta ciudad recientemente al regresar su padre de las Indias. Nos encontramos ante el mismo tipo de conflicto que en la comedia de Lope: por una parte, se trata de un conflicto situacional, ya que don Enrique se ha

⁷⁹ Para más información sobre la relación del Fénix con su mecenas Antonio Álvarez de Toledo, Duque de Alba, y sobre su estancia en Alba de Tormes, remitimos a los trabajos de Dominick L. Finello (2003), Julián Moreiro (1978) y Jesús Cañas (2000).

⁸⁰ Sobre la relación de Lope de Vega con la literatura italiana, véase la obra de Arróniz (1969).

visto obligado a desplazarse a otra ciudad para poder estar con la mujer que ama; por otra, social, pues Enrique es un simple hidalgo, mientras que Leonor es la hija de un rico gobernador de las Indias. Como vemos, la situación dramática inicial es bien distinta a la de Lope, ya que nos encontramos ante un amor ya consolidado, que deberá no obstante enfrentarse a múltiples obstáculos. Calderón inserta también en la escena I de la jornada primera una trama secundaria, que vendrá a complicar y retrasar la resolución del conflicto principal, aumentando así la tensión dramática: Beatriz, perseguida por su hermano Juan, deberá refugiarse en casa de Leonor hasta conseguir la aprobación de don Juan para casarse con don Félix. Esta trama secundaria tiene una mayor repercusión sobre la principal que en la comedia de Lope, lo que produce sin duda una mayor tensión dramática. La razón es que en la comedia de Lope Aldemaro y Florela se enfrentaban juntos a un mismo enemigo, Feliciana, mientras que en la comedia de Calderón, la trama secundaria viene a enfrentar a los jóvenes enamorados, puesto que don Enrique llegará a pensar que don Félix es el amante de Leonor. De este modo, las lecciones de danza fingidas no presentan una función erótica como en la pieza de Lope, sino de confrontación, ya que don Enrique expresará sus celos a partir del léxico de la danza, acusando a Leonor de volátil y engañosa (encontramos momentos de tensión por los celos de don Enrique en la secuencia 4 de la jornada segunda y secuencia 1 de la escena II de la jornada tercera). El conflicto secundario se agravará en la secuencia 7 de la escena III de la jornada segunda, cuando don Enrique vea entrar a don Félix en casa de Leonor estando ausente su padre, y en la secuencia 10 de la escena I de la jornada tercera, cuando una vez aclarada la confusión en relación a don Félix, don Enrique presencia a escondidas la confesión de don Juan a Leonor, renovando así sus celos. Así pues, a lo largo de toda la comedia, el amor entre Leonor y don Enrique aparece como una relación imposible, no sólo por la diferencia social, sino por los innumerables malentendidos entre ambos. La resolución de la trama secundaria se produce al final de la escena II de la jornada tercera (secuencia 7) gracias a la intervención de Leonor pero también a la de don Diego, quien intercede entre don Juan y don Félix para solucionar el conflicto, sin que don Juan sepa que fue su amigo don Félix quien se encontraba en su casa visitando a Beatriz. La resolución del conflicto principal tendrá lugar en la escena III de la jornada tercera (secuencia 4), gracias a la aparición de un nuevo personaje, don Fernando, hermano de don Diego, y testigo de los amores de Leonor y don Enrique en Madrid. Si bien es cierto que es él quien propicia el reconocimiento de don Enrique, desatando la furia de don Diego, será él quien resuelva

el conflicto al hacer saber a su hermano que se trata de un caballero de noble origen. De este modo, don Diego consentirá a que su hija se case al fin con don Enrique.

The Gentleman Dancing-Master, a pesar de inspirarse directamente de la obra de Calderón como explicamos en el apartado de Fuentes literarias (III), parte de una situación dramática más cercana a la obra de Lope, puesto que los jóvenes protagonistas, Mr. Gerrard e Hippolita, no se conocían anteriormente. No obstante, esta situación se diferencia de la de Lope porque no es el galán quien propicia el encuentro con la joven, sino ésta, sirviéndose del pretendiente al que desprecia. De este modo, desde el comienzo de la obra podemos observar que el papel de Hippolita resultará clave en la resolución del conflicto. El tipo de conflicto representado en esta comedia es de distinta naturaleza, puesto que no sólo nos encontramos ante un conflicto social (como en tantas otras obras existe una importante diferencia social entre los protagonistas, aunque los personajes de la comedia de Wycherley no pertenecen a la nobleza sino a la alta burguesía), sino también ante un conflicto por la relación: los deseos de don Diego y los de Monsieur son contrarios a los deseos de Hippolita, puesto que la joven se niega a casarse con el pretendiente que le ha elegido su padre, y decide buscar por sus propios medios un sustituto que sea de su agrado. Wycherley presenta en su pieza una única trama, aunque logra producir la tensión dramática creando nuevos obstáculos a la resolución del conflicto, como la llegada súbita de don Diego que acelera la celebración de la boda de Hippolita con Monsieur de Paris (secuencia 1 de la escena I del acto segundo), o el momento en que Hippolita hace creer a Gerrard que no lo quiere para poner a prueba sus sentimientos (secuencia 8 de la escena II del acto cuarto), punto culmen en la trama. Además, Wycherley inserta escenas de alto contenido cómico, como las burlas de Gerrard y Martin hacia Monsieur en el restaurante (secuencias 1 y 2 de la escena II del acto primero), la aparición de las prostitutas Mrs. Flirt y Mrs. Flounce (secuencia 10 de la misma escena), las discusiones entre don Diego y Mrs. Caution sobre la identidad de Gerrard (secuencia 3 de la escena 1 del acto segundo y la secuencia 6 de la escena I del acto quinto) y, en especial, las discusiones entre don Diego y Monsieur por las vestimentas de éste (actos tercero y cuarto). Asimismo, encontramos numerosas escenas eróticas entre Gerrard e Hippolita (secuencia 2 de la escena I del acto segundo, secuencia 7 de la escena I del acto tercero y secuencia 4 de la escena I del acto quinto), mucho más abundantes que en la comedia de Calderón y de Lope. Sin duda el personaje que desempeña el papel más relevante en

la resolución del conflicto es Hippolita, al engañar a Monsieur para encontrar un nuevo pretendiente, al inventar la excusa de las lecciones de danza y confesar a Gerrard que lo había puesto a prueba. Otro personaje importante en la resolución de la trama es Monsieur, quien a su pesar, encierra al pastor con Gerrard e Hippolita.

Si comparamos las tramas secundarias de las dos comedias españolas, podemos observar que los autores recurren a distintas estrategias para ralentizar la solución del conflicto principal. En el primer caso, se trata de una trama amorosa protagonizada por la propia hermana de la protagonista, que se convertirá en su antagonista, al inmiscuirse en su relación con Aldemaro a modo de venganza por haber saboteado sus encuentros con Bandalino. Esta acción secundaria tiene cierto peso en el desarrollo de la obra ya que permitirá, por una parte, abordar el tema del honor (pues Feliciano al hacerse pasar por su hermana para gozar de su pretendiente pone en riesgo la reputación de Florela), y, por otra, afianzar la relación de los dos protagonistas que se unirán para resolver este contratiempo. En el segundo caso, el autor prefiere introducir otra relación amorosa entre jóvenes enamorados, que también han de enfrentarse a una figura masculina de autoridad, en este caso, el hermano de la joven. Dicha trama viene a funcionar de este modo como un desdoblamiento del conflicto amoroso principal, que también interfiere en éste, por lo que su peso en la acción de la comedia es mucho mayor que en la obra anterior. Al causar problemas de celos entre los dos enamorados, la trama secundaria viene a retrasar y a complicar la resolución de la trama principal. Por lo que respecta a la comedia de Wycherley, el autor prefiere prescindir de una trama secundaria, centrándose en el conflicto de los dos protagonistas. No obstante, el papel del rival masculino presenta un mayor desarrollo, ya que éste protagoniza la mayoría de las escenas cómicas de la pieza.

Como puede observarse en las tablas comparativas de la acción de las tres piezas (Anexos 16 y 17), las semejanzas en la acción de estas piezas son escasas. Hemos decidido comparar cada una de ellas con la de su predecesor (Lope y Calderón por una parte, Calderón y Wycherley por otra). Las comedias de Lope y Calderón coinciden únicamente en la introducción de la trama secundaria en las primeras escenas de la jornada primera y en las fingidas lecciones de danza (aunque éstas son más abundantes en la primera obra). Por lo que respecta a las obras de Calderón y Wycherley, ésta última sólo retoma de la pieza de su antecesor la excusa de las lecciones de danza para explicar la presencia de un hombre en las habitaciones de la doncella (acontecimiento

que tiene lugar mucho antes en la comedia de Wycherley), la escena en que la joven sugiere al maestro que rompa las cuerdas del instrumento musical para interrumpir la lección y evitar danzar delante de su padre, y el momento en que el padre pide al maestro que acuda a la casa para la celebración de unas bodas.

En cuanto a la estructura de las obras, las dos primeras presentan una división tripartita, como se acostumbraba en el teatro español de la época, mientras que Wycherley opta por una división en cinco actos (modelo clásico), como era tradición en el teatro inglés desde el modelo shakesperiano. La comedia de Lope divide la primera jornada en tres escenas, y las dos últimas en cuatro, por lo que la estructura es casi simétrica. El paso de una escena a otra se produce por lo general por un cambio de lugar y de personajes, mientras que los cambios de secuencias se deben a entradas y salidas de personajes, y en ocasiones también a cambios de tema, tono y forma. Cada una de las escenas suele presentar una o dos secuencias núcleo, que coinciden normalmente con el comienzo y el final de la escena, salvo en el caso de las escenas más extensas que llegan a presentar hasta tres secuencias núcleo (como es el caso de la escena I de la jornada tercera). La obra de Calderón divide la primera y la tercera jornada en tres escenas (y estas a su vez en un número similar de secuencias, 22 y 23 respectivamente), y la segunda en cuatro, consiguiendo así una perfecta estructura simétrica. El mayor desarrollo de la segunda jornada podría explicarse por la complicación de la trama secundaria, que viene a afectar a la principal por los celos de don Enrique. El cambio entre escenas suele estar motivado por un cambio de lugar, y, al igual que en la pieza lopesca, el paso de una secuencia a otra se produce por la entrada o salida de personajes. Asimismo, Calderón prefiere colocar las secuencias núcleo al final de la escena, y también inserta hasta tres secuencias núcleo en las escenas más extensas. Por su parte, Wycherley presenta una única escena en cada acto, salvo en el primero y en el cuarto, divisiones que responden a cambios de espacio y de personajes. Las escenas son, en consecuencia, más extensas, llegando a presentar hasta seis secuencias núcleo en el acto quinto, aunque por lo general presentan dos. De esto se deduce la ralentización de la acción a lo largo de los cuatro primeros actos y su aceleración en el quinto.

Con respecto a los espacios y al tiempo, las tres comedias alternan varios espacios (por lo general, uno exterior y otro interior) y se desarrollan a lo largo de un par de días. Lope hace un mayor uso de los espacios exteriores, en su caso el jardín de la casa de Alberigo, lugar en el que se desarrollan numerosos encuentros amorosos.

Calderón prefiere los espacios interiores, la casa de don Diego, espacio en el que tienen lugar las acciones principales de la obra, e introduce múltiples juegos de habitaciones contiguas y armarios. También recurre a los espacios exteriores para las persecuciones y los encuentros entre algunos personajes. Wycherley utiliza exclusivamente espacios interiores, puesto que el único espacio exterior al que recurre es también un espacio cerrado, el restaurante. Por ello, abundan las secuencias en la división escénica, ya que los personajes están continuamente entrando y saliendo de casa de don Diego, creando así una acción de gran agilidad y una impresión de paso del tiempo.

En relación al número de personajes, las tres piezas presentan un número equilibrado de personajes masculinos y femeninos, salvo en el caso de Lope en el que abundan los masculinos⁸¹. La comedia de Lope, como ocurre con frecuencia en sus primeras comedias, presenta un amplio elenco de personajes, puesto que abundan los personajes secundarios. Incluye seis personajes principales (Florela, Aldemaro, Feliciano, Bandalino, Alberigo y Tebano) y seis secundarios (Belardo, Cornejo, Julio, Lisena, Ricaredo y Andronio). Entre los personajes secundarios, cabe señalar la abundancia de criados masculinos, que protagonizan gran parte de las secuencias cómicas (aunque no llegan a ser considerados graciosos puesto que todavía nos encontramos en la primera etapa de producción del Fénix), y la poca relevancia para el desarrollo de la trama de Ricaredo y Andronio, que intervienen puntualmente en el conflicto, sirviendo de apoyo a Aldemaro, aunque no llegan a ser relevantes en la solución del conflicto. La comedia calderoniana presenta también un amplio número de personajes, que pueden dividirse en seis principales (Leonor, don Enrique, don Diego, Beatriz, don Félix y don Juan) y siete secundarios (Chacón, Inés, Juana, Isabel, don Fernando y los dos alguaciles). Con respecto a los personajes secundarios, nos sorprende la multiplicación de criadas de escasísima importancia para el desarrollo de la trama, especialmente Isabel, que aparece únicamente en un par de secuencias de la primera jornada. Don Fernando también tiene una participación menor, pero ejerce una función clave en la resolución del conflicto. En la obra de Wycherley participan cinco personajes principales (Hippolita, Mr. Gerrard, Monsieur de Paris, don Diego y Mrs. Caution) y ocho personajes secundarios (Prue, Mr. Martin, Mrs. Flounce, Mrs. Flirt, el lacayo negro, el camarero, el pinche y el pastor), que intervienen puntualmente en el desarrollo de la trama.

⁸¹ En el teatro de la Restauración inglesa abundan los personajes femeninos por la novedad escénica que suponía el hecho de que estos pudieran ser interpretados por actrices.

Por último, quisiéramos hacer una breve referencia al uso de la versificación en las tres obras. En la comedia de Lope encontramos una amplia variedad de metros, entre los que destaca la redondilla, metro que, como indica Antonucci (2007, 64) es, junto con la quintilla una de las formas predilectas del primer Lope. En esta pieza la redondilla aparece a lo largo de toda la pieza, en particular al comienzo de cada jornada. Asimismo, podemos comprobar que, como señaló Marín (1969, 12), este metro se emplea mayoritariamente “para el diálogo factual, en estilo conversacional ordinario, tanto con tensión o conflicto dramático como armonioso y humorístico”. Otro metro que presenta una función clara es el romance, que sirve para la relación puramente informativa, que no produce efecto alguno en la situación dramática, en este caso, el homenaje a la casa de Alba y el relato de la sortija (secuencia 3 de la escena I de la jornada primera). También el soneto cumple una función específica, de hecho se trata del metro más especializado de todos (Marín, 1969, 50). Se trata del metro predilecto “para el soliloquio lírico, tanto con tensión dramática como razonador o conceptuoso”. Encontramos ejemplos en la secuencia 2 de la escena III de la jornada segunda y la secuencia 3 de la escena III de la jornada tercera. Por otra parte, los cambios de metro suelen coincidir con los cambios de secuencia o escena por el cambio de lugar o la entrada / salida de algún personaje; cuando el cambio de metro se produce en una misma secuencia, éste responde a la introducción de un monólogo, o bien por una alteración súbita en el tono y carácter de la situación dramática (Marín, 1969, 78-9).

Por el contrario, la obra de Calderón resulta bastante uniforme en cuanto a la métrica, siendo el metro predominante el romance, manteniendo incluso la misma asonancia. Encontramos además puntualmente cuartetos (secuencia 1 de la escena I de la primera jornada), redondillas (secuencias 1-5 de la escena III de la jornada primera y secuencias 5-8 de la escena III de la jornada segunda, secuencias 4-5 de la escena II de la jornada tercera) quintillas (secuencia 7 de la escena II de la jornada segunda). Sin embargo, no podemos asociar una función dramática al uso de cada uno de estos metros.

La comedia de Wycherley está escrita en prosa, aunque utiliza puntualmente el verso, en contextos bien determinados: el prólogo y el epílogo, en la canción del acto segundo y en la escena final de cada acto. En este último caso, los versos vienen a enunciar una suerte de conclusión sobre el tema que se ha tratado a lo largo del acto.

V. TEMAS

I. Maestros de danzar

Las tres comedias de nuestro estudio nos permiten acercarnos a la consideración de la danza y de aquellos que la impartían a las jóvenes doncellas en la época. Por tratarse de una deformación literaria de la realidad que busca la espectacularidad y la comicidad no podemos tratar estas piezas como documentos históricos, aunque sí nos proporcionan algunos datos sobre el arte del danzar y la consideración social de los maestros de danza.

La literatura del Siglo de Oro nos muestra que la figura del maestro de danzar era corriente en la vida de los hogares nobles. Era frecuente tener a su servicio a un maestro de danzar, que, en ocasiones, ejercía además como profesor de música, para recibir a diario lecciones en el propio domicilio (Moreno Muñoz, 2010, 67). Asimismo, existían numerosas escuelas de danza a las que acudían todos aquellos que no disponían de los medios suficientes para tener un maestro particular (*Ibid.*, 68).

Debido al auge de todo tipo de fiestas en la España del siglo XVII, la danza alcanzó un lugar relevante en la educación cortesana. Así lo refleja Deleito y Piñuela en su estudio sobre la danza en el siglo XVII: “No se tenía por caballero cabal quien, además de esgrimir las armas, entender las letras y cabalgar con desenvoltura, no sabía trenzar unos pasos de danza y aún cantar y tañer algún instrumento, como la guitarra o la vihuela” (1944, 60-61). Ya Baltasar de Castiglione en *El cortesano* (1528), obra de referencia para la nobleza europea durante la Edad Moderna, señalaba la danza como una de las disciplinas indispensables que todo hombre y mujer de condición noble debía dominar: “[s]aber danzar y conocer las danzas más bailadas en la época gozaba de bien prestigio, y hacerlo bien mucho más” (*Ibid.*, 70).

El maestro de danzar desempeña, por otra parte, un papel fundamental en la corte, como maestro de pasos, figuras y todo tipo de estilos de danza en boga y también como coreógrafo. Se trata, pues, de un personaje imprescindible en la corte del XVII, tanto en la educación diaria de los reyes como en acontecimientos socioculturales y festejos, formando parte del séquito real (*Ibid.*, 69).

Sin embargo, los maestros de danzar no gozaban por aquel entonces de una buena reputación, ya que, al parecer, eran comunes las relaciones entre maestros y

alumnas, al menos en la literatura: “[c]omo parte fundamental de la educación privada que recibían las doncellas, los maestros de danzar pasaban muchas horas a solas con sus discípulas, de ahí que circularan todo tipo de chismes acerca de sus verdaderas ocupaciones” (Fernández Rodríguez, 2012, 47).

Aun no tratándose de textos teatrales, encontramos numerosos testimonios de la mala fama de los maestros de danzar en la literatura anterior y contemporánea. Uno de los primeros nos los facilita Cervantes en *Persiles* (1617), en el que Rutilio, quien se identifica con el tópico del maestro de danzar que seduce a su alumna, relata su vida en los siguientes términos:

Mi nombre es Rutilio; mi patria, Sena, una de las más famosas ciudades de Italia; mi oficio, maestro de danzar, único en él, y venturoso si yo quisiera. Había en Sena un caballero rico, a quien el cielo dio una hija más hermosa que discreta, a la cual trató de casar su padre con un caballero florentín; y, por entregársela adornada de gracias adquiridas, ya que las del entendimiento le faltaban, quiso que yo la enseñase a danzar; que la gentileza, gallardía y disposición del cuerpo en los bailes honestos más que en otros pasos se señalan, y a las damas principales les está muy bien saberlos, para las ocasiones forzosas que les pueden suceder. Entré a enseñarla los movimientos del cuerpo, pero movila los del alma, pues, como no discreta, como he dicho, rindió la suya a la mía, y la suerte, que de corriente larga traía encaminadas mis desgracias, hizo que, para que los dos nos gozásemos, yo la sacase de en casa de su padre y la llevase a Roma (2004, 176).

Asimismo, Cervantes presenta otros casos en que, al igual que en la comedia de Lope, un personaje aprovecha sus habilidades musicales para introducirse en casa ajena. Éste es el caso de Loaysa en *El celoso extremeño* (1613), que logra introducirse en el hogar de Carrizales y llegar hasta Leonora, o el de Silerio en *La Galatea* (1585), quien se disfraza de truhán con una guitarra para poder entrar en casa de Nísida y actuar en tanto que alcahuete entre ella y su amigo Timbrio.

El siguiente ejemplo que nos gustaría recoger es un breve episodio del *Guzmán de Alfarache* (1599) de Mateo Alemán:

Yo era familiar en toda Roma. Entraba en cada casa como en la propia, tomando por achaque para mis pretensiones dar liciones, a unas de tañer y a otras de danzar.

Entretenía en buena conversación a las doncellas con chistes y a las viudas con murmuraciones, y ganando amistades con los casados, ganaba las bocas a sus mujeres, a quien ellos me llevaban para darles gusto [...]. Yo me confieso por el instrumento de sus excesos, y que por mi respeto de verme pasear, entrar y salir, estaban ya muchas casas y calidades manchadas con infamia (1997, II, 64-5).

El autor introduce incluso una advertencia a aquellos padres y maridos que permiten que un maestro de danzar se introduzca en sus casas y pase largas horas con sus hijas y mujeres:

Miren los padres las obligaciones que tienen, quiten las ocasiones, consideren de sí lo que murmuran de los otros y vean cuánto mejor sería que sus mujeres, hermanas y hijas aprendiesen muchos puntos de aguja y no muchos tonos de guitarra, bien gobernar y no mucho bailar. Que de no saber las mujeres andar por los rincones de sus casas, nace ir a hacer mudanzas a las ajenas (*Ibid.*, 66).

Otro testimonio de gran interés e importancia nos lo proporciona el guitarrista Vicente Espinel en *Relaciones de la Vida del escudero Marcos de Obregón* (1618):

Cuánto peor hacen los padres que dan a sus hijas maestros de danzar, tañer, cantar o bailar, si han de faltar un punto de su presencia, y aun es menos daño que no lo sepan: que si han de ser casadas, básteles dar gusto a sus maridos, y criar a sus hijos y gobernar su casa (1980, 105).

Por otra parte, también conservamos testimonios procedentes de textos no literarios, entre los que destacan el *Discursos sobre el arte del danzado* (1642) de Juan Esquivel Navarro, maestro de danzar al servicio de Felipe IV. En él, el renombrado maestro denuncia algunas prácticas indecentes cometidas por algunos de sus colegas. Se trata de un escrito de gran valor documental, no sólo por ser el primer gran tratado sobre la danza española y uno de los más relevantes sobre la danza de la época en el panorama europeo, sino por estar dirigido a maestros de danzar y aprendices del oficio. En el capítulo VI, “De las propiedades que deben tener los maestros”, Esquivel detalla las cualidades con que todo maestro debe contar: buen entendimiento, un aspecto limpio y aseado, un carácter apacible pero también severo, y, por último, buen temple en el beber y en el comer:

Los buenos respetos lo abrazan todo, porque con ellos cumplen con todas sus obligaciones y palabras, quedan de puntuales, y se les pueden fiar las discípulas; lo que no se puede hacer con maestros de malos respetos, porque corren riesgo de un atrevimiento de uno de estos maestros, delito digno de gran castigo (1992, ff. 37r-37v).

Resulta interesante que Esquivel se refiera explícitamente a “las discípulas” y utilice los términos “atrevimiento” y “delito”. Asimismo, reprende a aquellos maestros que se atreven a bailar con sus discípulos, y también a aquellos que lo hacen sin instrumento:

[...] ni es razón que dance con sus discípulos, porque es desautorizarse [...]. Y si tal vez por algún accidente se ofrece a danzar, ha de ser con el instrumento, y no en otra manera, o antes, u después de sus discípulos (ff. 37v-38r).

Por esta razón, en la escena II de la jornada tercera de *El maestro* de Lope, Feliciano se escandaliza al ver danzar a Florela y Aldemaro sin instrumento: “¡Buenos, por mi vida, estáis! / ¿Sin instrumento danzáis?” (vv. 2574-5). Su conducta también es atrevida puesto que danza con su discípula en numerosas ocasiones.

Parece, pues, como indica Daniel Fernández (2012, 50), que la literatura se hizo eco de una realidad cotidiana en la sociedad española del Siglo de Oro, recogiendo la infinidad de chismes y chascarrillos sobre alumnas y maestros. Lope (quien llevó a escena maestros de danzar en sus piezas *La dama boba* y *El animal de Hungría*, entre otras) tuvo por seguro muy presente todas aquellas anécdotas que circulaban en la época para construir el personaje de Aldemaro: “[l]a figura del maestro de danzar convenía especialmente al ambiente lúdico de la comedia, y su mala reputación acentuaría el carácter risible de los personajes que se fían de él, como Tebano, Bandalino y Alberigo” (*Ibid.*).

En cuanto a la situación en el Reino Unido a este respecto, parece que nos encontramos ante un panorama bastante similar. En el apartado de Fuentes literarias (II) ya señalábamos algunos antecedentes de maestros de danzar que seducían a sus alumnas en la literatura anglosajona. Citaremos, pues, uno de los principales tratados de danza de la época, el que escribió John Playford en 1651, *The Dancing-Master*, de naturaleza

análoga al texto de Esquivel. Playford, cuya obra gozó de una gran popularidad en la época (se hicieron dieciocho ediciones de 1651 a 1728 con numerosas adiciones y suplementos), afirma en el prefacio: “The Art of Dancing [...] is a commendable and rare Quality fit for young Gentlemen, if opportunely and civilly used” (f. A3)⁸². Así pues, Playford advierte que la danza ha de ser conducida con cortesía y cuando resulte oportuno, para evitar comportamientos inadecuados.

Podemos concluir así que nuestros dramaturgos, como tantos otros autores, se inspiraron de todas aquellas historias que circulaban en la época sobre maestros y discípulas, y muy probablemente escogieron a un maestro de danzar por estar poco representado en el teatro (abundan por el contrario los maestros de música o preceptores) y por el juego que permitía con los movimientos de la danza y el lenguaje de equívocos.

II. Amor y matrimonio

Amor y matrimonio son sin duda alguna los dos temas fundamentales en las tres comedias que abordamos en el presente trabajo. Ambos mantienen una relación intrínseca, puesto que en la comedia las aventuras amorosas de los jóvenes protagonistas han de concluir ineludiblemente en matrimonio. Como bien explica el Profesor Díez Borque citando a Charles Aubrun “el matrimonio es tenido por un final ni desgraciado ni feliz, sino sencillamente ineluctable” (1976, 84). La intriga dramática nace de las dificultades y contratiempos que los protagonistas han de superar para poder dar cauce a su deseo de forma legítima, por vía del matrimonio. El matrimonio “es siempre la meta a la que conduce el juego amoroso, aunque en el desarrollo de la comedia no se aluda, generalmente, a este fin, [...] sino que los protagonistas se comportan según los preceptos tácitos de un código prematrimonial” (*Ibid.*). Aunque las palabras de Díez Borque se refieren a la comedia lopesca, éstas se pueden aplicar, perfectamente, a *El maestro* de Calderón y a la versión de Wycherley —si bien en esta última sí se habla de matrimonio y además, ofreciendo una visión bastante negativa, como acostumbra a las obras de la década de los setenta en adelante—, como trataremos de mostrar a continuación.

⁸² “El arte de la danza es una admirable y singular cualidad adecuada para los jóvenes caballeros, si se usa oportunamente y con educación” (Traducción de la autora).

Catalina Buezo afirma que “[e]l amor, como sentimiento que mueve a desear que la realidad amada alcance lo que se juzga su bien, es ocupación universal en la Comedia” (2002, 8). Se trata así de uno de los temas más explotados por nuestro primer autor, como explica Díez Borque:

El amor está en el centro del sistema conceptual de Lope, generando intrigas de acuerdo con una casuística reducida y apoyada en un sistema de valores perfectamente coherente. El amor es la temática medular de su comedia, en tanto en cuanto funciona como tema literario, de probada tradición, que recoge, sublimados, los valores que regulan las prácticas amorosas cotidianas en una conceptualización netamente literaria y en función del espectáculo, pero que origina también conflictivas situaciones sociales: amor / poder, amor / dinero..., etc., apoyadas directamente en la realidad, aunque con un desarrollo anecdótico de acuerdo con las funciones compensatorias y proyectivas de la comedia. (Díez Borque, 1976, 21).

El amor aparece en la comedia “como la máxima pasión humana y como base de la vida” (*Ibid.*). Se trata de un sentimiento irracional, que nace del deseo y la atracción y que ejerce un poder absoluto sobre el destino de nuestros personajes, pudiendo solventar todo tipo de obstáculos y triunfando incluso sobre el poder. El amor es el sentimiento que otorga sentido a la existencia humana: “hombre que no ama no puede ser leal, ni valiente, ni discreto, y su vida es totalmente perdida y sin finalidad” (1976, 23). Este sentimiento actúa como una fuerza enajenante que anula el sentido común y la razón. Por ello, aquellos que la sufren son capaces de acciones arriesgadas y disparatadas, como fingirse maestro de danza (incluso sin tener conocimientos de este arte, como en el caso de don Enrique y Mr. Gerrard), introducirse en casa de su amada corriendo el riesgo de ser descubiertos, esconderse en armarios y huir por los tejados. Abundan además las referencias a la falta de cordura de los enamorados, especialmente en las dos comedias españolas. Sirvan de ejemplo las palabras de Chacón a don Enrique al comienzo de la jornada primera:

Mira, pues, si razon tengo,
quando locuras me mandas
dexar, en dexarte, puesto,
que con dexarte á ti en ti
todas las locuras dexo

de Esplendian, y Belianis,
Amadis, y Valtenebros,
que à pesar de Don Quixote,
oy a reviuir has vuelto (vv. 158-166, pág. 28)⁸³.

El amor es el motor de acción en las tres comedias de nuestro estudio. Por amor, Aldemaro decide renunciar temporalmente a su condición de noble para entrar al servicio de Alberigo como maestro de danza de sus hijas, con vistas a conquistar a Florela. También por amor, don Enrique irá desde Madrid a Valencia en busca de su amada Leonor y al ser descubierto por don Diego aceptará hacerse pasar por maestro de danza para así poder visitarla cuando guste. Y, por último, —aunque en un principio no sea el sentimiento amoroso lo que lo mueva sino más bien la curiosidad y el deseo— también será el amor la causa de que Mr. Gerrard finja ser el maestro de danza de Hippolita, con la esperanza de encontrar la ocasión propicia para fugarse juntos.

Las dificultades a las que las tres parejas habrán de enfrentarse, así como la manera de resolverlas para poder finalmente casarse y dar cauce a su pasión son insólitas y cumplen una función eminentemente espectacular: el engaño de Feliciano, la acusación de robo a Aldemaro, la falsa cédula de Bandalino en el caso de *El maestro de Lope*; los celos de don Enrique, la rivalidad de don Juan y la oposición de don Diego en *El maestro de Calderón*; la vigilancia de don Diego y Mrs. Caution y el compromiso de Hippolita con Monsieur de Paris en *The Gentleman*. Sin embargo, dado que el género de la comedia no posee una voluntad transgresora, las relaciones amorosas aquí representadas se desarrollan de acuerdo con los preceptos sociales de la época. De este modo,

los personajes del galán y de la dama viven por y para el amor, si bien el dispositivo de su idealismo amoroso y generosidad se construye socialmente a partir de la desigualdad estructural que la división de los sexos impone: el galán, a impulsos del amor, toma la iniciativa y corteja a la dama, convirtiéndose el galanteo en la cara visible de la sexualidad; la dama [...] responde con la pasividad social que se la asigna en la época (2002, 9).

⁸³ Recordamos que la edición a partir de la cual citamos es la incluida en la *Tercera parte de comedias* de 1664.

En efecto, en *El maestro* de Lope es Aldemaro quien inicia la seducción, mientras que Florela asume un papel eminentemente pasivo, salvo en la resolución de los problemas que han de afrontar para poder casarse, tramando el engaño de Feliciano y Bandalino y, en última instancia, pidiendo ayuda a Alberigo. En el caso de *El maestro* de Calderón al no formar parte el cortejo de la acción dramática no podemos comprobar que dicha obra siga el patrón tradicional de la comedia, si bien es cierto que es don Enrique quien inicia la acción al desplazarse a Valencia. No obstante, la idea de hacerse pasar por maestro de danza para engañar a don Diego es de Leonor, por lo que su rol no puede caracterizarse como pasivo. En lo que respecta a la comedia de Wycherley, ésta rompe con el esquema tradicional de la comedia española. La dama, en este caso Hippolita, desempeña un papel plenamente activo, siendo ella quien da comienzo al cortejo citando a Gerrard en su casa y tentándole para que la rapte; Hippolita impulsa la acción amorosa, mientras que el galán, Mr. Gerrard, se deja llevar por las circunstancias y sigue en todo momento las órdenes de su amada.

Como bien señala la Profesora Buezo, en la comedia, y especialmente en la comedia de capa y espada, “predomina la topística amor-honor [...], en el que prevalece el primer valor frente al segundo: el honor —y el amor de padre o de hermano simbolizan este principio— se entiende como un obstáculo para la satisfacción de los deseos de los amantes que se dan al galanteo y mantienen en lo posible las apariencias” (2002, 9). Así, Aldemaro pone en riesgo su honor al rebajarse haciéndose pasar por maestro de danza y entrando al servicio de Alberigo, como le reprocha su padrino y amigo Ricaredo: “Que des / más ocasión, si eso es / a ser menos bien nacido; / que si ese oficio ejercitas / ya pierdes de tu nobleza” (vv. 295-9). El principal ejemplo que encontramos en nuestras tres comedias es la relación de Don Félix y Beatriz, ya que ésta pone en riesgo su honor y, en consecuencia, el de su hermano don Juan, al dejar que su amante la visite de noche en sus aposentos, iniciando así el conflicto secundario.

Asimismo, podemos observar cómo los autores dramáticos que nos ocupan, en particular el Fénix, construyen la concepción del amor a partir de diferentes *topoi* de la tradición literaria. En primer lugar, el topos clásico *amor vincit omnia* permea un gran número de comedias, ya que se impone por encima de las diferencias económicas y de status entre los protagonistas. Los dramaturgos españoles recuperan ese gran topos heredado de la lírica provenzal que responde a una filosofía neoplatónica: el amor-dolor y el deseo como motor de la acción. En las dos comedias españolas aparecen múltiples

referencias a la “enfermedad de amor” que padecen los protagonistas. Dice así Aldemaro a Belardo en la escena I de la jornada primera, recién enamorado de Florela: “El fuego en que me consumo, / aunque me mata en secreto, / tiene su exterior efeto: / luz, sonido, aumento y humo” (vv. 33-6), palabras que recuerdan a las que expresa Bandalino al final de la escena segunda de la misma jornada primera, refiriéndose a su amor por Florela y despertando así los celos de Aldemaro: “Deudo soy por afición / que hasta la sangre me abrasa; / y pues que su fuego vivo / con mi sangre se ha mezclado, / parentesco hemos formado: sangre doy, fuego recibo” (vv. 675-80). También Leonor se queja a Inés de sus males de amor en la escena III de la jornada primera: “No me consueles, pues vès / que en el continuo desvelo / de vn mal, el mayor consuelo / es no auer consuelo, Ines” (vv. 549-52, pág. 30). Por su parte, Hippolita comenta el mal aspecto de Gerrard tras informarle de que todo había sido una farsa y que no pensaba fugarse con él: “[...] I am afraid you have hurt my master, cousin. He says nothing. Can he draw his breath?” (Acto quinto, escena I, pág. 81)⁸⁴.

Con respecto a las relaciones amorosas, nos encontramos siempre ante un enamoramiento súbito e instantáneo. Como explica Díez Borque, se trata de “un artificio literario, claramente separado de la realidad, en el que se apoya la estructura y sentido de la comedia” y añade:

No se trata de presentar el proceso de enamoramiento, sino que se parte ya de la existencia del amor, para pasar a una casuística repetida de celos, desdenes, que, uniendo fuerzas convergentes y divergentes, confluyen en un final feliz, y sirve lo que digo tanto para el galán como para la dama (1976, 28).

En nuestras tres comedias el enamoramiento surge de un flechazo: Aldemaro cae rendido ante Florela nada más verla en la sortija, ella le corresponde al conocerlo como maestro de danzar; por lo que nos cuenta Chacón en la escena I de la jornada primera sabemos que el amor entre don Enrique y Leonor surgió también de un flechazo; y, por último, Hippolita y Mr. Gerrard se enamoran el uno del otro al conocerse por primera vez en la cita a ciegas concertada por Hippolita. Las tres parejas se enfrentan además al problema de los celos, obstáculo que mantiene despierta la intriga de los espectadores: Aldemaro sentirá celos de Bandalino, don Enrique de don Félix y don Juan, y Mr.

⁸⁴ “[...] Me temo que has herido a mi maestro, primo. No dice nada. ¿Respira?” (Traducción de la autora).

Gerrard de Monsieur de Paris. Sin embargo, en las tres piezas desaparecen estas tensiones producidas por los celos, resolviéndose el conflicto en matrimonio, lo que Díez Borque caracteriza como “un final feliz perfecto como impostura plenamente literaria y totalmente desgajado de la realidad” (1976, 29).

En la comedia, los celos son un elemento recurrente para construir la intriga dramática que, en la concepción amorosa, aparecen como “esencia del amor” (Díez Borque, 1976, 33). Don Enrique es presa de los celos al ver entrar a don Félix en casa de su amada, estando su padre ausente: “Avrà, cielos, / otro, a quien aya obligado / tan no imaginado empeño / de amor, y honor, a que aya / de hazer festin a sus zelos?” (vv. 1988-92, pág. 40). Los celos son la muestra externa del sentimiento amoroso y sirven incluso de acicate al amor; por ello, posteriormente, don Enrique tratará de excusarse ante Leonor en los términos siguientes:

No huiera sido peor,
que a tanto aparente indicio
respondiera el sentimiento,
pereçosamente tibio,
y dado a la confiança,
que es la ruindad del cariño,
suciedera, al no estrañarło,
el desden del no sentirlo? (vv. 2509-16, págs. 42-3).

También el galán de *The Gentleman* sufre de celos, puesto que Hippolita le hace creer que nunca le ha amado y que está resuelta a casarse con Monsieur de Paris; sin embargo, esto no es sino una estrategia para poner a prueba su amor. Cuando Hippolita dice a Mr. Gerrard que no puede prometerle no engañarle en el futuro, éste le reprocha entonces que las mujeres que consideran la sinceridad como una forma de honestidad son “[...] those who wou’d delight in a Husbands jealousy, as the proof of his love and her honour” (Acto cuarto, escena I, pág. 83)⁸⁵. La respuesta de Hippolita a Mr. Gerrard muestra que los celos no son únicamente una prueba del amor del enamorado, sino que pueden llegar a constituir una ofensa para la amada, al intentar contra su honra:

⁸⁵ “[...] aquellas que se complacen en los celos de sus maridos, como prueba del amor de ellos y de su propio honor” (Traducción de la autora).

[...] I differ from you in the point, for a Husbands jealousy, which cunning men wou'd pass upon their Wives for a Compliment, is the worst can be made 'em, for indeed it is a Compliment to their Beauty, but an affront to their Honour. [...] So that upon the whole matter I conclude, jealousy in a Gallant is humble true Love, and the height of respect, and only an undervaluing of himself to overvalue her; but in a Husband 'tis arrant sawciness, cowardise, and ill breeding, and not to be suffer'd (*Ibid.*)⁸⁶.

En relación a la práctica amorosa de los enamorados, encontramos en las tres piezas toda una serie de situaciones repetidas. Dada la inaccesibilidad de la dama, la comunicación entre los enamorados se produce a través de epístolas secretas, o bien encuentros nocturnos (Díez Borque, 1976, 38-9). Este primer recurso no está muy explotado en ninguna de las tres comedias, salvo en la de Lope, aunque no lo emplea la pareja protagonista, sino la de sus antagonistas, Bandalino y Florela, y sirve además para producir equívocos y engaños, al falsificar la escritura de los interesados. En cambio, la entrevista nocturna, principalmente en el balcón o el jardín, aparece como un recurso de gran efectividad en las tres comedias, en especial en *The Gentleman* (recordemos que el primer encuentro entre Mr. Gerrard e Hippolita se produce en el balcón de ésta a una hora bien temprana). Pero además estas piezas ofrecen una nueva forma de encuentro: la fingida lección de danza, que debió gustar sobremanera a los espectadores por los juegos verbales con el léxico de la danza, y en particular por los movimientos de alta carga erótica, muy explotados en la pieza de Lope. El erotismo —sin duda alguna uno de los elementos imprescindibles en toda comedia, altamente apreciado por los espectadores— constituye “una seña de identidad del teatro de Lope de Vega” (Ferrer, 2003, 195). *El Maestro* de Lope da sendas muestras del erotismo que detalla Ferrer:

Las escenas eróticas, insinuadas sobre el tablado o descritas, los roces y apretones de manos o los besos y abrazos, son bien abundantes y constituyen el botón de muestra de un erotismo contenido, necesariamente vedado a mayores explicitaciones, y quizá por ello de mayor efecto (*Ibid.*).

⁸⁶ “[...] Difiero de vos en un punto, los celos de los maridos, aunque los hombres astutos traten de disfrazarlos ante sus mujeres como un cumplido, es el peor que pueden hacerles, ya que, en efecto son un cumplido a su belleza, pero una afrenta a su honor. [...] Así que en relación a todo este asunto concluyo que los celos en un pretendiente son amor humilde y verdadero, y el culmen del respeto, y sólo lo infravaloran a él para sobrevalorarla a ella, pero en un marido son un absoluto descaro, cobardía, y mala educación, y no han de ser tolerados” (Traducción de la autora).

Asimismo, son de gran importancia en las relaciones amorosas el ingenio y la sutileza en el requiebro, que como bien indica Díez Borque “nos pone ante la fuerza y función de la palabra, en las relaciones entre los protagonistas” (1976, 42), permitiendo al mismo tiempo dar muestra del virtuosismo del dramaturgo. Recordemos que Florela señala como un defecto la falta de ingenio de Bandalino al leer el primer papel que le entregó en el estuche que le ofreció durante la sortija: “«...Y merezca yo / que aquesta noche me habléis, / que en la reja que sabéis / anoche me amaneció, / aunque adorando secreta / de mi sol la luz y ardor...». / Cierto que es buen amador, / pero maldito poeta” (vv. 985-92). En cambio, Aldemaro hace gala de sus habilidades como poeta con su muy conseguida comparación entre el amor y la vihuela en la escena I de la jornada segunda:

Son las cuerdas los sentidos,
que cinco sin orden son,
y es el lazo el corazón,
que los prende y trae perdidos
en que esta armonía se queja
de la puente hasta la ceja,
camino del alma estrecho,
que por trastes, como escalas,
van los suspiros, y vienen
a las clavijas, que tienen
las cuerdas, buenas o malas;
de las cuales es la prima
el ver, que fue la primera;
que no amara, si no viera
el premio que el alma estima.
El oír fue la segunda,
que se templa con el ver,
que es la prima, y suele ser
en lo que el amor se funda.
Y pues llaman buen olor
a la opinión, nombre y fama,
este sentido se llama
la tercera del amor.

La cuarta, que es el tocar,
por ser cuerda más grosera,
se requinta con tercera,
que es el temor del llegar.
Y si es el bordón la quinta,
que del tocar gusto saca,
con sobresalto se aplaca,
que le sirve de requinta (vv. 1225-56).

Con estas palabras Aldemaro construye un breve tratado del enamoramiento, basado en los preceptos neoplatónicos tan en boga desde el Renacimiento que Castiglione recoge en libro IV de *El cortesano* (1528): la cuerda prima corresponde a la vista, primer sentido en transmitir y en recibir el amor; la segunda es el oído, sentido de gran importancia pues como afirma el Profesor Ynduráin (1983, 589) “el amor de oídas funciona como una exquisitez sentimental: la excelencia de la dama —y la sensibilidad del caballero— es tal que puede producir amor por sólo la fama”; en efecto, según Castiglione, son estos dos primeros sentidos los más elevados puesto que perciben formas puras, sin contaminarse con la materia; la tercera cuerda es la alcahueta o intermediara en amor, quien permite salvaguardar la opinión, el buen nombre y la fama de los enamorados; la cuarta es el tacto y la quinta el gusto, los sentidos considerados más groseros y concupiscentes por percibir únicamente la materia. Poco antes de esta alegoría tan lograda, Aldemaro retoma otro tópico de la lírica provenzal: la expresión del sentimiento amoroso a través del léxico religioso: “Hacé cuenta que mi fe / es instrumento divino, / y que Amor a tañer vino / luego que a su mano fue” (vv. 1217-20).

Como advierte Díez Borque, las relaciones amorosas en la época no eran tan libres como aparecen representadas en la comedia (1976, 85). La buena fama de la mujer casadera, en palabras de C. M. Gaité, “estribaba en estar oculta y de aquí la intervención del padre” (1973, 95-6). Por esta razón, la mujer se veía obligada a avivar el ingenio y la audacia para escapar del encierro claustral al que se veía sometida. El mejor ejemplo, de entre las obras que nos ocupan, es el caso de Hippolita que, en su desesperación por evitar el matrimonio con Monsieur de Paris a quien desprecia, llegará a citar a un desconocido en su balcón, con la esperanza de enamorarse de él y que éste se convierta en su nuevo pretendiente. Como bien explica Díez Borque, la comedia presenta a “la mujer libre, moviéndose a impulsos del amor, aunque limitada por el

código del honor” y la razón es que “[e]sta libertad gusta porque es excepción y la excepción divierte, y no el reflejo objetivo de la realidad” (1976, 86).

Como ya indicamos al principio de este apartado, la casuística amorosa se cierra siempre con el matrimonio de los protagonistas. Este se concierta siempre al final de la última jornada, puesto que supone el fin del conflicto y por ende, el final de la intriga dramática. Como bien explica Dawn L. Smith, el matrimonio:

[s]irve de móvil para poner en marcha la acción, de pretexto para sostenerla y de objetivo que mantiene el ritmo de la acción hasta el final. No obstante, a diferencia de la vida, la comedia no se interesa por el estado matrimonial como situación humana y social. Las peripecias del consagrado ritual amoroso son más aptas para el ámbito dramático. El tema tiene un papel imprescindible en las comedias de capa y espada, ya que éstas tratan casi exclusivamente de las relaciones entre los sexos y las intrigas urdidas en torno al galanteo (2002, 203).

En la comedia, como corresponde tradicionalmente al género, el principal antagonista de los protagonistas enamorados es el padre de la joven o su tutor. En palabras de Dawn L. Smith:

[c]onforme al código imperante en la época, la mujer es propiedad de su padre hasta casarse. La Comedia saca partido de los conflictos que surgen de la oposición entre la voluntad del padre, representante de la colectividad social, y el deseo de la mujer símbolo de los derechos del individuo (2002, 204).

Por lo general, el amor se impone ante el interés puramente económico y la juventud triunfa sobre la vejez (*Ibid.*). De este modo, Hippolita consigue librarse de su primo, Monsieur de Paris, quien sólo busca casarse con ella por su dote y herencia, para poder casarse con Mr. Gerrard, el caballero al que ama. Recordemos que la comedia no es un género con voluntad subversiva, por lo que las oposiciones basadas en la diferencia de clase social se resolverán siempre “por el artificio literario que anula la desigualdad y nunca por el quebrantamiento, en el caso individual, de las normas sociales” (Díez Borque, 1976, 71). Recordemos por ejemplo los dos finales de las comedias españolas, en que ambos padres, Alberigo y don Diego, acaban aceptando a los pretendientes elegidos por sus hijas al conocer su origen noble, aunque éstos no

dispongan de grandes riquezas. Esto se explica por el sistema de valores de la comedia, presidido por el amor que triunfa siempre por encima de cualquier obstáculo o dificultad.

Aunque en el siguiente apartado nos ocuparemos con mayor detenimiento de la figura del padre, nos gustaría precisar que se trata de uno de los personajes esenciales en la comedia y, en particular, en relación al tema del matrimonio. El padre desempeña un papel fundamental en las relaciones matrimoniales de su hija, al ser el depositario y responsable del honor de ésta, estableciéndose una equivalencia hija-padre en la honra (Díez Borque, 1976, 86). El padre, y en su defecto el tutor o tutora, se preocupa del honor de su hija, mientras que ésta antepone el deseo y así surge el conflicto padre-hija (*Ibid.*, 87). Esta función del padre o tutor como depositario de la honra de la doncella aparece ejemplificada en las palabras de Mrs. Caution a Hippolita: “I know you hate me, because I have been the Guardian of your Reputation. But your Husband may thank me one day” (Acto I, escena I, pág. 8)⁸⁷. El conflicto padre-hija aparece más desarrollado en *El maestro* de Calderón y en *The Gentleman*, puesto que en estas obras, el personaje del padre ha elegido otro pretendiente para su hija, en concreto, un amigo de la familia, don Juan, en la pieza de Calderón, y el primo de la joven, Monsieur de París, en la comedia de Wycherley. Sin embargo, la oposición padre-hija nunca es irreconciliable y suele resolverse felizmente.

Por otra parte, es preciso señalar la ausencia de la mujer casada en la comedia española, no en la comedia inglesa en que este personaje goza de gran popularidad, como bien muestra la siguiente comedia de Wycherley, *The Country Wife* (1675). Este género no se interesa por las cotidianas relaciones entre marido y mujer, al no ser materia apta para atraer la atención del público (Díez Borque, 1976, 99). *El maestro* de Lope constituye una excepción por la presencia del personaje de Feliciano que representa a la mal casada. Feliciano se ha visto obligada a casarse con Tebano, el pretendiente escogido por su padre, por lo que desea aprovechar el cortejo de Bandalino a su hermana para poder gozar del proceso de enamoramiento, y para ello, no tendrá ningún escrúpulo en poner en riesgo el honor de su hermana ni el de su marido. Este personaje sirve de contrapunto al de Florela, y ambas permiten ejemplificar dos tipos de matrimonio: el de conveniencia y el de amor. Recuérdese que en la escena III de la

⁸⁷ “Sé que me odias porque he sido la guardiana de tu reputación, pero tu marido me lo agradecerá algún día” (Traducción de la autora).

jornada primera, Feliciana dice a su hermana cuando ésta encuentra el papel de Bandalino: “ansí amara yo a Tebano, / que hoy le di el alma y la mano, / y ayer vino de León. / ¡Cuánto es mejor que te cases / con quien ames desde agora! / Y más que el hombre te adora, / y no es razón que le abrases” (vv. 906-12). Florela intentará consolar a su hermana y ensalzará las ventajas del matrimonio concertado aduciendo al refranero de la época (“Quien casa por amores, siempre vive con Dolores”⁸⁸): “Casamiento por concierto / todos dicen que es mejor, / porque en siendo por amor / dicen que el dolor es cierto” (vv. 925-28). Sin embargo, Feliciana le contesta citando también el refranero popular (“Quien bien quiere, nunca olvida”⁸⁹): “Es mentira conocida, / de que por mi mal te aviso; / que lo que una vez se quiso / agrada toda la vida” (vv. 929-32).

Existen, por otra parte, comedias en que la mujer logra frustrar los planes de su padre o su hermano para casarla con un pretendiente del que no está enamorada (Smith, 2002, 204). La comedia, al buscar la exaltación de lo excepcional, presenta a la hija que no repara ni en el honor del padre ni en la fama cuando se enamora (Díez Borque, 1976, 86). Además, al perseguir un final espectacular, ésta logra solventar todo tipo de impedimentos y consigue así casarse con quien ama. Nuestro mejor ejemplo es nuevamente Hippolita, quien no sólo logra engañar a su prometido para que le haga llegar un nuevo pretendiente, sino que además se casará con él a escondidas, a pesar de la oposición de su padre.

Aunque dijimos que en la comedia española no se habla de matrimonio, ya apuntamos que no este el caso de la comedia de la Restauración, en la que género, sexualidad y matrimonio constituyen sus principales preocupaciones. El teatro de la Restauración, y en particular, la “comedia de maneras” (*comedy of manners*), juega con una serie de tensiones sociales, que pretende resolver de manera cómica, entre ellas la definición de los roles en cuanto al género, la regulación del comportamiento sexual y la compatibilidad de las parejas (Gill, 2003, 191). Recuperando el tradicional miedo al adulterio y la censura de la hipocresía, la comedia de la Restauración presenta un nuevo modelo de matrimonio “as a witty, cultivated alliance of elegant, like-minded

⁸⁸ M. Frenk, *Corpus 737*, A, B y Correas, *Vocabulario*, 677.

⁸⁹ Correas, *Vocabulario*, 675.

individuals” (*Ibid.*, 194)⁹⁰. Así, Hippolita consigue un pretendiente al que considera más afín que su pretencioso y ridículo primo Monsieur de Paris.

En cuanto a los personajes femeninos, la comedia de la Restauración presenta como heroínas triunfadoras aquellas que consiguen evitar los ilícitos atractivos que les proponen los galanes, reservándose astutamente para el matrimonio y garantizando así su respetabilidad (*Ibid.*). Al igual que en la comedia española, la protagonista es una mujer impulsiva presa del amor y del deseo amoroso, pero que consiente doblegar éste deseo a las convenciones sociales de la época. Hippolita entraría así en el tercer grupo de mujeres que distingue Pat Gill: la encantadora doncella que posee riquezas e ingenio (*Ibid.*). Pero también encontramos en *The Gentleman Dancing-Master* otro tipo bien distinto, en concreto, el de las peligrosas y engañosas mujeres que utilizan el sexo como medio de conseguir poder y dinero. Nos referimos a las prostitutas Mrs. Flirt y Mrs. Flounce, perfectamente capaces de manipular los apetitos masculinos para conseguir invitaciones a restaurantes, joyas e incluso ser mantenidas. Estos personajes presentan una clase de convivencia muy diferente del matrimonio por amor de los jóvenes protagonistas. Recordemos que Mrs. Flirt insiste en acordar los términos de su contrato en tanto que amantes con Monsieur de Paris antes de aceptar su propuesta. Exige así una pensión por si Monsieur decidiera casarse o por si ella quisiera tomar otro amante; aclara que su casa ha de estar en la ciudad y la de él en el campo, y que deberá proporcionarle un coche, varios lacayos fuertes y apuestos de los que no podrá tener celos, 500 libras para sus gastos, más el alquiler de una casa bien amueblada y una anualidad de mil libras; y cuando la visite Monsieur no podrá entrar nunca en una habitación sin llamar ni hacer preguntas indiscretas.

La visión del matrimonio del teatro de la Restauración es mucho más pesimista que la presentada por la comedia española. Abundan en nuestra obra las referencias negativas sobre esta institución, entre las que destacan las alusiones al adulterio. Citemos a modo de ejemplo las palabras de Monsieur de Paris al intentar consolar a Mr. Gerrard cuando éste cree que Hippolita no le ama: “[...] Come, prethee, prethee, don’t be so concern’d; for as I was saying, women first fool their Fathers, then their Gallants, and then their Husbands; so that it will be my turn to be fool’d too; (for your comfort)

⁹⁰ “como una ingeniosa y refinada alianza de individuos elegantes y de igual parecer” (Traducción de la autora).

[...]” (Acto quinto, escena I, pág. 79)⁹¹. El adulterio aparece como una consecuencia ineludible del matrimonio, dada la supuesta volubilidad de la mujer, como dice Mr. Gerrard a Hippolita al sentirse engañado: “Next to the Devil’s the Invention of Women, they’ll no more want an excuse to cheat a Father with, than an opportunity to abuse a Husband” (Acto cuarto, escena I, pág. 75)⁹². La mujer parece actuar únicamente buscando el interés económico, como puede deducirse de las palabras de Mrs. Flirt en la cita anterior. También resultan reveladores los comentarios que Monsieur de Paris hace al escuchar las condiciones de Mrs. Flirt: “[...]’tis e’en as bad as marriage indeed and there’s no difference betwixt a wife and a wench” (Acto quinto, escena I, pág. 93)⁹³.

En conclusión, podemos afirmar que las tres comedias tratan por extenso de amor y matrimonio, presentando relaciones amorosas apasionadas y extraordinarias, si bien en un marco realista, conforme a las convenciones sociales de la época. Estas relaciones se enfrentan a todo tipo de obstáculos, en particular a los celos durante el proceso de enamoramiento y la oposición del padre de la joven a su casamiento. Sin embargo, por medio de soluciones espectaculares, las parejas protagonistas conseguirán solventar todos estos impedimentos y podrán casarse, quedando así su pasión sometida y regulada por el matrimonio, y ejemplificando el triunfo absoluto del amor.

VI. PERSONAJES

Como explicábamos en la introducción del presente trabajo, en este apartado pretendemos analizar con exhaustividad los personajes principales comunes a las tres comedias: el galán, la joven doncella, el rival masculino y el padre de la joven. Esto nos permitirá dar cuenta de las diferencias y semejanzas entre las tres piezas que nos ocupan. Partiremos de las características generales de cada uno de dichos personajes en la comedia española e inglesa del siglo XVII, para pasar enseguida a la especificidad de nuestros personajes.

⁹¹ “Vamos, por favor, por favor, no esté tan molesto, pues, como le estaba diciendo, las mujeres primero engañan a sus padres, luego a sus pretendientes, y luego a sus maridos, así que también me llegará el turno de ser engañado, para su consuelo” (Traducción de la autora).

⁹² “Las mujeres sólo le van a la zaga al diablo en astucia. No les faltan ni excusas para engañar a sus padres ni oportunidades para insultar a sus maridos” (Traducción de la autora).

⁹³ “[...] es tan malo como el matrimonio, a decir verdad, y no hay diferencia alguna entre una esposa y una barragana” (Traducción de la autora).

I. El galán

Dice el Profesor Juan Manuel Escudero en el *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro* que:

Es llamado “galán” el personaje masculino que se diferencia, por su juventud, de los viejos o *barbas*, y por su nobleza, de los criados. Fuera de esa definición sucinta negativa, es difícil establecer un catálogo de rasgos definitorios válido para los muy diversos protagonistas del teatro aurisecular [...] (157).

En efecto, nuestros tres protagonistas masculinos comparten únicamente su juventud, hermosura y condición noble, así como su “plena y entera dedicación al amor, rasgo que comparte con la dama” (*Ibid.*). Al tratarse de un personaje protagonista, tienen mayor relevancia los rasgos definitorios que dependen esencialmente de la trama de la obra. En nuestro caso, los tres personajes mantienen una relación especial con la danza: Aldemaro conoce bien los diferentes tipos y se servirá de este talento para conquistar a Florela, mientras que don Enrique y Mr. Gerrard no temen en fingir ser maestros de danzar para conseguir engañar al padre de su amada. Como acabamos de decir, los galanes son siervos del amor y dan muestras de gran valentía al llevar a cabo todo tipo de empresas para conseguir a la mujer que aman.

En cuanto a la juventud del protagonista, ésta se impone como una condición necesaria al género, puesto que tradicionalmente la comedia muestra el enfrentamiento de dos generaciones, representadas por los jóvenes enamorados y por sus padres, que se oponen a su unión. Por lo que respecta a la belleza del galán, dado que el enamoramiento en la comedia es súbito, éste se fundamenta en la apariencia física, sustentado por la creencia que la belleza exterior ha de corresponder a la belleza del alma. En relación al linaje del protagonista, dice Dian Fox, que éste “se ve obligado a comportarse como quien es, es decir, debe portarse de acuerdo a la posición social alta. Cuando el noble no «es quien es» —cuando abusa o viola los requisitos de dicha posición social— vienen las consecuencias desastrosas” (2002, 226). Precisamente es esto lo que achacan Ricaredo y Andronio a Aldemaro cuando éste decide hacerse pasar por maestro de danzar, ocupación que ellos consideran indigna de su linaje. Aunque finalmente la situación se resuelve felizmente, recordemos que, por un momento, Aldemaro es acusado de robo.

También podríamos señalar como rasgo común a nuestros tres protagonistas su carácter celoso, que cumple una función argumental, al ser los celos, como explicábamos en el apartado anterior (V), condición *sine qua non* del enamoramiento. Dicho esto, es quizás don Enrique el que destaca entre los tres por sus celos, ya que llegará a sospechar de dos caballeros (esto se explica porque en la comedia de Calderón los celos desempeñan una función primordial en el desarrollo de la trama).

Si pasamos a analizar individualmente a cada uno de nuestros protagonistas, podemos advertir que Aldemaro sobresale por su valentía y galantería. El joven soldado no duda en aprovechar sus cualidades como bailarín para introducirse en casa de la doncella de la que acaba de enamorarse, arriesgándose a ser descubierto por su padre. Tampoco abandonará su propósito al descubrir que Florela ya tiene un pretendiente. Por otra parte, da muestras de ser un perfecto galán, por la ocurrencia de sus requiebros, por sus discursos sobre la naturaleza del amor y, ante todo, por su talento para la danza.

Por su parte don Enrique se caracteriza, además de por ser celoso, por su profunda devoción a doña Leonor, su carácter impulsivo, su valentía y coraje y por su caballerosidad. Don Enrique emprende un viaje hasta Valencia sólo por ver nuevamente a su amada, sin haber tramado ninguna estrategia; sólo le mueve el amor. Al llegar a esta ciudad, se topará con un caballero que persigue violentamente a una dama, y dará así muestras de valentía y generosidad al protegerla hasta asegurarse que ya no corre ningún peligro. Llegará incluso a enfrentarse a dos alguaciles, resultando herido. Además, en ningún momento cuestiona los motivos de doña Beatriz, o la presiona para que le cuente lo ocurrido, ni tampoco espera nada a cambio por haberla asistido.

Mr. Gerrard presenta los trazos fundamentales que caracterizan al galán de la comedia de la Restauración: pertenece a la aristocracia (*gentry*) por nacimiento o educación, o por ambas; este personaje destaca ante todo por su ingenio, la cualidad más apreciada en esta época. Además de ser apuesto y elegante, Mr. Gerrard responde siempre con frases ocurrentes, especialmente al burlarse de Monsieur de Paris. Recordemos así las palabras de nuestro galán en el restaurante en la escena II del acto primero: “[...] Monsieur, now give me leave to admire thee, that in three months at Paris you could renounce your language, drinking and your country (for which we are not angry with you, as I said) and come home so perfect a Frenchman that the draymen

of your father's own brewhouse would be ready to knock thee in the head" (pág. 14)⁹⁴. La riqueza es importante, pero no esencial, puesto que alguno de estos personajes dependen únicamente de sus habilidades personales para encontrar formas de ingreso. Finalmente, don Diego aceptará el matrimonio de su hija con Mr. Gerrard por ser éste un caballero y un hombre inteligente, mientras que Monsieur de Paris, no es ni una cosa ni la otra.

El personaje de Mr. Gerrard ha sido caracterizado por la crítica, siguiendo la línea de los personajes de la primera comedia de Wycherley, *Love in a Wood*, como un libertino. Jeremy W. Webster lo describe en los siguientes términos: "Gerrard is part of a male circle of friends, visits prostitutes from time to time, drinks excessively, and is up for excitement of arranging a liaison with a beautiful girl" (2005, 86-7). Para ello, Webster se apoya en la presentación del personaje en el primer acto: Mr. Gerrard aparece por vez primera junto a su buen amigo Mr. Martin cenando en Chateline, "an expensive restaurant in Covent Garden fashionable for its French cuisine and elite clientele" (*Ibid.*)⁹⁵; en seguida llegan unas prostitutas a las que Mr. Gerrard conoce bastante bien, a pesar de que éstas lleven el rostro cubierto con máscaras. Mr. Gerrard también se muestra valiente y decidido, puesto que al ver por primera vez a Hippolita y ser testigo de su belleza, rompe una ventana y entra en su cuarto dispuesto a fugarse con ella. Además, cuando entra don Diego en la habitación desenvainando su espada, Mr. Gerrard hace gala de sus proezas con la espada. Pero a pesar de ser presentado como un libertino, Wycherley, como bien afirma Webster, lo transforma en un personaje cómico e inofensivo (recordemos el comportamiento ridículo de Mr. Gerrard al pretender ser un maestro de danza sin saber bailar, y cómo Monsieur de Paris se burla de él en el acto V), que termina integrándose en el entramado social a través del matrimonio. De este modo nuestro autor pretende, por una parte, responder "to criticisms of libertine performance by reining in his characters' behavior or casting it in a manner that is humorously harmless"⁹⁶ y, por otra, "critique the same elements of society that argue against sexual freedom and libertine excesses and to enact radical reform in marital, familial, and

⁹⁴ "[...] Pero ahora, Monsieur, permitid que os admire; en tres meses en Paris fuisteis capaz de renunciar a vuestro idioma, la bebida y vuestro país (por lo cual no estamos enfadados con vuestra merced, como ya he dicho) y habéis venido como un perfecto francés, de manera que el cochero de la cervecería de vuestro padre estaría dispuesto a golpearos en la cabeza" (Traducción de la autora).

⁹⁵ "un caro restaurante en Covent Garden, de moda por su cocina francesa y su clientela elitista" (Traducción de la autora).

⁹⁶ "[...] las críticas a las representaciones libertinas, restringiendo el comportamiento de sus personajes, o bien presentarlos como inofensivos con humor" (Traducción de la autora).

sexual relationships by emphasizing liberty of conscience over repressive moral obligation”⁹⁷ (*Ibid.*, 67-8).

II. La joven doncella

“Bella, joven, ingeniosa y enamorada, linajuda y con la conciencia de tener que actuar respetando las obligaciones que debe a su condición noble” (Couderc, 2002, 104). Éstas son las principales características de nuestras tres protagonistas femeninas, de acuerdo a las convenciones del género. Al igual que ocurría con el galán, las damas han de ser bellas para despertar el enamoramiento de los caballeros, jóvenes como corresponde a este género teatral, y sobre todo, muy enamoradizas para así dar rienda a la trama argumental de la obra. Pero además, las damas han de comportarse de acuerdo con las convenciones sociales que corresponden a su género y linaje, lo que creará un conflicto entre su deseo y su deber, creando así una intriga dramática.

Como advertía Couderc, “[e]l haz de rasgos que conforma su estatuto sociodramático es susceptible de infinitas combinaciones y de distorsiones parciales, dependiendo de la fecha de la comedia y de sus condiciones genéricas” (*Ibid.*). Así, el personaje de Florela se muestra más respetuosa con su padre (de hecho, ella al igual que Alberigo es en principio víctima del engaño de Aldemaro) y más preocupada por su honra y reputación, ya que ha de hacer frente a la trama de su hermana, que pretende hacerse pasar por ella para gozar de un amante. En cambio, Leonor se muestra más decidida y atrevida en su empresa amorosa, introduciendo ella misma a su pretendiente en su casa y burlando a su padre sin remordimientos. Es ella misma quien dirige y resuelve las confusiones y conflictos originados por el enredo (celos de don Enrique respecto a don Félix y don Juan, conflicto de doña Beatriz con su hermano), pero sin recurrir a la ayuda de una figura de autoridad, sino utilizando sus propios medios (Huerta y Urzáiz, 2002, 316). También se nos presenta como un personaje generoso, ya que no dudará en ayudar en cuanto pueda a la joven Beatriz, y siempre consentirá todo lo que ella le pida, arriesgándose a levantar sospechas ante su propio enamorado. Por el contrario, Hippolita se aleja por completo de sus predecesoras, llevando al límite el atrevimiento y la determinación. Esta joven no piensa resignarse y acatar las decisiones

⁹⁷ [...] criticar los mismos elementos de la sociedad que se oponen a la libertad sexual y los excesos libertinos, y promover una reforma radical de las relaciones matrimoniales, familiares y sexuales enfatizando la libertad de conciencia sobre las obligaciones morales y represivas” (Traducción de la autora).

que su padre ha tomado por ella; Hippolita quiere ser dueña de su destino y por ello llega incluso a engañar a su prometido para que le encuentre un nuevo enamorado con el que poder casarse por amor, como ella desea.

Estos nuevos rasgos aparecen en una situación extrema, en que la dama ha de dejar a un lado el comportamiento que la sociedad espera de ella para convertirse en una joven decidida y resolutiva. Como explica el Profesor Couderc,

[...] cuando su honor está en peligro, o cuando las fuerzas imperiosas del amor lo exigen, la heroína se lanza a la aventura. Impelida por la situación a engañar, burlar, enredar, la dama llega entonces a atropellar las leyes del femenino recato para convertirse en un personaje hiperactivo, de identidad cambiante, hasta que merced a sus iniciativas se consiga el desenlace armonioso (*Ibid.*).

Tal es el caso de Florela, que no dudará en engañar a su hermana y a Bandalino al ver que ésta pone en riesgo su consideración social al hacerse pasar por ella. Tampoco duda Leonor en mentir a su padre para evitar que descubra a su amante. El caso de Hippolita es algo diferente, pues el atrevimiento parece un rasgo característico de su personalidad. Desde el primer momento se muestra decidida a emplear todo tipo de medios para conseguir su propósito y se niega rotundamente a adoptar el papel que la sociedad espera de ella.

Este último punto ha dado pie a interpretaciones que tienen a ver en la comedia la expresión de una forma de feminismo y la reivindicación de la libertad para la mujer, en una época en que el teatro constituía una válvula de escape y el lugar donde proyectar los fantasmas colectivos de una sociedad autoritaria y patriarcal. Pero la manifestación de esa libertad, que en algunas ocasiones llega a reclamar la dama en el tablado, nunca deja de ser un paréntesis en una acción que siempre termina por volver al cauce de la normalidad —una normalidad identificada, para el personaje femenino, con el matrimonio, cuya ortodoxia se defiende en los dramas del honor conyugal, o que aparece como único horizonte de la trayectoria dramática de la dama por casar. (*Ibid.*, 104-5).

Estas afirmaciones concuerdan con la visión de la comedia del siglo XVII que propone Díez Borque: la comedia es un género eminentemente conservador, que únicamente se

aleja de la norma, buscando la espectacularidad y lo cómico, para volver al final a lo establecido, restaurando el orden imperante.

Con respecto al personaje de Lope, la construcción del personaje responde a los modelos femeninos del Fénix. Como señala Aurelio González:

Una línea constructiva presente en los personajes femeninos lopescos es la inteligencia, la pasión y la conciencia del ser en el mosaico social de la España del siglo XVII, en el marco del amor y el matrimonio (2014, 198).

Y añade:

Amor vino a tocar sus puertas y Lope, gentil y osado, siempre las abrió y así fue que terminó, para su desventura y ventura, siendo un profundo conocedor del alma femenina, conocimiento que reflejó en múltiples formas en mucha de su obra dramática y poética (*Ibid.*).

Florela consigue desentramar el engaño de su hermana Feliciana, si bien con la ayuda de Aldemaro, manteniendo así su honor, conforme a las leyes sociales vigentes. Es también apasionada, pues desde el primer momento se lanza a los brazos de Aldemaro, dejando ver que el recato que mostró en la primera jornada sobre cómo actuar tras recibir el papel de Bandalino se debía a su falta de interés por él.

Como ocurría en el caso anterior, la protagonista de la comedia inglesa tiene un carácter bien diferente a las protagonistas de las comedias españolas, dadas las diferencias entre ambos géneros. Hippolita representa una *wild woman* (mujer salvaje): nos es presentada como una joven descarada y resпонdona que se burla de su tía y de su primo (aunque éste es tan engreído que ni siquiera logra darse cuenta), que no tiene escrúpulos al mentir a su padre haciéndole creer que Mr. Gerrard es su maestro de danza, y que tampoco muestra reparos al poner a prueba a su enamorado, haciéndole creer que le ha estado engañando desde el principio. Hippolita responde así al modelo de heroína de la comedia de la Restauración, que antepone su deseo a cualquier tipo de norma social. La joven es consciente de que su padre no sólo la ha mantenido apartada del mundo para preservar su doncellidad, sino por la herencia que le corresponde:

I am an heiress and have twelve hundred pounds a year, lately left by my mother's brother, which my father cannot meddle with and which is the chiefest reason, I suppose, why he keeps me up so close (Acto segundo, escena I, pág. 27)⁹⁸.

Al haber estado apartada de todo tipo de diversiones y placeres, Hippolita está aún más ansiosa de experimentar toda clase de aventuras. En especial, la dama desea a un varón porque ha sido alejada de todo tipo de compañías masculinas.

Este personaje ha sido estudiado por la crítica de género (*gender studies*), que la define como una figura que se rebela contra el control patriarcal y los intentos por parte de éste de utilizar su cuerpo para establecer lazos y alianzas con otros hombres. La Profesora Aspasia Velissariou ofrece una lectura en clave feminista de la obra de Wycherley, retomando la perspectiva de género adoptada por Eve Kosofsky Sedgwick, quien observa un sistema de intercambio simbólico entre hombres, sirviéndose de las mujeres como objetos (1984, 226-8). Según Velissariou, la comedia de Wycherley representa las tensiones que derivan de la discrepancia entre las formas de control sexual que buscan crear alianzas y la nueva visión de la sexualidad que desafía los presupuestos sobre los que se asienta dicho control (1995, 115-6).

Para ello, Wycherley se centra en la incómoda postura de la mujer con respecto al matrimonio como forma de consolidación y reproducción de las alianzas, y apunta a su sexualidad como potencial factor subversivo del control patriarcal e insiste en la autodeterminación del deseo femenino (*Ibid.* 116). Así, Hippolita se niega a servir como moneda de cambio para su padre y sus alianzas familiares, y desea poder escoger a su marido y amante por sí misma. Wycherley critica el control patriarcal a través del personaje de don Diego, quien resulta exagerado y ridículo en su intento desesperado de proteger la doncella de su hija, alejándola de toda diversión y encerrándola en casa.

Como afirma Velissariou, la pieza de Wycherley se hace eco de las prácticas matrimoniales y la visión de la sexualidad imperantes en la Inglaterra del XVII:

Central to the inscription of sexual relationships in its logic and practices is marriage as a system for the regulation and transfer of names and properties. Women's position is crucial for the smooth operation of this system because of

⁹⁸ “Soy heredera y tengo mil doscientas libras al año, concedidas recientemente por el hermano de mi madre, a las que mi padre no puede acceder y esa es la principal razón, supongo, por la que me tiene encerrada” (Traducción de la autora).

their mediating role in the generation and preservation of a legitimate line of heirs to the familial property and status. Hence the intense social concern with sexual practices that might jeopardize legitimacy and inheritance, a concern that makes female chastity instrumental in their protection, whence the urgent need to control and regulate the flow of female desire inside and outside of marriage (*Ibid.*, 117)⁹⁹.

Sin embargo, es preciso señalar que los personajes femeninos como Hippolita, únicamente ponen en peligro este sistema de intercambio social, sin llegar a transgredirlo manteniendo relaciones fuera del matrimonio. Por ello, el Profesor Douglass Canfield rechaza interpretar estos personajes como ejemplos de “protofeminismo”, y afirma que forman parte de “the constitution not of some true female self but of a figure of woman defined by and only meaningful in a patriarchal paradigm in a stage of transition from a feudal to an emerging bourgeois ideology” (1997, 147)¹⁰⁰.

Al seguir vigentes los presupuestos sobre los que se asienta el control patriarcal, las mujeres son conscientes del riesgo que corren si los transgreden: “however wily the typical female rebel, she refuses ultimately to engage in sexual promiscuity because she is wise enough to know that her value in English patriarchal society resides in her sexual purity, her ability to guarantee genealogical patrilinearity” (*Ibid.*)¹⁰¹. Por esta razón, Hippolita se niega a escapar con Mr. Gerrard y suponemos que no consiente mantener relaciones con él hasta que los casa el párroco.

Por ello, los personajes femeninos han de negar su propio deseo, controlarlo y ocultarlo, cuando en realidad sólo quieren dar rienda suelta a la pasión, propia de su juventud y enamoramiento. Según Peggy Thompson, esta obra se caracteriza por la

⁹⁹ “El matrimonio como sistema de regulación y transferencia de los nombres y la propiedad es fundamental para la inscripción de las relaciones sexuales en su lógica y prácticas. La posición de la mujer es crucial para que el funcionamiento del sistema se lleve a cabo sin sobresaltos gracias a su rol de mediadoras en la generación y preservación de una línea legítima de herederos a la propiedad y el estatus familiar. De ahí la fuerte preocupación social por las prácticas sexuales que pueden poner en peligro la legitimidad y la herencia, preocupación que hace de la castidad femenina una pieza clave para su protección, de donde surge la necesidad urgente de controlar y regula el flujo del deseo femenino dentro y fuera del matrimonio”. (Traducción de la autora).

¹⁰⁰ “la constitución no de una verdadera identidad femenina sino de la figura de una mujer definida por y que sólo se explica en un paradigma patriarcal en estado de transición de una ideología feudal a una emergente ideología burguesa”. (Traducción de la autora).

¹⁰¹ “por muy astuta que sea la típica mujer rebelde, ésta se niega en última instancia a practicar la promiscuidad sexual porque es lo suficientemente lista como para saber que su valor en la sociedad patriarcal inglesa reside en su doncellidad, su habilidad para garantizar la consanguinidad genealógica”. (Traducción de la autora).

presencia de lo que ella llama “trope of insincere resistance” (el tropo de la falsa resistencia), que opera de la siguiente manera: the resisting woman “must” implicitly grant agency to men and construct herself as the object of male aggression, while the deceptive manipulation that constitutes her resistance reaffirms her culpability” (2006, 421)¹⁰². De este modo, las acciones violentas que provocan en los hombres están legitimadas y erotizadas (*Ibid.*). Estas son las implicaciones de las palabras de Hippolita cuando Mr. Gerrard la visita por primera vez, fingiendo temer que la rapte y al mismo tiempo incitándolo a ello. De este modo, Hippolita invoca “the trope of insincere resistance”, y lucha contra la doble imposición en la que éste la sitúa: si niega su deseo, es taimada y culpable y, por tanto, un objeto legitimado para la agresión masculina, pero si se muestra abierta y sincera rebela la mujer lujuriosa que se esconde detrás de sus negativas (*Ibid.*, 422).

Por otra parte, aunque estos personajes femeninos cuestionen las normas imperantes en la sociedad en que viven, también desempeñan una importante función social, participando en dicho sistema. Como explica Canfield, “the heroines use their wits to escape forced marriages, yes, but also to socialize the attractive sexual energy of the Restoration rake into (or sometimes back into) a marriage based on mutual attraction, mutual evaluation, and at least the possibility of sexual constancy” (1997, 148)¹⁰³. Así, Hippolita encauza el deseo sexual de Mr. Gerrard transformándolo de un promiscuo libertino a un buen ciudadano.

III. El rival

Este tipo de personaje es común a las tres obras que abordamos en nuestro estudio, aunque su presencia y función en cada una de ellas es muy distinta. Si en *El maestro* de Lope Bandalino aparece como verdadero antagonista de Aldemaro, constituyendo primero un obstáculo en su conquista de Florela y después, un oponente al conspirar junto con Feliciano en contra suya, en *El maestro* de Calderón, don Juan, aun siendo el pretendiente de Leonor y, por tanto, rival de don Enrique, no ejerce como tal, sino que funciona como antagonista de Beatriz y de don Félix y tiene mayor

¹⁰² “la mujer que se resiste “debe” implícitamente garantizar su diligencia a los hombres y construirse a sí misma como el objeto de la agresión masculina, mientras la manipulación engañosa que constituye su resistencia reafirma su culpabilidad”. (Traducción de la autora).

¹⁰³ “las heroínas usan su ingenio para escapar matrimonios forzados, sí, pero también socializan el atractivo y la energía sexual del libertino de la restauración, conduciéndolo (o trayéndolo de vuelta) a un matrimonio basado en la atracción mutua, la valoración mutua, y al menos la posibilidad de constancia sexual”. (Traducción de la autora).

relevancia en la trama secundaria. Por su parte, Monsieur de Paris funciona verdaderamente como antagonista de Mr. Gerrard y su papel se amplía al encarnar al afrancesado ridículo, siendo así uno de los principales agentes cómicos de la pieza junto con don Diego.

Bandalino y don Juan vienen a encarnar al “galán suelto”, personaje “condenado a la soledad final, pues se queda sin pareja en el desenlace, lo que no deja de acarrear cierto desdoro para él” (Couderc, 2002, 157). En cambio, Monsieur de Paris terminará acordando una relación extra marital con Mrs. Flirt.

En la comedia del XVII, el personaje del rival:

se enfrenta con el primer galán, cuya trayectoria conserva semejanzas con la del suelto: competidores en la conquista de una misma dama, se oponen en cuanto a fortuna, posición social o grado de inclusión en el entorno socio-geográfico de la dama amada. En su camino hacia la victoria, el galán héroe tiene que adoptar transitoriamente la función del suelto: será héroe aquel galán capaz de convertir la posición de desventaja inicial en supremacía asociada con un amor correspondido: su trayectoria, aun en comedias ligeras, se asemeja a una carrera de obstáculos para llegar a la felicidad, generalmente expresada en un matrimonio libremente aceptado (*Ibid.*, 158).

En toda comedia de capa y espada, el rival desempeña una importante función al construir un obstáculo en el camino de los protagonistas y creando así la intriga dramática esencial al género. Así, incluso en la pieza de Calderón en la que don Juan desempeña un papel más relevante en la trama secundaria, éste constituye una nueva fuente de celos para don Enrique cuando éste ya había comprendido que no debía desconfiar de don Félix, creando de este modo una nueva intriga cuando el conflicto parecía cercano a su resolución.

En aquellas obras en que el rival presenta una mayor relevancia dentro de la pieza, este personaje se diferencia en mayor medida del protagonista. En *El maestro* de Lope, Bandalino se opone a Aldemaro en su falta de pericia en el galanteo, como apunta Florela al recibir el papel durante la sortija. Suponemos que este personaje se asemeja al galán en su condición de noble y en su gallardía; sin embargo, Aldemaro lo supera con creces a ojos de Florela, gracias a sus habilidades para la danza y su labia para los requiebros que lo vuelven más atractivo. Por otra parte, Mr. Gerrard representa todo lo

contrario a Monsieur de París: aquel es apuesto, ingenioso y masculino, mientras que éste es un ridículo afrancesado engreído y bastante afeminado.

Nuevamente, el personaje inglés se diferencia de los rivales españoles por su mayor desarrollo. Como ya apuntábamos en el apartado de Fuentes (III), Monsieur de Paris representa al *Frenchified fop* (bufón afrancesado) y por ello está sujeto a las burlas del público. Así lo señalaba John Loftis (1973, 127): “Parris is a Frenchified fop, an earlier and cruder version of the character type exemplified by Etherege’s Sir Fopling Flutter, and like him, he embodies a judgement on the imitation of French manners in that age of *le grand roi* (to whom Parris refers)”¹⁰⁴.

Se trata de un tipo de galán ridículo (*foolish suitor*), cuyo rasgo principal es la falta de ingenio. Monsieur de Paris es incapaz de advertir cuándo los demás se están burlando de él y no entiende las ironías. El otro rasgo definitorio de estos personajes es la vanidad, por lo que terminan siendo castigados. De hecho, Monsieur de Paris no logra casarse con Hippolita y tendrá que conformarse con mantener a Mrs. Flirt. Son además egoístas, narcisistas e indiferentes al bienestar de los demás. Pero no podemos olvidar que el *fop* representa una realidad social, ya que este tipo de personajes abundaban en la ciudad de Londres durante los siglos XVII y XVIII. Además, reflejan el cambio de actitud ante el ideal de comportamiento masculino.

El *Frenchified fop* es presuntuoso en su manera de vestir y comportamiento; ha estado recientemente en Francia, y por ello viste a la francesa y su vocabulario está cargado de expresiones francesas. Monsieur de Paris llega incluso a cambiar su nombre (en realidad se llama Mr. Parris) y habla inglés con acento francés, lo que lo convierte en un personaje eminentemente ridículo y digno de burla. En cuanto a su manera de vestir, Monsieur sigue a la perfección la moda parisina: viste corbata, pantalones bombachos, cinturones ajustados a la cintura, lleva además peluca y siempre lleva consigo una tabaquera (*snuffbox*), lo cual era mucho más popular en Francia que en Inglaterra en la época.

Por otra parte, se trata de personajes delicados, afeminados y cobardes, que evitan batirse incluso cuando están siendo gravemente ofendidos. Recordemos que en la

¹⁰⁴ “Parris es un afrancesado ridículo, una versión anterior y más vulgar de Sir Floping Flutter, el personaje de Etherege, y como él, encarna una crítica a la imitación de las maneras francesas en la era del *grand roi* (a la que se refiere Parris)” Traducción de la autora.

escena I del acto primero, Prue e Hippolita hacen comentarios sobre la falta de masculinidad de Monsieur:

Hipp. [...] Is he no man?

Pru. No, faith, he's but a Monsieur. But you'll resolve yourself that question within these three days, for by that time he'll be your husband [...] (pág. 2)¹⁰⁵.

También en el acto quinto, Monsieur de Parris provoca a Mr. Gerrard, pero quiere evitar batirse con él, incluso cuando éste está ofendiendo a su prometida:

Ger. But won't you fight for your mistress?

Mons. I tell you, you shall not have the honour to be killed for her. Besides, I will not be hit in the teeth by her as long as I live with the great love you had for her. Women speak well of their dead husbands — what will they do of their dead gallants? (pág. 80)¹⁰⁶

Asimismo tenemos indicaciones en la obra de que este rol fue llevado a cabo por un actor especializado en este tipo de personajes, que lo hacían inmediatamente reconocible al público. En la escena I del acto tercero, Hippolita y Monsieur de Paris conversan sobre los mejores actores especializados en el papel de *fool*:

Mons. Ay, ay, the *Franch* Education make us propre à tout; beside, Cousin, you must know to play the Fool is the Science in *France*, and I diddè go to the *Italian* Academy at *Paris* thrice a week to learn to play de Fool of Signior *Scaramouchè*, who is the most excellent Personage in the World for dat Noble Science. *Angel* is a dam *English* Fool to him.

Hipp. Methinks now *Angel* is a very good Fool.

Mons. Nauh, nauh, *Nokes* is a better Fool, but indeed the *Englis'* are not fit to be Fools; here are vèr few good Fools. 'Tis true, you have many a young Cavalier, who go over (pág. 39)¹⁰⁷.

¹⁰⁵ *Hipp.* [...] ¿No es un hombre?

Pru. No, por Dios, no es sino un Monsieur. Pero lo descubrirás por ti misma dentro de tres días, pues para entonces será tu marido [...] (Traducción de la autora).

¹⁰⁶ *Ger.* Pero ¿no lucharás por tu amada?

Mons. Os aviso, no tendréis el honor de morir por ella. Además, no me golpearán en los dientes mientras viva por el gran amor que vos tenáis por ella. Las mujeres hablan bien de sus difuntos maridos — ¿qué harán de sus difuntos amantes? (Traducción de la autora).

¹⁰⁷ *Mons.* Ay, ay, la educación francesa nos hace aptos a todo; además, prima, debes saber que hacer de bufón es todo una ciencia en Francia, y fui a la Academia italiana en París tres veces por semana para aprender a hacer el papel de bufón del Señor Scaramouche, que es el personaje más excelente en el mundo para esa noble ciencia. Angel es un maldito bufón inglés para él.

Hipp. Creo que Angel es un bufón muy bueno..

Según John Genest, en estas líneas los personajes se refieren a dos actores bien conocidos en la época en las tablas londinenses: James Nokes¹⁰⁸, quien hizo el papel de Monsieur (“There would have been no fun, unless Nokes had acted the part himself”¹⁰⁹) y Edward Angel¹¹⁰, quien encarnó a don Diego (1832, 137). Nokes y Angel fueron miembros de la Compañía del Duque en la temporada de 1671-72 (*The London Stage*, I, 186). Nokes era un cómico muy popular para quien John Dryden supuestamente escribió el rol principal en *Sir Martin Mar-all* (1688). Es evidente que Nokes y Angel

Mons. No, no, Nokes es mejor bufón, pero ciertamente los ingleses no están preparados para hacer de bufones; aquí hay muy pocos Buenos bufones (Traducción de la autora).

¹⁰⁸ Nokes comenzó su carrera como *boy actor* (chico actor), haciendo los roles femeninos en la compañía de John Rhodes en el teatro Cockpit durante la temporada de 1659-60. En noviembre de 1660 se convirtió en uno de los primeros miembros y accionistas de la compañía de Sir William Davenant, junto con Betterton y su hermano Robert Nokes. Con la apertura de la nueva sala en Lincoln’s Inn Fields en 1662, comenzó a desempeñar papeles masculinos, entre los que destacan el papel de Sir Nicholas Cully en *The Comical Revenge* de Sir George Etherege. Se convirtió así poco después en el actor cómico principal de su tiempo. La carrera de Nokes como actor principal en la Compañía del Duque y más tarde en la Unida (cuando la compañía se fundió con la del Rey) duro casi treinta años. Sin duda uno de sus actuaciones más celebradas fue cuando encarnó al personaje de Sir Martin en la obra de John Dryden *Sir Martin Mar-All* (1667), que se convirtió en todo un éxito: Samuel Pepys, quien la caracterizó como “the most entire piece of Mirth ... that certainly was ever writ” (“la pieza más llena de gracia que jamás haya sido escrita”), la vio hasta en ocho ocasiones, y sabemos que Charles II asistió a nueve funciones. Otro papel que lo consagró como un gran actor fue el personaje de Old Jorden en *The Citizen Turn’d Gentleman* (1671) de Edward Ravenscroft, que se representó en el nuevo teatro de la compañía en Dorset Garden. Cibber describe a Nokes como “an Actor of a quite different Genius from any I have ever read, heard of, or seen, since or before his Time” (“un actor de talento muy diferente a cualquiera que haya leído, del que haya oído hablar, o visto, desde y antes de su época”), caracterizado por “a plain and palpable Simplicity of Nature, which was so utterly his own, that he was often as unaccountably diverting in his common Speech, as on the Stage” (“una simplicidad de naturaleza clara y palpable, que era tan completamente propia que a menudo era inexplicablemente divertido en su forma corriente de hablar como en el escenario”). Su forma de actuar era esencialmente natural; Cibber menciona “the ridiculous Solemnity of Nokes’s Features’ which prompted laughter and ‘involuntary Applause” (“la ridícula solemnidad de los rasgos de Nokes, que provocaban la risa y aplausos involuntarios”) y sugería que, como muchos otros payasos, tenía el don del *pathos*. (Chernaik, 2004).

¹⁰⁹ “No habría tenido gracia a no ser que Nokes haya representado el papel de Monsieur” (Traducción de la autora).

¹¹⁰ Edward Angel comenzó a tener éxito en el invierno de 1659-60, cuando se unió a la compañía de John Rhodes que actuaba en el Cockpit de Drury Lane. La primera actuación de la que tenemos constancia es el rol de Florimel en la obra de Fletcher y Rowley *The Maid in the Mill*, papel que requería un joven actor disfrazado de mujer. Tras el regreso de Charles II, Angel se unió a la Compañía del Duque en Lincoln’s Inn Fields. En noviembre de 1662 actuó delante del rey encarnando a Pyropus en la traducción de la comedia latina *Ignoramus* de George Ruggle llevada a cabo por Ferdinando Parkhurst. Durante las próximas temporadas, Angel realizó todo tipo de papeles, incluyendo roles en dramas serios, como el de Warwick en la obra del conde de Orrery *Henry V* (1664) y Viche en *Mustapha* (1665), del mismo autor. Sin embargo, pronto se hizo evidente que Angel destaca en las escenas cómicas y en las farsas. En noviembre de 1667 representó a Stephano en la adaptación de Dryden y Davenant de la obra de Shakespeare *The Tempest*. En febrero del año siguiente volvió a actuar ante el rey, llevando a cabo el rol cómico principal en la reposición de *Albumazar* de Thomas Tomkis. Este personaje, cuya imitación de los aires de los caballeros de ciudad resultan en una serie de episodios farsescos, era perfecto para que Angel mostrara su talento como mimo y payaso. (Brayne, 2004).

acostumbraban a trabajar juntos, como se deduce de la descripción de Downes de una producción de *Guzmán* de Roger Boyle: “There being an odd sort of Duel in it, between Mr. Nokes and Mr. Angel, both Comicks meeting in the Filed to fight (28)”¹¹¹.

Como señala Susan Staves (1982, 417) “[t]he specific affectations of particular fops represented current fashion and apparently even when plays were in repertory experienced actors took care to keep their fops up to date, thus affording the audience a certain pleasure of self-recognition, even if, for the more intelligent part of the audience, a somewhat rueful self-recognition”¹¹². Asimismo, Staves nos advierte de la realidad social que representaban estos personajes, de ahí la importancia de que sus costumbres y apariencia no estuvieran desfasadas: “Foppery was a real social phenomenon, not merely a theatrical convenience. [...] Some of the satire on foppery was provoked by general moral considerations like disapprobation of vanity” (*Ibid.*, 419)¹¹³. Susan Staves explica los motivos históricos y sociales de la crítica a la afectación: “Satire on fops during the Restoration and eighteenth century was prompted by a wide variety of motives ranging from concern over the moral evils of vanity through nationalistic worry over being inundated by foreign ideals and foreign goods to specific class tensions peculiar to the period” (*Ibid.*, 428)¹¹⁴.

IV. El padre de la joven

El padre de la joven aparece como una figura de gran relevancia en las tres comedias de nuestro estudio, tanto desde el punto de vista argumental como temático. Como decía Díez Borque:

¹¹¹ “Había un duelo raro entre Mr. Nokes y Mr. Angel, ambos cómicos encontrándose en el campo para luchar”(Traducción de la autora).

¹¹²“Las presunciones específicas de bufones excepcionales representabas tendencias del momento, y aparentemente incluso cuando las obras pasaban a formar parte del repertorio actores experimentados tomaban cuidado de que el bufón siguiera a la moda, haciendo así que el público experimentara cierto placer de auto-reconocimiento” (Traducción de la autora).

¹¹³ “La afectación era un fenómeno social real, no una mera conveniencia teatral. Parte de la sátira a la afectación venía provocada por consideraciones morales generales como la desaprobación de la vanidad” (Traducción de la autora).

¹¹⁴ “La sátira a los bufones durante la Restauración y el siglo XVIII fue provocada por una variedad de motivos, desde la preocupación por los defectos morales de la vanidad hasta la preocupación nacionalista de ser inundados por ideales y productos extranjeros, y por las tensiones entre clases específicas del período” (Traducción de la autora).

El padre es el personaje clave en la vida y en la comedia, en cuanto a las relaciones matrimoniales de la hija que se vinculan, medularmente, al sentimiento del honor, del cual es depositario y responsable hasta el punto de establecerse una equivalencia hija-padre en la honra (1976, 86).

En el ámbito argumental, la importancia de estos personajes radica en que actúan como antagonistas de los jóvenes enamorados, oponiéndose a su matrimonio. No obstante, en el caso de Alberigo, éste acaba actuando como adyuvante de la pareja, al interceder por su hija diciendo a Bandalino que ésta se había casado con Aldemaro a sus espaldas. Don Diego también actúa como adyuvante, si bien en la trama secundaria, ayudando a Beatriz y a don Félix a conseguir que don Juan apruebe su matrimonio. Por el contrario, el personaje de don Diego, en la comedia de Wycherley, se inscribe dentro del grupo de *severe parents* (padres severos), antagonistas muy abundantes en las comedias de la Restauración y que en la mayoría de las obras quieren que sus hijas se casen con otro pretendiente y acaban siendo burlados por la joven pareja. Por lo general, las comedias presentan a estos personajes de manera negativa, para que el público sienta empatía por los jóvenes enamorados en su lucha contra la generación anterior.

Desde el punto de vista temático, como apuntaba Díez Borque, la oposición del padre permite introducir el tema de la honra en confrontación con el amor y el deseo. Como explicábamos al hablar del tratamiento del amor en la comedia, el enamoramiento de los jóvenes es impulsivo y pasional: “[e]l teatro, como contraste, y en línea de exaltación del poder absoluto del amor, presenta el caso de la hija que no repara ni en el honor del padre ni en la fama cuando se enamora” (Díez Borque, *Ibid.*). Surge así la oposición hija-padre que adelantábamos al tratar del amor en la comedia: dicho conflicto nace a la hora de elegir el marido, pues la joven antepone su deseo, la pasión y el amor, sin pensar en otro tipo de consideraciones sociales, mientras que el padre, como se acostumbraba en la época y especialmente en las familias de noble linaje, quiere que ésta mejore su posición social o financiera a través del matrimonio.

Con vistas a realizar un buen matrimonio, el padre debe velar por la honra y la reputación de su hija. Como ocurre a menudo en la comedia, el honor del padre funciona como un obstáculo ante los planes de los jóvenes enamorados; en el caso de la pieza de Wycherley, este aspecto es exagerado por la intención burlesca del autor. No

obstante, aunque la hija no repare en la honra en un primer momento y se deje llevar por sus impulsos, al ser la comedia un género de valores tradicionales, en seguida mostrará preocupación por su honor y por el de su padre intentará no ponerlo en peligro. Por ello, Florela se muestra sumamente preocupada al ver cómo su hermana pone en riesgo su honra, reduciendo así sus posibilidades de realizar un buen casamiento. En *El maestro* de Calderón es cierto que doña Beatriz no muestra reparo alguno al exponer su honra invitando a don Félix a su casa a la noche, y parece únicamente preocupada por la integridad de su amante. Sin embargo, Leonor sí tiene cuidado en no dañar la reputación de su padre, y por eso se esfuerza en ocultar que descubra a su amado, obligando a éste a hacerse pasar por maestro de danzar. El caso contrario es el de Hippolita, quien no se preocupa por su honra y no teme invitar a un desconocido a su balcón y provocarlo para que la rapte. No obstante, a pesar de esta aparente falta de preocupación, Hippolita no consentirá marchar con Gerrard hasta su matrimonio.

El padre es de naturaleza celosa, incluso más que el enamorado, y por ello, la hija ha de agudizar el ingenio para conseguir su objetivo. En *El maestro* de Lope, no se da el caso, ya que Alberigo nos es presentado como un padre de avanzada edad y algo despistado (recordemos por ejemplo con qué facilidad Tebano logra distraerlo hablándole del cometa). De hecho, Florela y Aldemaro tendrán que disimular delante de Feliciano para evitar sus sospechas. En *El maestro* de Calderón, la figura paterna desempeña un papel de mayor importancia en relación a la trama de secundaria, tratando de resolver los enfrentamientos entre don Félix y don Juan, sin que éste descubra la traición de su amigo. No obstante, también se mostrará receloso de don Enrique y doña Leonor tendrá cuidado de que su padre no descubra el engaño. El caso extremo es sin duda alguna el personaje de la comedia de Wycherley, cuyos celos lo llevan a encerrar a su hija y apartarla de todo tipo de distracciones y contacto con los hombres. Así lo explica Velissariou: “[i]n the figure of the pseudo-Spaniard Don Diego, Wycherley takes care to present patriarchy in its most regressive form by connecting it with kinship and alliance” (117)¹¹⁵. Como explica Lawrence Stone, a mediados del siglo XVII, el linaje y el parentesco habían perdido parte de su poder, si bien no en todas las clases sociales (1979, 7); en efecto, el control parental sobre el matrimonio de los hijos fue mayor y más prolongado en el tiempo en el caso de las familias ricas y de alta

¹¹⁵ “En la figura del pseudo-español don Diego, Wycherley cuida presentar el patriarcado en su forma más retrógrada conectándola con el parentesco y las alianzas” (Traducción de la autora).

alcurnia (*Ibid.*, 184, 190, 271). Además, Wycherley refuerza ese carácter opresor del personaje al relacionarlo con el estricto código de honor español, de acuerdo con la visión que facilitaban los dramas españoles.

Afirma Velissariou que la obsesión de don Diego por la castidad de su hija se encuentra íntimamente relacionada con su interés en afianzar su posición dentro de la familia (*Ibid.*, 117). Así, su principal preocupación es que Hippolita haga libre uso de su cuerpo y su sexualidad sin tener en cuenta los intereses familiares. Para él, el matrimonio de la joven con Monsieur de Paris, el hijo de su hermana y poseedor de una fortuna, resulta una solución excelente, y no únicamente desde el punto de vista económico, sino por la alianza entre ambas familias, que refuerza además el poder de don Diego, dada la falta de carácter de Monsieur (*Ibid.*). Y añade:

Hippolita's acceptance of her role as a passive mediator in the extension of patriarchal power is of vital importance. It is imperative that her desire be prevented from escaping the confines of the family insofar as it is already destined for one of his members. At the same time, vigilance over Hippolita's body becomes even more urgent because of her high price as an heiress on the marriage market (*Ibid.*, 118)¹¹⁶.

Para ello, don Diego trata de evitar por todos los medios que su hija tenga ningún conocimiento del sexo, e impide que pueda adquirirlo del exterior internándola en una escuela para chicas y encerrándola después en su casa bajo la atenta vigilancia de su tía. La razón es la siguiente:

Knowledge of men, and of the pleasure deriving from such knowledge, represents a potential challenge to the power game that ensures female passive complicity in it. Hippolita's ignorance of men and of the world is repeatedly underscored, and, confused with 'innocency', constitutes an important attraction in Gerrard's eyes. However, she is well aware that the reverse side of idealistic notions of female innocence is the ruthless keeping of women in discipline. For Don Diego, discipline can ideally be guaranteed by his daughter's reduction to a state of total

¹¹⁶ “Que Hippolita acepte su rol como mediadora pasiva en la extensión del poder patriarcal es de vital importancia. Es imprescindible impedir que su deseo escape de los confines familiares, en tanto que ya ha sido destinada a uno de sus miembros. Al mismo tiempo, la vigilancia sobre el cuerpo de Hippolita se vuelve aún más urgente por su alto precio como heredera en el mercado del matrimonio” (Traducción de la autora).

ignorance. His paranoia that all knowledge is inherently conducive to her seduction makes him suspicious of whatever practices might break that state (*Ibid.*, 119)¹¹⁷.

Por todo ello, Hippolita, que califica la estrategia de su padre y su tía como “barbarous” (bárbara) y “unnatural” (contra natura), decide rebelarse contra esta situación de confinamiento, tomando ella misma las riendas de su destino, engañando a su primo (el único enlace con la realidad exterior a su alcance) para que le traiga un caballero que pueda resultarle de su agrado.

Por otra parte, el personaje del padre puede funcionar como una figura de autoridad. Así, don Diego de Rocamora “representa la autoridad y respeto que produce su edad y experiencia” (Buezo, 2002, 172). Por esta razón, don Juan decide acudir a él buscando consejo y ayuda sobre cómo enfrentar el contratiempo con su hermana, aun temiendo que esto ponga en riesgo sus pretensiones con doña Leonor; así lo expresa éste personaje al comienzo de la jornada tercera:

Y siendo assi, que yo tanto
de consejo necessito,
de quien como de don Diego
puedo tomarle, si miro,
que por su sangre, sus canas,
sus experiencias, su juizio,
y auerseme dado en esta
ocasion tan por amigo? (pág. 41).

Sin embargo, como apunta Eva Piñón (*Ibid.*), don Diego es también un personaje hipócrita y controvertido: accede a socorrer a doña Beatriz, aunque sin que ésta sepa que tiene su aprobación; desaconseja la venganza a don Juan y defiende el poder de decisión de la dama, pero no acepta la relación de doña Leonor y pretende ensañarse

¹¹⁷ “El conocimiento de los hombres, y del placer que deriva de dicho conocimiento, representa un desafío potencial al juego de poder que asegura la pasiva complicidad de la mujer. El desconocimiento de Hippolita de los hombres y del mundo es repetidamente subrayado y, confundido con la ‘inocencia’, constituye un importante atractivo a ojos de Gerrard. Sin embargo, ella es plenamente consciente de que la otra cara de la moneda de esta noción idealizada de la inocencia femenina es la férrea disciplina que se ejerce sobre la mujer. Para don Diego, la manera ideal de garantizar la disciplina es reducir a su hija a un estado de total ignorancia. Su paranoia de que todo conocimiento la conduce inherentemente a ser seducida lo hace sospechar de cualquier práctica que pueda romper ese estado” (Traducción de la autora).

con don Enrique al descubrir el engaño. Finalmente accede al matrimonio de Leonor y don Enrique, al ver que éste es de origen noble, mostrándose además cansado por tanto embuste.

Con respecto a la comedia de Lope, Alberigo funciona también en parte como una figura de autoridad, ya que, finalmente, el conflicto se resolverá gracias a su intervención, ahuyentando a Bandalino y permitiendo así el matrimonio de Florela y Aldemaro. Cuando la situación se le escapa de las manos, Florela no tardará en pedir ayuda a su padre y, de este modo, será Alberigo quien logre restaurar el orden alterado por las intrigas de Feliciano.

Por el contrario, como ocurría con todos los personajes que hemos analizado, el personaje de Wycherley se aleja de los padres de las comedias anteriores, pues éste se convierte en un agente cómico. Por su exagerado comportamiento “español” y su preocupación por la honra, a través de este personaje Wycherley se burla de las costumbres españolas y de los conflictos representados en las comedias inglesas de argumento español. Por otra parte, al yuxtaponer dos personajes extranjerizantes, Monsieur de Paris y don Diego, Wycherley hace una crítica a las maneras francesas y españolas, respectivamente. Recordemos, como explicaba John Loftis (1973, 127), la preocupación de nuestro autor por la escena londinense de su tiempo, lo cual nos hace suponer que la afectación de don Diego podría estar inspirada en alguien en particular. Según Loftis, Mr. Wycherley podría haberse inspirado de figuras bien conocidas en la época como el conde de Arlington, conocido por su afectación de las costumbres españolas, o Sir William Godolphin, embajador en España, cuya devoción por el país así como su religión lo llevaron a quedarse allí, incluso tras ser depuesto, en 1678, de su cargo. Sin embargo, Loftis considera más probable que

Wycherley would have rather have had in view lesser men, merchants perhaps like Mr. James Formal himself. But biographical records of the great survive as those of men of lower rank do not, and they can suggest the social reality underlying the satirical superstructure of the play¹¹⁸.

¹¹⁸ “Más bien, Wycherley habría tenido en mente a hombres de clase inferior, quizás mercaderes como el propio Mr. James Formal. Pero conservamos datos biográficos de los hombres más importantes, mientras que de los de clase inferior, no, y estos podrían aportar datos sobre la realidad social subyacente en la superestructura satírica de la obra” (Traducción de la autora).

Asimismo, resulta un personaje cómico al estar movido por el humor de la cólera. Recordemos las numerosas escenas cómicas en que don Diego y Monsieur de Paris discuten y se enfrentan por la vestimenta de éste. Don Diego aparece siempre enfadado y furioso, no acepta una negativa y quiere que todo se haga a su gusto. No puede soportar que su sobrino se comporte como un afrancesado y por ello lo obliga a vestirse a la española, anunciando así el poder que pretende ejercer sobre él. Además, cree llevar siempre la razón y de ahí las constantes peleas con su hermana Mrs. Caution, quien intenta advertirle de la identidad de Mr. Gerrard. Sin embargo, don Diego hará caso omiso a sus advertencias, por el simple hecho de no haber sido él quien lo descubra. El mayor ejemplo de su testarudez será al final de la pieza cuando, incapaz de reconocer que ha sido engañado por su hija y su enamorado, dirá que siempre estuvo al tanto de todo y que fingió ser engañado, y que, además, para sorprenderlos, le concederá la dote de Hippolita aun habiéndose casado sin su permiso.

VII. CONCLUSIONES

A continuación quisiéramos detallar las conclusiones que hemos extraído al analizar la estructura, los temas y los personajes de las tres comedias que hemos abordado en el presente trabajo. Por lo que respecta a la estructura y argumento de las piezas, éstas difieren en gran medida, como anunciábamos en la introducción de nuestro estudio. Las tres comedias parten de una situación inicial completamente opuestas: enamoramiento de un joven en la obra de Lope; separación de dos amantes en la de Calderón; y confinamiento de una joven que quiere evitar su matrimonio en la de Wycherley. También se diferencian las tres comedias por el tipo de conflicto al que han de enfrentarse los protagonistas: el engaño de la hermana de la joven, quien quiere hacerse pasar por ésta para conseguir un amante, y la presencia de un rival masculino en la comedia de Lope; los celos del joven enamorado y la situación problemática creada por la trama secundaria en la obra de Calderón; y la presencia de un rival masculino y la oposición del padre de la joven en la pieza de Wycherley. Asimismo, el ardid del disfraz se usa con distintos fines en la comedia de Lope y en las obras de Calderón y Wycherley. En la primera, se trata de una estrategia del joven enamorado para introducirse en casa de la dama a quien quiere conquistar, mientras que en las otras dos es una excusa que inventan las jóvenes para explicar la presencia de sus amantes ante

sus padres. El conflicto dramático se resolverá en cada una de las piezas gracias a la intervención de distintos personajes: la del padre de la joven en la pieza de Lope, la del tío de la doncella en la obra de Calderón y la de los jóvenes protagonistas en la comedia de Wycherley. El resultado será, no obstante, el mismo en los tres casos: el feliz matrimonio de los jóvenes protagonistas. Las semejanzas en lo que respecta a la acción de las tres piezas se limitan, pues, a una serie de escenas en que los protagonistas han de improvisar y fingir lecciones de danza ante el padre de la dama para que no sospeche ni descubra la identidad del galán.

Por lo que respecta a la estructura de las obras, las dos comedias españolas presentan una división tripartita en jornadas, mientras que la comedia inglesa se divide en cinco actos. En relación a los espacios y al tiempo, las tres piezas alternan varios espacios (por lo general, uno exterior y otro interior) y se desarrollan a lo largo de un par de días. En cuanto al número de personajes, las tres comedias presentan un número equilibrado de personajes masculinos y femeninos, salvo en el caso de Lope en el que abundan los masculinos. Respecto a la versificación, su uso varía también de una pieza a otra: Lope utiliza una amplia variedad de metros, prefiriendo siempre la redondilla; Calderón hace un uso bastante uniforme de la métrica, siendo el metro predominante el romance; Wycherley, por el contrario, escribe su pieza en prosa, como era habitual en el teatro inglés de la época, recurriendo únicamente al metro al final de las escenas y en la canción.

En cuanto a los temas, destacan, por una parte, la situación y la consideración social de los maestros de danza de la época, y, por otra, el amor y el matrimonio. Las tres comedias parecen hacerse eco de las historias que circulaban por aquel entonces sobre historias amorosas entre maestros y alumnas, decidiéndose por un maestro de danzar por su escaso tratamiento en la literatura teatral y por permitir la inclusión de eróticas escenas de danza, que tanto gustaban al público. En cuanto al amor y al matrimonio, las tres obras presentan relaciones amorosas apasionadas y espectaculares, dentro de un marco realista, que es el de la España de los siglos XVI y XVII en los dos primeros casos, y de la Inglaterra del siglo XVII en el tercero. Los protagonistas de las tres piezas habrán de enfrentarse a todo tipo de contratiempos y dificultades, en particular a los celos durante el proceso de enamoramiento y la oposición del padre de la joven a su casamiento. Sin embargo, las parejas conseguirán solventar todos estos obstáculos, a través de soluciones extraordinarias, y podrán casarse felizmente,

quedando así su pasión sometida y regulada por la norma social del matrimonio, y ejemplificando el triunfo absoluto del amor.

Por último, en lo que respecta a los personajes, las tres comedias utilizan cuatro personajes principales: el galán, la dama, el rival masculino y el padre de la dama. Todos ellos comparten características comunes, como corresponde a este tipo de personajes. Sin embargo, la comedia de Wycherley se distingue siempre de las piezas españolas por modificar y exagerar los rasgos de estos personajes: así, el galán es un libertino, la dama, una joven descarada, el rival, un afrancesado pretencioso y ridículo, y el padre, un hombre colérico, retrógrado y muy celoso de la honra de su hija.

De todo lo anteriormente expuesto, concluimos que nos encontramos ante tres obras bien distintas, que se asemejan únicamente en la utilización de un personaje poco común en el teatro, un falso maestro de danzar, para construir una historia amorosa divertida y entretenida para el público, desarrollando temas como el amor, el matrimonio, los celos y la honra. Resulta así de gran interés que cada uno de estos grandes dramaturgos haya recurrido a la obra predecesora en busca de un motivo de inspiración para construir su propia comedia original, adaptada a los gustos de la época, expresar su propia visión de un tema tan trascendental como el amor.

VIII. BIBLIOGRAFÍA Y OBRAS CITADAS

I. Bibliografía primaria

Alemán, Mateo, [1997]: *Guzmán de Alfarache* (ed. José María Micó). Madrid: Cátedra.

Boccaccio, Giovanni, [2007]:. *Decamerón* (ed. y traducción de María Hernández Esteban). Madrid: Cátedra. págs. 788-96.

Calderón de la Barca, Pedro, [1664]: *Comedia famosa El maestro de danzar en Tercera parte de comedias*. Madrid.

—, [1973]: *Comedias: a facsimile edition prepared by D.W. Cruickshank and J.E. Varey with textual critical studies*. 19 Vol. Londres: Gregg International.

—, [2003]: *No hay burlas de amor*. Santa Fe: El Cid Editor. [Doc. electrónico]

—, [2006]: *Comedias*, III y VI (ed. de D. W. Cruickshank). Madrid: Fundación José Antonio de Castro.

—, [2011]: *A secreto agravio, secreta venganza* (ed. de Erik Coenen). Madrid: Cátedra.

Carlell, Lodowick, [1657]: *The Fool Would Be a Favourite*. Londres. [A través de EEBO, consultada el 10 de junio de 2014].

Cavendish, William, [1649]: *The Varietie. The Country Captaine and The Varietie*. Londres. 1649. [A través de EEBO, consultada el 10 de junio de 2014].

Cervantes, Miguel de, [1997]: *El celoso extremeño* (ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas). Madrid: Alianza Editorial.

—, [2004]: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (ed. de Carlos Romero Muñoz). Madrid: Cátedra.

—, [2006]: *La Galatea* (ed. de Francisco López Estrada y M^a Teresa López Gacía-Berdoy). Madrid: Cátedra.

Downes, John, [1708]: *Roscius Anglicanus*. Londres.

D'Urfey, Thomas, (1691): *Love for money*. Londres. 1691. [A través de EEBO, consultada el 10 de junio de 2014].

Etherege, George, [1668]: *She Wou'd if She Cou'd*. Londres. [A través de EEBO, consultada el 10 de junio de 2014].

Fanshawe, Lady Ann, [1907]: *The Memoirs of Ann Lady Fanshawe*. Londres: H.C Fanshawe.

Farquhar, George, [1699]: *Love and a Bottle*. Londres. [A través de EEBO, consultada el 10 de junio de 2014].

Kirkman, Francis, [1662]: "The Humours of Monsieur Galliard". *The Wits*. [A través de EEBO, consultada el 10 de junio de 2014].

Lope de Vega y Carpio, Félix, [1608]: *El peregrino en su patria*. Bruselas.

—, [1653]: *El maestro de danzar en Parte tercera de comedias de los mejores ingenios de España*. Madrid: Melchor Sánchez.

- , [1993]: *Comedias*, III. Madrid: Turner. Biblioteca Castro.
- , [2009]: *El caballero de Olmedo* (ed. de Francisco Rico). Madrid: Cátedra.
- , {2012}: *El maestro de danzar; La creación del mundo* (ed. de Daniel Fernández Rodríguez y Alessandro Martinengo). Madrid: Gredos. Anejos De La Biblioteca Lope De Vega.
- Middleton, Thomas, [1630]: *A Chaste Maid in Cheapside*. Londres. [A través de *EEBO*, consultada el 10 de junio de 2014].
- , [1657]: *More Dissemblers Besides Women. Two New Plays*. Londres. [A través de *EEBO*, consultada el 10 de junio de 2014].
- Molière, Jean Baptiste Poquelin, [1849]: *L'école des maris. Œuvres de Molière*, t. I. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères.
- Playford, John, [1670]: *The Dancing-Master*. Londres. [A través de *EBBO*, consultada el 10 de junio de 2014].
- Ravenscroft, Edward, [1672]: *The Citizen Turn'd Gentleman*. Londres. [A través de *EEBO*, consultada el 10 de junio de 2014].
- , [1677]: *Scaramouch a Philosopher, Harlequin a School-boy, Bravo, Merchant, and Magician*. Londres. [A través de *EEBO*, consultada el 10 de junio de 2014].
- Shadwell, Thomas, [1671]: *The Humorists*. Londres. [A través de *EEBO*, consultada el 10 de junio de 2014].
- Wycherley, William, [1672]: *Love in a Wood* o *St James Park*. Londres. [A través de *EEBO*, consultada el 10 de junio de 2014].
- , [1673]: *The Gentleman Dancing-Master*. [A través de *EEBO*, consultada el 10 de junio de 2014].
- , [1675]: *The Country Wife*. Londres. [A través de *EEBO*, consultada el 10 de junio de 2014].
- , [1677]: *The Plain-dealer*. Londres. [A través de *EEBO*, consultada el 10 de junio de 2014].

—, [1981]: *The Complete Plays of William Wycherley* (ed. Peter Holland). Cambridge: Cambridge University Press.

II. Bibliografía secundaria

Aaltonen, Sirkku, [2000]: *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Topics in Translation. Clevedon: Multilingual Matters.

Aitkin, George Aetherton, [1900]: “Wycherley, William (1640?–1716), dramatist”. *Dictionary of National Biography Archive*. Oxford: Oxford University Press. [<http://0-www.oxforddnb.com.fama.us.es/view/olddnb/30120>, consultada el 10 de junio de 2014].

Antonucci, Fausta, [2007]: “Polimetría, tiempo y espacio teatral en algunas obras de tema caballeresco del primer Lope”. *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega* (ed. Antonucci). Teatro del Siglo de Oro, Estudios de Literatura, 103. Kassel: Rechenberger. págs. 31-82.

Aparicio Maydeu, Javier [2003]: “Calderón de la Barca”. *Historia del teatro español* (dir. Javier Huerta Calvo). Madrid: Gredos. págs. 1097-1147.

Arce, Joaquín, [1981]: “Comedias de Lope basadas en cuentos de Boccaccio”. *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana* (coord. Francisco Ramos Ortega), (Roma 16-19 de noviembre de 1978). Anexos de *Pliego de Cordel*, II. Roma: Publicaciones del Instituto Español de Cultura y Literatura de Roma. págs. 368-83.

Ariosto, Ludovico, [1737]: *Dei suppositi*. Londres. [A través de *ECCO*, consultada el 04 de junio de 2014].

Arróniz, Othón, [1969]: *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*. Madrid: Gredos. Biblioteca Románica Hispánica.

Avery, Emmet L. y Arhtur H. Scouten, [1965]:. *The London Stage, Part I: 1660-1700* (ed. William Van Lennep). Carbondale: Southern Illinois University Press. págs. CXII-CXIII.

Barclay, T. B., [1971]: “Dos maestros de danzar”. *Homenaje a William L. Fichter: estudios sobre el teatro antiguo hispánico* (eds. A. David Kossof y J. Amor y Vázquez). Castalia: Madrid. págs. 71-80.

Bennet, Kate, [2004]: “Wycherley, William (bap. 1641, d. 1716)”. *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford: Oxford University Press. [<http://www.oxforddnb.com/view/article/30120>, consultada el 10 de abril 2014]

Bolaños Donoso, Piedad, [2014]: “Espacio dramático en la “tragedia” *Los jardines y campos sabeos*, de Feliciano Enríquez de Guzmán”. [En prensa].

Braga Riera, Jorge, [2010]: “The Adaptation of Seventeenth-Century Spanish Drama to the English Stage During the Restoration Period: The Case of Calderon.” *Theatre and Culture in Early Modern England 1650-1737. From Leviathan to Licensing Act* (ed. Catie Gill). Farnham: Ashgate. págs. 107-118.

Brayne, Charles, [2004]: “Angel, Edward (d. 1673)”. *Oxford Dictionary of National Biography*. Londres: Oxford University Press. [<http://0-www.oxforddnb.com.fama.us.es/view/article/39756>, consultada el 13 de agosto de 2014]

Buezo, Carmen, [2002]: “Amor”. Frank P.Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (dirs.). *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Castalia. págs. 8-11.

Canfield, J. Douglass, [1997]: “Women’s Wit: Subversive Wome Tricksters in Restoration Comedy”. *The Restoration Mind* (eds. W. Gerald Marshall). Londres: Associated University Presses. págs. 147-76.

Cañas Murillo, Jesús, [1994]: *Honor y Honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*. Cáceres: Universidad de Extremadura. Anejos del Anuario de Estudios filológicos, 18.

—, [2000]: “Lope de Vega, Alba de Tormes y la formación de la comedia”. *Anuario Lope de Vega*, Nº 6, págs. 75-92

—, [2003]: “Lope de Vega: la configuración del tema en las comedias del destierro”. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcelo (eds.) *Amor y*

erotismo en el teatro de Lope de Vega: actas de las XXV jornadas de teatro clásico de Almagro (9-11 de julio de 2002). Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, págs. 235-248.

Carrascón, Guillermo, [1997]: “Nunca segundas partes fueron buenas: Lope, del *Dómine Lucas* al *Maestro de danzar*”, *Anuario Lope de Vega*, III, págs. 37-50.

Cattaneo, Mariateresa, [2011]: “El cambio de identidad en el juego teatral de Lope” María Luisa Lobato (coord.). *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Visor. págs. 175-187.

Cecconi, Pamela., [2011]: “Filiazioni molieriane nella commedia della Restaurazione. Il caso esemplare di *The Country Wife* di William Wycherley”. Giovannelli, Laura (ed. e introd.), *Interlacing Perspectives: Dialoghi sulla tradizione artistico-letteraria in lingua inglese*, Scienze dell’Antichità, Filologico-Letterarie e Storico-Artistiche 687. Rome: Aracne, págs. 39-60.

Chernaik, Warren, [2004]: “Nokes, James (c.1642–1696)”, *Oxford Dictionary of National Biography*. Londres: Oxford University Press; ed. online, Jan 2008 [<http://0-www.oxforddnb.com.fama.us.es/view/article/20238>, consultada 13 de agosto de 2014].

Congreve, William, [1700]: *The Way of The World*. Londres. [A través de *EEBO*, consultada el 10 de junio de 2014].

Correas, Gonzalo, [2000]: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)* (ed. de Louis Combet). Madrid: Editorial Castalia. Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica.

Cotarelo y Mori, Emilio, [1922]: “Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca”. *Boletín de la Real Academia Española*, IX, págs. 634. [A través de *DICAT*, consultada el 10 de junio de 2014]

— (ed.), [1930]: *El dómine Lucas*, en *Obras dramáticas de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (Nueva edición), vol. XII. Madrid: Real Academia Española. págs. 60-95.

Couderc, Christophe, [2002]: “Dama”. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (dirs.). *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Castalia. págs. 104-5

—, [2002]: “Galán”. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo, Germán Vega García-Luengos (dirs.). *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Castalia. págs. 157-8.

Cruikshank, Don. W, [2011]: *Calderón de la barca*. Madrid: Gredos.

—, [1970]: “Calderón’s *Primera* and *Tercera partes*: the reprints of ‘1640’ and ‘1664’”. *The Library* 55-XXV (2). págs. 105-119.

Davidson, Peter, [2004]: “Fanshawe, Sir Richard, first baronet (1608–1666)”. *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford: Oxford University Press. [<http://0-www.oxforddnb.com.fama.us.es/view/article/9149>, consultada el 16 de abril de 2014].

Deleito y Piñuela, José, [1944]: *También se divierte el pueblo*. Madrid: Espasa-Calpe.

Denis, D., [2006] « Classicisme, préciosité et galanterie », in J.-Ch. Darmon & M. Delon (dir.), chapitre de *l’Histoire de la France littéraire*, tome II, *Classicismes. XVIIe-XVIIIe siècle*, Paris: PUF. págs. 117-130.

Díez Borque, José María, [1976]: *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.

—, [1987]: “*Antes que todo es mi dama* o el placer del mecanismo”. Madrid, CNTC-

—, [1988]: “Mecanismos de construcción y recepción de la comedia española del siglo XVII. Con un ejemplo de *Love* de Vega”. *Cuadernos de Teatro clásico* I.

—, [2011]: “El disfraz y otras estrategias para el éxito de la comedia”. María Luisa Lobato (coord.). *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Visor. págs. 21-36.

Dolfi, Laura, [2012]: “El teatro de don Luis de Góngora”. *Góngora: la estrella inextinguible: magnitud estética y universo contemporáneo* (coord. Joaquín Roses Lozano). Madrid: Sociedad Estatal de Acción Cultural. págs. 139-145.

Drabble, Margaret, Jenny Stringe y Daniel Hahn (eds.), [2007]: “Stationers’ Company, the” en *The Concise Oxford Companion to English Literature*. Oxford: Oxford University Press. [A través de *Literature Online*, Recurso electrónico. Ann Arbor: Chadwyck-Healey, consultada el 10 de junio de 2014].

Early English Books Online EEBO [Recurso electrónico]. Ann Arbor: Chadwyck-Healey. 2014.

Eighteenth Century Collections Online: 1700-1800 ECCO [Recurso electrónico]. Farmington Hills: The Gale Group. 2014.

Espinel, Vicente, [1980]: *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón* (ed. de M^a S. Carrasco Urgoiti). Madrid: Castalia.

Esquivel Navarro, Juan, [1992]: *Discursos sobre el arte del danzado, y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas* (ed. facsímil). Valencia: Librerías París-Valencia.

Ferrer Valls, Teresa, [2003]: “Damas enamoran damas, o el galán fingido en la comedia nueva”. *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico de Almagro* (Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, eds.). Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2002. Colección Corral de Comedias. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

— (dir.), [2008]: *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español DICAT* (Ed. digital). Kassel: Reichenberger.

Fichter, William L., A., David Kossoff, y José Amor Vázquez, [1971]: *Homenaje a William L. Fichter: Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*. Madrid: Castalia.

Finello, Dominick L., [2003]: “Alba de Tormes y el ambiente dramático en torno a *La Arcadia* de Lope de Vega”. *Anuario Lope de Vega*, págs. 211-224.

Frenk, Margit, [1987]: *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. Madrid: Castalia.

Genest, John, [1832]: *Some Account of the English Stage from the Restoration in 1660 to 1832*. Bath.

Gill, Pat, [2003]: “Gender, sexuality, and marriage”. Deborah Payne Fisk (ed.), *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre*. Cambridge, U.K.; New York: Cambridge University Press. págs. 191-208.

Gómez Sánchez-Ferre, Guillermo, [2013]: “El supuesto maestro de danzar: fuentes y tradiciones italianas en Lope de Vega”. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso (dir.),

Pictavia aurea. *Actas del IX Congreso de la AISO* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail. Anejos de Criticón, 19. págs. 853-860.

González, Aurelio, [2014]: “Personajes femeninos en el teatro de Lope”. *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo* (ed. Santiago Fernández Mosquera). Madrid: Iberomaericana. Biblioteca Aúrea Hispánica. págs. 195-211.

Greer, Margaret R. y John E. Varey, [1997]: *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707*. Londres: Tamesis Books. [A través de *DICAT*, consultada el 10 de junio de 2014] Fuente para la Historia del Teatro en España XXIX

Hilborn, H. W., [1938]: *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto: Toronto University Press. [A través de GoogleBooks].

Huerta Calvo, Javier y Héctor Urzáiz Tortajada (coord.), [2002]: *Diccionario de personajes de Calderón*. Madrid: Editorial Pliegos.

Knighton, C. S., [2004]: ‘Pepys, Samuel (1633–1703)’, *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford: Oxford University Press. Edición online, enero 2008. [<http://0-www.oxforddnb.com.fama.us.es/view/article/21906>, consultada el 11 junio de 2014]

Lancaster, Henry Carrington, [1932]: *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, 2 vol. Baltimore: Johns Hopkins Press.

Lathuillère, Roger, [1966] : *La préciosité: Étude historique et linguistique*, t. I. Ginebra : Droz.

Literature Online [Recurso electrónico]. Ann Arbor: Chadwyck-Healey. 2014

Lobato, María Luisa (coord.), [2011]: *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Visor.

Loftis, John, [1973]: *The Spanish Plays of Neoclassical England*. New Haven: Yale University Press.

—. [1987]: *Renaissance Drama in England and Spain: Topical Allusion and History Plays*. Princeton: Princeton University Press.

Macaulay, Thomas Babington, [1843]: “The Comic Dramatists of the Restoration”. *Critical and Miscellaneous Essays*, IV. Philadelphia: Carey and Hart. págs. 8-66. [A través de GoogleBooks].

Marín, Diego, [1969]: *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega* (2a ed.). Garden City, Nueva York: Adelphi University. Estudios de Hispanófila

Martín Gaité, Carmen, [1973]: *Usos y costumbres amorosas en el siglo XVIII*. Madrid: Siglo XXI.

McKendrick, Melveena, [1989]: *Theatre in Spain, 1490-1700*. Cambridge: Cambridge University Press.

Moreiro Prieto, Julián, [1978]: *Una página en la vida de Lope de Vega*. Alba de Tormes, Salamanca: Sociedad “Amigos de Alba”.

Morley, Sylvanus Griswold, y Courtney Bruerton, [1968]: *Cronología de las comedias de Lope de Vega: Con un Examen de las atribuciones dudosas...* 11 Vol. Madrid: Gredos. Biblioteca Románica Hispánica.

Moreno Muñoz, María José, [2010]: *La danza teatral en el siglo XVII*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.

Navarro Durán, Rosa, [octubre 2011]: “Lope y sus comedias de enredo con motivos boccaccianos”. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 658. Teatro de Lope de Vega: géneros, escena, recepción. págs. 22-24

Oleza, Joan, [1990]: “La comedia: el juego de la ficción y del amor”. *Edad de oro*, X, págs. 203-220.

—, [1997]: “Del primer Lope al Arte nuevo”. *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (ed. de Donald McGrady). Biblioteca Nueva. Barcelona: Crítica. págs. IX-LV.

Pérez Pastor, Cristobal, [1905]: *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, tomo I. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Fortanet. págs. 302-7. [A través de DICAT, consultada el 10 de junio de 2014].

Perromat, Charles, [1921]: *William Wycherley. Sa vie, son œuvre*. París: F. Alcan.

Piñón García, Eva, [2002]: “Diego de Rocamora, Don”. *Diccionario de personajes de Calderón* (coord. Javier Huerta y Héctor Urzáiz). Madrid: Editorial Pliegos.

Preminger, Alex y T. V. F. Brogan (eds.), [1993]: “COMEDY OF HUMORS”. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press. XLVI, págs. 1383.

Profeti, Maria Grazia, [2003]: “Lope de Vega”. *Historia del teatro español* (dir. Javier Huerta Calvo). Madrid: Gredos. págs. 783-825.

Rennert, Hugo A., [1909]: *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*. Nueva York: The Hispanic Society of America. [A través de *DICAT*, consultada el 10 de junio de 2014].

Reyes Peña, M. d. I. et al., [2004]: *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVI*. Cuadernos Escénicos, 9. Sevilla: Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía.

Richmond, Ian M., [1987]: “Préciosité et valeurs”. *Actes de London. Présences féminines: Littérature et société au XVIIe siècle français* (Ian Richmond y Constant Venesoen, eds.) Papers on French Seventeenth Century Literature. págs. 73-93.

Ruano de la Haza, José María, [1998]: “Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón”. *Criticón*, 72, págs. 35-47.

Rundle, James Urvin. “Wycherley and Calderón: A source for *Love in a Wood*”. *PMLA*, Vol. 64, N.º. 4, (septiembre, 1949), págs. 701-707. [A través de *JSTOR*, consultada el 10 de junio de 2014].

Sedgwick, Eve Kosofsky, [1984]: “Sexualism and the Citizen of the World: Wycherley, Sterne, and Male Homosexual Desire”. *Critical Inquiry*, N.º. 11, págs. 226-45.

Shergold, Norman D. y John E. Varey, [1961]: *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón. 1637-1681. Estudio y documentos*. Madrid: Ediciones de historia, Geografía y Arte. [A través de *DICAT*, consultada el 10 de junio de 2014].

—, [1979]: *Teatros y comedias en Madrid: 1687-1699. Estudio y documentos*, Londres: Tamesis Books. Fuente para la Historia del Teatro en España VI [A través de *DICAT*, consultada el 10 de junio de 2014].

—, [1982]: *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, Londres: Támesis Books. Fuente para la Historia del Teatro en España I [A través de *DICAT*, consultada el 10 de junio de 2014].

Smith, Dawn L., [2002]: “Matrimonio”. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (dirs.). *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Castalia. págs. 203-5.

Spence, Joseph, [1966]: *Observations, anecdotes, and characters, of book and men*. Gloucestershire: Clarendon Press.

Staves, Susan, [Verano 1982]: “A Few Kind Words for the Fop”. *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 22, Nº. 3, Restoration and Eighteenth Century, Rice University, págs. 413-428.

Stone, Lawrence, [1979]: *The Family, Sex, and Marriage in England, 1500-1800*. Londres: Weidenfeld y Nicolson.

Subirats, Rosita, [1977]: “Contribution à l'établissement du répertoire théâtral à la cour de Philippe IV et de Charles II, en *Bulletin Hispanique*, LXXIX, págs. 401-479. [A través de *DICAT*, consultada el 10 de junio de 2014].

Thompson, Peggy, [Otoño 2006]: “«Why Say We No?» : The Trope of Insincere Resistance in *The Gentleman Dancing-Master* and *The Plain Dealer*”. *Papers on Language and Literature*, Vol. 42 Issue 4, págs. 420-39. [A través de *JSTOR*, consultada el 10 de junio de 2014].

Velissariou, Aspasia, [Verano 1995]: “Patriarchal Tactics of Control and Female Desire in Wycherley's *The Gentleman Dancing-Master* and *The Country Wife*”. *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 37, Nº. 2, págs. 115-26. [A través de *JSTOR*, consultada el 10 de junio de 2014].

Vernon, P. F., [Primavera 1966]: “Wycherley's First Comedy and Its Spanish Source”. *Comparative Literature*, Vol. 18, Nº. 2, págs. 132-144. [A través de *JSTOR*, consultada el 10 de junio de 2014].

Villarino, Marta, [2003]: “*Dar tiempo al tiempo* de Calderón de la Barca”. *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Año 12, nº 15, págs. 277-90.

Ward, Adolphus William, [1899]: *History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne*, t. III. Londres: Macmillan.

Ward, W. C., [1888]: *William Wycherley*. Londres: Ernest Benn Limited. The Mermaid Series.

Weales, Gerald, [1966]: *The Complete Plays of William Wycherley*. Nueva York: Anchor Books. The Anchor Seventeenth-Century Series.

Webster, W. Jeremy, [2005]: “Staging Libertine Conduct: *Love in a Wood*, *The Gentleman Dancing-Master*, and *The Country Wife*” .*Performing Libertinism in Charles II's Court: Politics, Drama, Sexuality*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan. págs. 65-100.

Wilcox, John, [1938]: *The Relation of Molière to Restoration Comedy*. Nueva York: Columbia University Press.

Wilson, Edward M., [1962]: “On the *Tercera parte* of Calderón - 1664”. *Studies in Bibliography*, Vol. 15. págs. 223-30.

Ynduráin, Domingo, [1983]: “Enamorarse de oídas”. Fernando Lázaro Carreter (ed.), *Serta Philologica: natalem diem sexagesimum celebranti dicata. Vol. II*. Madrid: Cátedra. Estudios de literatura y crítica textual. págs. 589-603.

IX. ANEXOS

1. CRONOLOGÍA DE *EL MAESTRO DE DANZAR* DE ACUERDO CON LA VERSIFICACIÓN (FIGURA REPRODUCIDA A PARTIR DE MORLEY Y BRUERTON, 1968. PÁGS. 42-3).

TAB LA I
COMEDIAS AUTÉNTICAS FECHAS EN ORDEN CRONOLÓGICO
(Las fechas en letra bastardilla son las fijadas por medio de una prueba definitiva y objetiva. Las fechas de Gálvez entre corchetes).

FECHA	TÍTULO Y N.º DE VERSOS	RED	QU	DÉC	ROM	SIL	OCT	SON	TER	LIRA	SU	Misc.	COMIENZOS Y TERMINACIONES DE ACTOS
1597-83?	1. <i>Hechos de Garcilaso</i> . (4 actos) 1830	972 53.1	10 0.5				320 17.5	14 0.8	401 21.9		74 4.	canc. 39 2.1	ter-red; red-ter; ter-red; oct-red
[1590]	1A. <i>Príncipe inocente</i> . 2529	1772 70.9	140 5.5				56 2.2	14 0.6	420 16.6		127 5.		red-red; ter-red; red-ter
1593	2. <i>Favor agradecido</i> . 3126	1736 55.5	425 13.6		184 5.8		224 7.2	14 0.4	134 4.3	90 2.9	319 10.2		red-su?; qu-su; su-red
1594	3. <i>Maestro de danzar</i> . 3042	2196 72.2	35 1.1		116 4.		104 3.4	42 1.3		108 3.5	288 9.5	red. y qu. 153 5 %	red-oct; red-su; red-red
1594	4. <i>Leal criado</i> . 3387	1588 46.9	1030 30.4		120 3.5		136 4.	56 1.6			457 13.5		red-red; red-su; red-qu
1594	5. <i>San Segundo de Avila</i> . 2923	1184 40.5	935 31.9		284 9.7		160 5.4	31 1.2	82 2.8	72 2.5	175 6.		red-oct; oct-qu; qu-oct
1594	6. <i>Laura perseguida</i> . 3203	1688 52.7	700 21.8		76 2.4		160 5.	56 1.7		78 2.4	445 13.9		red-oct; red-su; qu-qu
a. Mayo 1595	7. <i>Grac de Valencia</i> . 2995	2064 68.9	295 9.8		28 0.9		336 11.2	14 0.5	103 3.4		155 5.2		red-su; qu-red; oct-red
1588-95	8. <i>Ganso de oro</i> . 2661	412 15.5	1670 62.7				112 4.2	42 1.6	199 7.5		172 6.4	canc. sin rima 54 2 %	qu-qu; red-letrilla; su-ter
1588-95	9. <i>Hijo venturoso</i> . 3584	3508 97.9			76 2.1								todo red; todo red; red-red
1588-95	10. <i>Infanta desesperada</i> . 2001	1260 63.	400 20.				56 2.8			12 0.6	262 13.1	canc. 11 0.5	qu-su; qu-red; oct-red

2. PORTADA PARTE TERCERA DE COMEDIAS DE LOS MEJORES INGENIOS DE ESPAÑA (1653).

PARTE | TERCERA | DE COMEDIAS DE LOS | MEIORES INGENIOS DE |
 ESPAÑA. | DEDICADAS A DON IVAN DE ROZAS | *Viuanco y Escalera, Cauallero*
del Orden de Santiago, de la Iunta de | *apofento de su Magestad*, y *Tefforero de la*
Reyna Nuestra | *Señora, y de las Altezas* | 66. | Año | [Motivo xilográfico
 representado un escudo patronímico con la siguiente divisa: LAS ARMAS SON DEL
 BENCIDO Y EL CAMPO DEL BENCEDOR] | 1653 | Con Privilegio en Madrid, Por Melchor
 Sánchez | [Filete sencillo] | *A costa de Iofep. Muñoz Barma, Ayuda de la cerería de la*
Reyna | *Nuestra Señora. Vendefe en su casa en la calle de Atocha.* |

PARTE
TERCERA
DE COMEDIAS DE LOS
MEIORES INGENIOS DE
HSPAÑA.

DEDICADAS A DON IVAN DE ROZAS
Visorrey y Escalera, Cavallero del Ord. n de Santiago, de la Junta de
apoyento de su Magestad, y Veyfuro de la Reyna nuestra
Señora, y de sus Altezas.

66.

Año



1653

Con Privilegio en Madrid, Por Melchor Sanchez.
Acosado de Joseph Muñoz Barrio, Ayudante de la caxa de la Reyna
nuestra Señora. Véndese en su casa en la calle de Atocha.

3. PORTADA *EL MAESTRO DE DANZAR* DE LOPE DE VEGA.

[Filete ornamental] | EL MAESTRO DE DANZAR | **COMEDIA** | FAMOSA | DE
LOPE DE VEGA CARPIO | Personas que hablan en ella. |



4. LISTADO DE COMEDIAS ESCRITAS POR LOPE DE VEGA INCLUIDAS
EN *EL PEREGRINO EN SU PATRIA* (1608).

5	La Montañesa,	La Varona Castellana.
5	La Matrona constante.	El Principe de Mar-
	La Biuda Valenciana.	ruccos.
	El Cirujano.	Moedades de Roldan.
	Belardo furioso.	Los Amantes sin Amor
	La Vizcayna.	Los Peraltas.
60	El Sol parado.	El Muerto Vencedor.
	Los Comendadores.	Fray Martin de Valen-
	El Alcayde de Madrid.	cia.
	El Turco en Viena.	Pimbleles y Quisones
	El Galan escarmentado	El Amor constante.
70	Romulo y Remo.	El Hijo de si mismo.
	La Dama estudiante.	Los Biedmas.
	La Traycion bien acer-	Las Quinas de Portu-
	tada.	gal.
	El enemigo engañado	Lucinda perseguida.
	El buen agradecimiento	El Cuervo loco.
75	Los monjes de Espi-	Los Esclavos libres.
	nosá.	El Despreciado.
	El Pleyto de Inglaterra	El Arsenal de Sevilla.
	El Duque de Alba en	La Gallada Toledana.
	Paris.	La Corona merecida.
	Conquista de Treme-	Pedro Carbonero.
	zen.	El Marmel de Felisardo
	El Maestro de Dançar.	El Favor agradecido.
80	El Domine Lucas.	El Cauallero del mila-
	Los Chabes de Villalba	gro.
	Los Muertos vivos.	El leal criado.
	San Roque.	La Reyna loca.
	La Valenciana.	El Argel fingido.
85	El Roberto.	El esclavo de Roma.
	La Suerte de los tres	El Bosque Amoroso.
	Reyes.	Los locos por el Cielo
	La Semiramis.	La Perdicion de España
	El Galan agradecido.	Angelica en el Caray.
	Antonio Roca.	La Cadena.
		La Fria

5. FE DE ERRATAS DE PARTE TERCERA DE COMEDIAS DE LOS MEJORES INGENIOS DE ESPAÑA.

Este libro tiene las aprobaciones, que por orden de los Señores del Consejo Real de Castilla se mandan hazer, como mas largamente consta dellas, à que me refiero.

SVMA DEL PRIVILEGIO.

Tiene licencia, y privilegio de los Señores del Real Consejo de Castilla, Joseph Muñoz Barma, Mercader de libros, para poder imprimir por diez años estas doze Comedias de varios Autores, despachado en el oficio de don Joseph de Cañigares y Artesaga, en siete de Octubre de mil y seiscientos y cinquenta y dos años.

FEE DE ERRATAS.

Este libro intitulado Tercera parte de doze Comedias, de los mejores ingenios de España, concuerda con su original. Dada en Madrid à 4. de Febrero de 1653.

*Lic. D. Carlos Murcia
de la Llana.*

SVMA DE LA TASSA.

Por los señores del Real Consejo de Castilla està tassado este libro à quatro maravedis cada pliego, el qual tiene con el principio, sesenta y seis pliegos, y a este precio, y no a mas mandaron se venda, como consta de la fee que della se dio en el oficio de don Joseph de Cañigares y Artesaga, en 15. de Febrero de 1653.

A DON

6. PORTADA *EXCEL*^{MO}.

TERCERA PARTE DE | **COMEDIAS** | DE D. PEDRO CALDERON DE LA
BARCA, | Cauallero de la Orden de Santiago. | *DEDICADAS* | AL EXCEL.^{mo}
SEÑOR D. ANTONIO PEDRO ALVAREZ | Oñorio Gomez Davila y Toledo,
Marques de Astorga y San-Roman, | Conde de Traftamara y Santa Marta, Duque de
Aguiar, Conde | de Colle, Conde y Señor de las Cafas de Villalobos, Señor | del
Paramo y Villamañan, &c. | [Motivo xilográfico representado un escudo nobiliario] |
CON PRIVILEGIO | [Filete sencillo] | EN MADRID, POR *Domingo Garcia*
Morràs, AÑO de 1664. | A costa de Domingo Palacio y Villegas, Mercader de libros.
Vendefe | en su casa frontero de Santo Tomas. |



7. PORTADA EXCELENTISSIMO

TERCERA PARTE DE | **COMEDIAS** | DE D. PEDRO CALDERON DE LA BARCA, | Cauallero de la Orden de Santiago. | *DEDICADAS* | AL EXCELENTISSIMO SEÑOR D. ANTONIO PEDRO | Alvarez Offorio Gomez Davila y Toledo, Marques de Alborga, y San- | Roman, Conde de Traftamara y Santa Marta, Duque de Aguiar, Cõ- | de de Colle, Conde, y Señor de las Cafas de Villalobos, Se- | ñor del Paramo, y Villamañan, &c. |[Motivo xilográfico representado un escudo heráldico] | **CON PRIVILEGIO** | [Filete sencillo] | EN MADRID, POR *Domingo Garcia Morràs*, AÑO de 1664. | A costa de Domingo Palacio y Villegas, Mercader de libros. Vende- | se en fu casa frontero de Santo Tomas. |

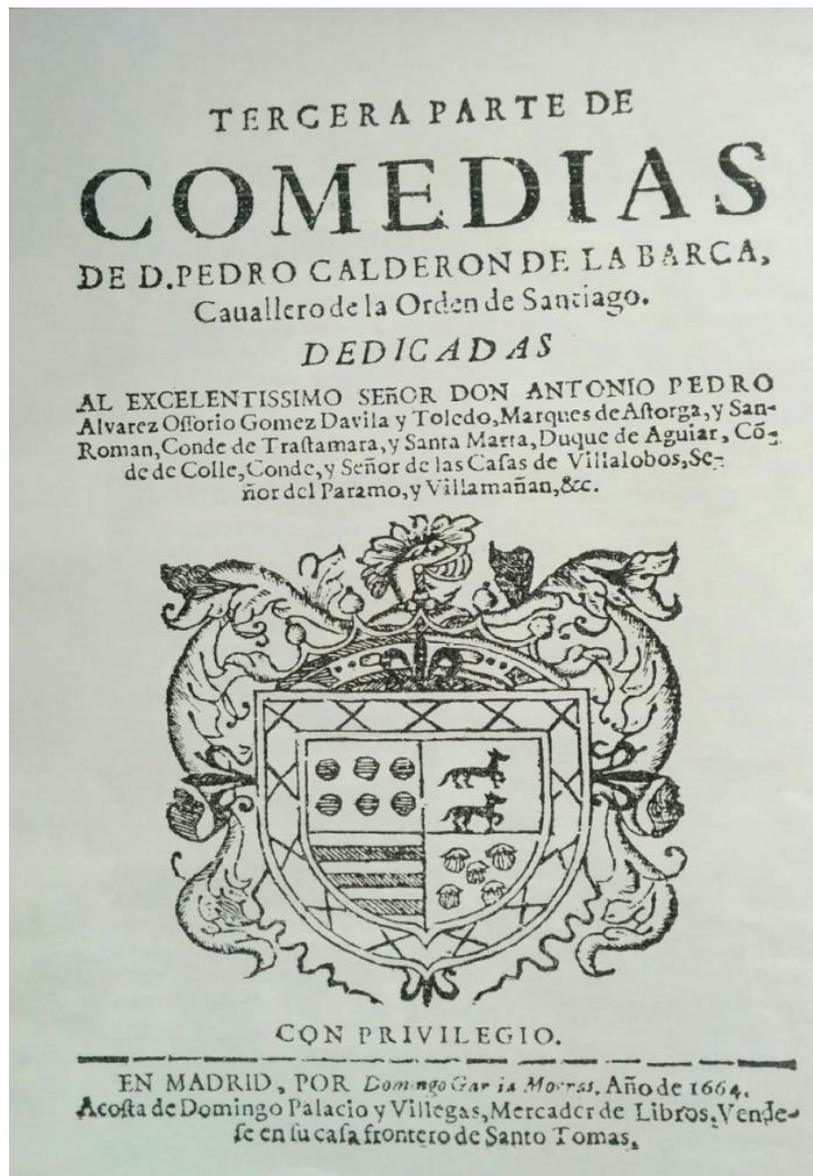


Figura reproducida a partir de Wilson (1969, p.226).

**8. PORTADA EL MAESTRO DE DANZAR DE CALDERÓN DE LA BARCA
(EXCEL^{MO}).**

FAMOSA | **COMEDIA** | EL MAESTRO DE | DANZAR. | *De D. Pedro Calderón
de la Barca.* | Personas que hablan en ella. |

FAMOSA
COMEDIA:
EL MAESTRO DE
DANZAR.

De D. Pedro Calderon de la Barca.

Personas que hablan en ella.



Don Enrique,
Chico.
Don Juan.
Don Felix.

Don Diego.
Celo.
Don Fernando,
Beatriz.

Zorro.
Isr.
Habel.
Isana.

Salen Don Enrique, y Chico, de
camero.

1. Enr. Dexa locaras. Cha. Sin ml,
lo folo. tener. procaras?

d. Enr. Quien dice tal? Cha. Tu.

d. Enr. Y of Cha. Si,
que si he de dexar locaras,
es fuerça dexarte a ti.
Y para que el argumento
veas quanta fuerça es donde,
mientras de noche, y a tienta
vamos, sin saber adonde,
haz garrea que va de quento,

Por señas el taldado.

En Manria, patria de todos,
paes en su mundo pequeño
familijos de igual carido
naturales, y estrañeros,
noble nacido, si bien

al antiguo odio sujeto;
con que al reparte sus dones,
se miran de mal aspecto
naturaleza, y fortuna,
con que he dicho, que te dieron
la sangre sin el candal;
y aunque es lo mejor, no veo,
que jamas le llegue el dia
en que se le luzga el serio;
pero esto aora no es del caso,
lustre, y noble enserio,
bien quisto con tus iguales,
con tus mayores atenco,
con es con tus inferiores.
En blanda paz vluas, dentro
de tu esfera, tolerando
lo no rico con lo cuerdo;
quando porque esse atributo
sin no gozaras, el ceño

D₂

do

9. FE DE ERRATAS DE *EXCELENTISSIMO*.

Suma de la Tassa.

TAsòse este Libro de Comedias à cinco maravedis cada pliego, por los Señores del Consejo Real de Castilla. En Madrid à 9. de Agosto de 1664. años. Despachada en el oficio de Luis Vazquez de Vargas, Escriuano de Camara del Rey N.S.

Fee de Erratas.

Fol. 14. pag. 1. col. 1. lin. 13. expoto, di exposito.
Fol. 19. pag. 2. col. 1. lin. 12. moficos, di musicos.
Fol. 23. pag. 1. col. 2. lin. 15. delatando, di declarando.
Fol. 29. pag. 1. col. 2. lin. 14. de la, di de ella.
Fol. 41. pag. 2. col. 2. lin. 22. oleance, di alcance.
Fol. 49. pag. 2. col. 2. lin. 24. fime, di firme.
Fol. 50. pag. 1. col. 2. lin. 3. igbore, di ignore.
Fol. 55. pag. 2. col. 1. lin. 3. bella, di ella.
Fol. 110. pag. 2. col. 24. moger, di muger.
Fol. 202. pag. 1. col. 2. lin. 14. quaxas, di que xas.

Este Libro intitulado, *Comedias diuersas de Don Pedro Calderon de la Barca, Tercera Parte*, con estas erratas, corresponde, y està impreso conforme a su original. Madrid 9. de Agosto de 1664.

*Pic. D. Carlos Murcia
de la Llana.*

Suma del Priuilegio.

Tiene Priuilegio Domingo de Palacio y Villegas, Mercader de Libros, para poder imprimir por tiempo de diez años, vn Libro intitulado, *Tercera Parte de Comedias de Don Pedro Calderon de la Barca*, como mas largamente consta de su original.

T

10. DIFERENCIAS TEXTUALES ENTRE *EXCEL^{MO}*. Y *EXCELENTISSIMO*.

	EXCEL. ^{mo}	EXCELENTISSIMO
[f. D 3r.]		
[1ª col., lín. 11]	mientras de noche, y a tiento	mientras de noche, y à tiento
[1ª col., lín. 14]	Pabeando el tablado.	Passeando el tablado.
[f. D 3v.]		
[1ª col., lín. 6]	vino à viuir, y tan ciego	vino a viuir, y tan ciego
[1ª col., lín. 17]	de tantos mares, la auia	de tantos mares la auia
[2ª col., lín. 15]	era, quando tu, à deshora,	era, quando tu, a deshora,
[2ª col., lín. 33]	adonde no peligràra	a donde no peligrara
[f. D 6r.]		
[1ª col., lín. 1]	adonde paffar la noche	a donde paffar la noche
[1ª col., lín. 2]	pues estos señoaes, creo	pues estos señores, creo
[1ª col., lín. 3]	nos haran el hospedaje.	nos haràn el hospedaje.
[1ª col., lín. 4]	2. Quien và?	2. Quien va?
[1ª col., lín. 5]	<i>d. Enr.</i> Vn hombre fora st ero,	<i>d. Enriq.</i> Vn hombre fora st ero,
[1ª col., lín. 12]	foy otro, pues fuerça esferlo	foy otro, pues fuerça es ferlo
[1ª col., lín. 19]	Vamos à vn parto secreto,	Vamos a vn parto secreto,
[2ª col., lín. 1]	<i>Cha.</i> Malo và esto. <i>I.</i> Los tres.	<i>Cha.</i> Malo va esto. <i>I.</i> Los tres.
[2ª col., lín. 8]	<i>Todos.</i> Fauor al Rey. <i>Beat.</i> Ay de mi!	<i>Todos.</i> Fauor al Rey. <i>Bea.</i> Ay de mi!
[2ª col., lín. 14]	mas que en hazer, ñ no os figan	mas que en hazer, q no os figan

[2ª col., lín. 32]	(pues claro esta, que de mi	(pues claro está que de mi
[f. D 6v.]		
[1ª col., lín. 13]	<i>Otros.</i> Por aquí vãn. <i>Ch.</i> Peor es este,	<i>Otros.</i> Por aquí vã. <i>Ch.</i> Peor es este,
[1ª col., lín. 16]	fe mira vn portal; en èl	fe mira vn portal, en èl
[1ª col., lín. 19]	los de la pendencia. cielos!	los de la pendencia, cielos!
[1ª col., lín. 21]	y à mi me bufcan, no tengo	y a mi me bufcan, no tengo
[2ª col., lín. 11]	<i>d. Fel.</i> Lagente acude, entrad presto.	<i>d. Fel.</i> La gente acude, entrad presto.
[2ª col., lín. 15]	es donde nos lleua à vernos.	es donde nos lleua a vernos.
[2ª col., lín. 27]	tan puefta en vfo, quiçà	tan puefta en vfo, quizá
[f E 1r.]		
[1ª col., lín. 7]	<i>Leon.</i> Enrique mio?	<i>Leo.</i> Enrique mio?
[1ª col., lín. 10]	<i>Leon.</i> Que venida es esta? <i>d.Enr.</i> Effo	<i>Leo.</i> Que venida es esta? <i>d.En.</i> Effo
[1ª col., lín. 20]	<i>Leon.</i> Bien, Enrique, à mis finezas	<i>Leo.</i> Bien, Enrique, a mis finezas
[1ª col., lín. 27]	<i>d. Enr.</i> No la fientas,	<i>d. En.</i> No la fientas,
[1ª col., lín. 29]	que auer tenido del lienço	que auer tenido del lienço
[1ª col., lín. 40]	<i>d.Enr.</i> Al paffo le falga,	<i>d.En.</i> Al paffo le falga,
[2ª col., lín. 1]	de que mañana te vea.	de que mañana te vea.
[2ª col., lín. 6]	<i>Sale D. Diego y Leonor.</i>	<i>Sale don Diego y Leonor.</i>
[f E 1v.]		
[1ª col., lín. 13]	curiofa vna, otra afligida,	curiofa vna otra afligida,
[1ª col., lín. 29]	fue vnhombre ñ encontro acafo	fue vnhombre ñ encõtrò acafo
[2ª col., lín. 41]	tu piedad, que mi	ete piedad, que mi

	imprudencia;	imprudencia;
[f E 5r.]		
[1ª col., lín. 4]	<i>Leon.</i> De què de verle te espantas?	<i>Leo.</i> De que de verle te espantas?
[1ª col., lín. 30]	avrà mas de que no buelua	avrà mas de que no buelva
[1ª col., lín. 34]	<i>d. Die.</i> Vna cofa es, que me haga	<i>d. Dieg.</i> Vna cofa es, que me haga
[1ª col., lín. 42]	Y para vèr fi me agrada,	Y para ver fi me agrada,
[2ª col., lín. 2]	porvida del maeftro vaya. Siētafe.	porvida del maeftro vaya. Sientafe.
[2ª col., lín. 6]	mayormente quando pàran	mayormente quando paran
[2ª col., lín. 14]	<i>Leon.</i> La primera vez turbada	<i>Leo.</i> La primera vez turbada
[2ª col., lín. 18]	lo has de vèr.	lo has de ver.
[2ª col., lín. 19]	<i>Leon.</i> Si no tengo otro galan,	<i>Leo.</i> Si no tengo otro galan,
[2ª col., lín. 24]	aun el defayre harà gracia.	aun el defayre hara gracia.
[2ª col., lín. 39]	ò à la tarde boluer puede.	ò a la tarde boluer puede.
[f E 5v.]		
[1ª col., lín. 4]	<i>d. Die.</i> Vaya con Dios.	<i>d. Dieg.</i> Vaya con Dios.
[1ª col., lín. 5]	<i>Cha.</i> La primera	<i>Ch.</i> La primera
[1ª col., lín. 7]	diò guitarras de fauores.	dio guitarras de fauores.
[1ª col., lín. 8]	<i>d. Enr.</i> Quiē creerà, ñ à aprēder vaya	<i>d. En.</i> Quiē creerà, que à aprēder vaya
[1ª col., lín. 40]	que con don Iuan, con don Felix,	que con don Iuan, cõ don Felix,
[2ª col., lín. 22]	<i>Vafe don Diego, y fale Beatriz,</i>	<i>Vafe don Diego, y fale Beatriz,y</i>

[2ª col., lín. 23]	y <i>Iuana</i> .	<i>Iuana</i> .
[f F 1r.]		
[1ª col., lín. 1]	que ya por oy la lición	que ya por la lición
[1ª col., lín. 2]	bafta. <i>d. Enr.</i> En todo te obedezco.	bafta. <i>d. Enr.</i> En todo te obedezco
[1ª col., lín. 9]	<i>d. Enr.</i> Dile, ingrata,	<i>d. Die.</i> Dile, ingrata,
[1ª col., lín.15]	<i>Le.</i> Quiē se vio en mas confufiones!	<i>Leo.</i> Quiē se vio en mas cōfufiones!
[1ª col., lín. 20]	mi feñor con fus rezelos,	mi feñor con fus recelos,
[1ª col., lín. 24]	en què ha de parar aquefto?	en que ha de parar aquefto?
[1ª col., lín. 26]	que dà la troba de tiempo.	que da la troba de tiempo.
[2ª col., lín. 2]	que aunque es verdad , ñ èl ha <i>fido</i>	que aunñ es verdad , ñ el ha <i>fido</i>
[2ª col., lín. 15]	que al vèr cercano el peligro	que al ver cercano el peligro
[f F 1v.]		
[1ª col. lín. 10]	me hagáis merced de que no,	me hagáis merced de que no
[1ª col. lín. 11]	paffè adelane el designio	paffè adelane el designio.
[2ª col., lín. 20]	con que porque no efcapaffè,	con que por no efcapaffè,
[2ª col., lín. 30]	que èl en lu alcance veloz,	que el en <i>fu</i> alcance veloz,
[f F 4r.]		
[1ª col. lín. 21]	te eftaua hablando al oïdo.	te eftaua hablando al oïdo.
[1ª col. lín. 40]	<i>Ines.</i> Efpèra.	<i>In.</i> Efpèra.
[1ª col. lín. 42]	que fu padre à fu tio aguarda?	que fu padre a fu tio aguarda?
[2ª col., lín. 3]	que yo, mas què lo repito?	que yo, mas que lo repito?
[2ª col., lín. 4]	A Dios, a no mas vèr.	A Dios, a no mas ver.
[2ª col., lín. 20]	Maestro? <i>d. Enr.</i> Auemos	Maestro? <i>d. En.</i> Auemos

	acabado	acabado
[2ª col., lín. 23]	<i>d. Enr.</i> Esta vez no negara,	<i>d. En.</i> Esta vez no negarà,
[2ª col., lín. 26]	y que trayga los amigos	y que traiga los amigos
[2ª col., lín. 30]	<i>d. En.</i> Siēpre estoy para feruiros. Vafe.	<i>d. En.</i> Siēpre estoy para feruiros. Va.
[f F 4v.]		
[1ª col. lín. 19]	<i>Leon.</i> Como es posible configas	<i>Leon.</i> Como es posible coafigas
[1ª col. lín. 24]	<i>Vafe Leonor, y sale D. Iuan.</i>	<i>Vafe Leonor, y sale D Iuan.</i>
[2ª col., lín. 2]	<i>d. Iu.</i> Mal puede dexar de fer	<i>d. Iua.</i> Mal puede dexar de fer
[2ª col., lín. 5]	Leonor de cafa. <i>d. Die.</i> Oid agora,	Leonor de cafa. <i>d. Di.</i> Oid agora,
[2ª col., lín. 7]	os traygo, os traygo otra: Yo	os traigo, os traigo otra: Yo
[2ª col., lín. 8]	boluia a cafa, quien lo ignora?	bolvia a cafa, quien lo ignora?
[2ª col., lín. 22]	vuestro, os hable (dexo aquí	vuestro; os hable (dexo aquí
[f F 6r.]		
[1ª col. lín. 8]	<i>Beat.</i> Y a mi hermano por mi habla-	<i>Bea.</i> Y a mi hermano por mi habla
[1ª col. lín. 16]	<i>Leon.</i> Tan grande dicha, don Felix	<i>Leo.</i> Tan grande dicha, don Felix
[1ª col. lín. 22]	<i>Dentro.</i> Pàra, pàra.	<i>Dentro.</i> Para, para.
[1ª col. lín. 31]	esto, señora. <i>Leon.</i> Mal puedo,	esto, señora. <i>Leo.</i> Mal puedo,
[1ª col. lín. 33]	<i>d. Die.</i> Los braós vna, y mil vezes	<i>d. Di.</i> Los braós vna, y mil vezes
[f F 6v.]		
[1ª col. lín. 9]	<i>Cha.</i> El Maestro	<i>Ch.</i> El Maestro

[2ª col. lín. 6]	<i>Don Felix delante de don Enrique detie-</i>	<i>Don Felix delante de don Enrique de-</i>
[2ª col. lín. 7]	<i>ne a don Fernando.</i>	<i>tiene a don Fernando.</i>
[2ª col. lín. 8]	<i>Beat. Felix, el honor reftaura</i>	<i>Bea. Felix, el honor reftaura</i>
[2ª col. lín. 10]	<i>Cha. Acuerdate de la plaça</i>	<i>Ch. Acuerdate de la plaça</i>
[2ª col. lín. 12]	<i>Beat. Y mas fiendo los que matan</i>	<i>Bea. Y mas fiendo los que matan</i>
[2ª col. lín. 15]	<i>Quien fe viò en confufion tanta!</i>	<i>Quien fe viò en confufion tãta!</i>
[2ª col. lín. 19]	<i>Leon. Don Iuan, tu mi vida ampara,</i>	<i>Leo. Don Iuan, tu mi vida ampara,</i>
[2ª col. lín. 20]	<i>d. Enr. Ha cruel! otro no auia</i>	<i>d. En. Ha cruel! otro no auia</i>
[2ª col. lín. 21]	<i>de quien valerte:</i>	<i>de quien valerte?</i>
[2ª col. lín. 25]	<i>con prefumpcion mas hidalga,</i>	<i>con prefumpcion mas hidalga;</i>
[2ª col. lín. 42]	<i>d. Die. Effe confejo cayo</i>	<i>d. Die. Effe confejo cayò</i>
[f F 7r.]		
[1ª col. lín. 11]	<i>que di a otro, dale, ingrata,</i>	<i>que di a otro, dale ingrata,</i>
[2ª col. lín. 2]	<i>huuieffe eftoruo: mal aya</i>	<i>huuieffe toruo, al aya</i>
[2ª col. lín. 10]	<i>con fu opinion reftaurada,</i>	<i>con fu opinion reftaurada,</i>

11. PORTADA *THE GENTLEMAN DANCING -MASTER* (1673).

THE | GENTLEMAN | DANCING-MASTER. | A | COMEDY | Acted at the |
DUKE'S THEATRE | [Filete sencillo] | By Mr. Wycherley. | [Filete sencillo]
| Horat. — *Non satis est risu diducere rictum* | Auditoris: [forma afilegranada] *est*
quædam tamen hic quod virtus. | [Doble filete] | LONDON, | Printed by J. M. for
Henry Herringman and Thomas Dring at the Sign of the | *Blew Anchor* in the Lower
Walk of the *New Exchange*, an at the Sign | of the *White Lyon* in *Fleetstreet* near
Chancery-lane end. 1673. |

THE
GENTLEMAN
Dancing-Master.

A
COMEDY,

Acted at the
DUKE'S THEATRE.

By Mr. *Wycherley*.

Horat. — *Non satis est risu diducere rictum*
Auditoris : & est quædam tamen hic quoque virtus.

L O N D O N,

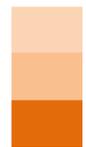
Printed by J. M. for *Henry Herringman* and *Thomas Dring* at the Sign of the
Blew Anchor in the Lower Walk of the *New Exchange*, and at the Sign
of the *White Lyon* in *Fleetstreet* near *Chancery-lane* end. 1673.

12. OBRAS INGLESAS BASADAS EN FUENTES ESPAÑOLAS, 1660-1685.

Año	Obra inglesa	Fuente española
1663	Sir Samuel Tuke, <i>The Adventures of Five Hours</i>	Antonio Coello, <i>Los empeños de seis horas</i>
1664	George Digby, <i>Elvira, o The Worst Not Always True</i>	Calderón de la Barca, <i>No siempre lo peor es cierto</i>
1664	Thomas Porter, <i>The Carnival</i>	Desconocida
1664	George Digby, <i>Worse and Worse</i> [perdida]	Calderón de la Barca, <i>Peor está que estaba</i>
1665	George Digby, <i>'Tis Better than It Was</i> [perdida]	Calderón de la Barca, <i>Mejor está que estaba</i>
1665	John Dryden, <i>The Indian Emperour</i>	Calderón de la Barca, <i>El príncipe constante</i>
1667	Thomas Sydserfe, <i>Tarugo's Wiles</i>	Agustín Moreto, <i>No puede ser, guardar una mujer</i>
1668	John Dryden, <i>An Evening's Love</i>	Calderón de la Barca, <i>El astrólogo fingido</i>
1671	William Wycherley, <i>Love in a Wood</i>	Calderón de la Barca, <i>Mañanas de abril y mayo</i>
1672	William Wycherley, <i>The Gentleman Dancing-Master</i>	Calderón de la Barca, <i>El maestro de danzar</i>
1672	John Dryden, <i>The Assignment</i>	Calderón de la Barca, <i>Con quien vengo vengo</i>
1676	Thomas Shadwell, <i>The Libertine</i>	Tirso de Molina, <i>El burlador de Sevilla</i>
1679	John Learned, <i>The Counterfeits</i>	Matos Fragoso, <i>La ocasión hace al ladrón</i>
1679	Aphra Behn, <i>The Young King</i>	Calderón de la Barca, <i>La vida es sueño</i>
1685	John Crowne, <i>Sir Courtly Nice</i>	Agustín Moreto, <i>No puede ser guardar una mujer</i>

c) Secuenciación del texto de la jornada tercera

JORNADAS / ACTOS		III																												TOTALES											
ESCENAS		I									II							III					IV							4											
SECUENCIAS		1	2	3	4	5	6	7	8	9	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	6	7	8	29										
TIPOLOGÍA	Nº	REPARTO																														.	X	T							
		Masc.	Fem.																																						
Galán	1	ALDEMARO				X ⁱ	X ⁱⁱ	X ⁱⁱⁱ						X ^{iv}	X ^v	X ^{vi}	X ^{vii}	.	.	X ^{viii}											X ^{xii}	2	11	13							
Criado de Aldemaro	2	BELARDO																				X ^{xiii}	X ^{xiv}								X ^{xv}					.	.	X ^{xvi}	2	4	6
Padrino de Aldemaro	3	RICAREDO																																	X ^{xviii}	X ^{xix}	X ^{xx}	0	4	4	
Segunda dama	4		FELICIANA	X ^{xxi}				X ^{xxii}	X ^{xxiii}	X ^{xxiv}	X ^{xxv}	X ^{xxvi}	X ^{xxvii}		X ^{xxviii}	X ^{xxix}	X ^{xxx}	X ^{xxxi}	X ^{xxxii}			X ^{xxxiii}	X ^{xxxiv}	X ^{xxxv}									X ^{xxxvi}	.	X ^{xxxvii}	1	18	19			
Marido de Feliciano	5	TEBANO				X ^{xxxviii}	X ^{xxxix}	X ^{xl}															X ^{xli}	X ^{xlii}	X ^{xliii}								X ^{xliv}	X ^{xlv}	X ^{xlvi}	0	6	6			
Primera dama	6		FLORELA											X ^{xlvii}	X ^{xlviii}	.	X ^{xliv}	X ^l	.			X ^{li}	.	X ^{lii}			X ^{liii}	X ^{liv}							.	4	8	12			
Padre de las damas	7	ALBERIGO																					X ^{lv}	X ^{lvi}	X ^{lvii}		X ^{lviii}	X ^{lix}	X ^{lx}	X ^{lxi}	X ^{lxii}	.	X ^{lxiii}	1	9	10					
Escudero	8	CORNEJO								X ^{lxiv}						X ^{lxv}		X ^{lxvi}				X ^{lxvii}	.	X ^{lxviii}										X ^{lxix}	.	2	6	8			
Criado de Bandalino	9	JULIO																					X ^{lxx}													0	1	1			
Rival	10	BANDALINO		X ^{lxxi}	X ^{lxxii}	X ^{lxxiii}	X ^{lxxiv}	X ^{lxxv}															X ^{lxxvi}	X ^{lxxvii}	X ^{lxxviii}	.	X ^{lxxix}				X ^{lxxx}	X ^{lxxxi}				1	11	12			
Criada	11		LISENA																	X ^{lxxxii}				X ^{lxxxiii}	.											1	2	3			
Criado	12	ANDRONIO																															X ^{lxxxiv}			.	.	X ^{lxxxv}	2	2	4
		ACTORES POR SECUENCIA		2	1	2	3	4	2	1	2	1	3	1	3	3	4	3	5	2	1	8	7	7	3	2	3	2	1	6	7	8									



 Secuencia nexa
 Secuencia de transición
 Secuencia núcleo

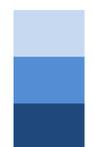
i (2342-43; 2344; 2364-70; 2374-75). Total: 12 versos.
ii (2386; 2404; 2420). Total: 3 versos.
iii (2421-24; 2425; 2427). Total: 6 versos.
iv (2479-83; 2487; 2488-94; 2496; 2499; 2513-14; 2516; 2517; 2519-21; 2522; 2525-28; 2530-32). Total: 30 versos.
v (2534-44). Total: 11 versos.
vi (2546-48; 2551-54; 2559-61; 2563-66; 2571-72; 2573). Total: 18 versos.
vii (2577-81). Total: 5 versos.
viii (2621-23; 2624-26). Total: 6 versos.
ix (2671-72; 2683; 2704-13; 2731). Total: 14 versos.
x (2743-44; 2749-53). Total: 7 versos.
xi (2769-70; 2795; 2803; 2811). Total: 5 versos.
xii (2990-91 3006-11; 3014-15; 3019; 3022; 3024). Total: 13 versos.
xiii (2682). Total: 1 verso.
xiv (2757-59). Total: 2 versos.
xv (2833--35; 2837-41; 2843-45; 2859-60). Total: 13 versos.
xvi (3023; 3025-26; 3031-33). Total: 7 versos.
xvii (2832; 2835-36; 2846-56; 2859-60; 2861; 2862). Total: 18 versos.
xviii (2973; 2977-80). Total: 5 versos.
xix (2984-85) Total: 2 versos.
xx (3016-18; 3020). Total: 3 versos.
xxi (2193-94; 2199-2202; 2229-31; 2232-34; 2243-50; 2252-56; 2259-66; 2281-90; 2294-97; 2299-2300; 2302-2304; 2306). Total: 54 versos.
xxii (2380-82; 2387-90; 2394-98; 2400; 2402; 2411-12; 2417-18; 2425; 2426; 2427). Total: 21 versos.
xxiii (2425; 2426; 2427). Total: 3 versos.
xxiv (2428-34). Total: 7 versos.
xxv (2437; 2438; 2441-44; 2447; 2451-53; 2461-62; 2464-68; 2471). Total: 19 versos.
xxvi (2473-79). Total: 5 versos.
xxvii (2488; 2497-98; 2501-2; 2515; 2516; 2517; 2517-18; 2522; 2523; 2524; 2533). Total: 13 versos.
xxviii (2573). Total: 1 verso.
xxix (2574-76). Total: 3 versos.
xxx (2583; 2583-84; 2591; 2594-95; 2596). Total: 5 versos.
xxxi (2599; 2601-2; 2604; 2605; 2606). Total: 4 versos.
xxxii (2610; 2613; 2614; 2615; 2617; 2619-20; 2623; 2627). Total: 8 versos.
xxxiii (2699-2701). Total: 3 versos.
xxxiv (2733). Total: 1 verso.
xxxv (2774-75). Total: 2 versos.
xxxvi (2972) Total: 1 verso.
xxxvii (3034-36). Total: 3 versos.
xxxviii (2323-26; 2329; 2330; 2335-36; 2338). Total: 8 versos.
xxxix (2376-78). Total: 3 versos.
xl (2383-85; 2407-8; 2413; 2415). Total: 7 versos.
xli (2673; 2687; 2689; 2693; 2730). Total: 5 versos.
xlii (2756). Total: 1 verso.
xliiii (2762; 2816-25; 2830). Total: 14 versos.
xliv (2971; 2974-76; 2982). Total: 5 versos.
xlv (2987-89) Total: 3 versos.
xlvi (3013). Total: 1 verso.
xlvii (2484-86; 2487; 2495; 2496; 2500; 2503-4; 2506-12; 2514; 2529; 2533). Total: 17 versos.
xlviii (2545-46; 2549-50; 2555-58; 2561-62; 2566-70). Total: 15 versos.
xlix (2588). Total: 1 verso.
l (2597-98; 2600; 2603; 2604; 2605). Total: 4 versos.
li (2698; 2701; 2721; 2723-24). Total: 5 versos.
lii (2764-65; 2800-2; 2807-9; 2830-31). Total: 10 versos.
liii (2863; 2865-66; 2867; 2870-71; 2874; 2881; 2885; 2887-90; 2891). Total: 12 versos.
liiv (2905). Total: 1 verso.
liv (2674-77; 2683; 2686; 2689-91; 2695-97; 2704; 2714-2720; 2721-23; 2725-27). Total: 16 versos.
lvi (2736; 2737; 2740-41; 2747-49). Total: 6 versos.
lvii (2761; 2766-69; 2771; 2776-77; 2784; 2788-89; 2793-94; 2796-99; 2804-2812-15; 2826-28). Total: 27 versos.

lviii (2863; 2864; 2868-69; 2872-73; 2875-2880; 2882-84; 2885-86; 2891). Total: 17 versos.
 lix (2905). Total: 1 verso.
 lx (2906; 2908-9; 2911-23; 2925-26; 2928-2932; 2935; 2937-40). Total: 28 versos.
 lxi (2965-70). Total: 6 versos.
 lxii (2974; 2981; 2982). Total: 3 versos.
 lxiii (2992-3005; 3012; 3027-30; 3036-37; 3040-42). Total: 11 versos.
 lxiv (2435-36; 2437; 2439-40; 2445-46; 2448-50; 2454-60; 2463; 2469-70; 2471-72). Total: 19 versos.
 lxv (2582; 2583; 2585-87; 2588-90; 2591-93; 2595). Total: 12 versos.
 lxvi (2609; 2628). Total: 2 versos.
 lxvii (2678). Total: 1 verso.
 lxviii (2760; 2772; 2778-83; 2785-87; 2790-91; 2810). Total: 14 versos.
 lxix (2983-85). Total: 2 versos.
 lxx (2631; 2635; 2641-46; 2648; 2649; 2651-56). Total: 15 versos.
 lxxi (2195-98; 2203-2228; 2232; 2235-42; 2251; 2257-58; 2267-80; 2291-93; 2298-99; 2300-1; 2305). Total: 58 versos.
 lxxii (2307-22). Total: 16 versos.
 lxxiii (2327-28; 2330; 2331-34; 2337; 2339-41). Total: 11 versos.
 lxxiv (2342; 2344; 2345-63; 2371-73; 2379). Total: 25 versos.
 lxxv (2391-94; 2398-99; 2400-1; 2404; 2405-6; 2408-11; 2414; 2415-16; 2418-19). Total: 16 versos.
 lxxvi (2629-30; 2632-34; 2636-40; 2648; 2650). Total: 12 versos.
 lxxvii (2657-2670). Total: 4 versos.
 lxxviii (2679-81; 2684-86; 2686; 2688; 2691-92; 2693-95; 2702-3; 2728-29). Total: 15 versos.
 lxxix (2828-29). Total: 2 versos.
 lxxx (2892-2904). Total: 15 versos.
 lxxxi (2907; 2910; 2924; 2926; 2933-34; 2935-36; 2940-64). Total: 23 versos.
 lxxxii (2607-8; 2610-12; 2613-14; 2615-16). Total: 4 versos.
 lxxxiii (2732, 2734-35; 2736-37; 2738-39; 2742; 2744-46; 2754-55). Total: 10 versos.
 lxxxiv (2841; 2857; 2862). Total: 3 versos.
 lxxxv (3023; 3038). Total: 2 versos.

14. EL MAESTRO DE DANZAR DE CALDERÓN DE LA BARCA

a) Secuenciación del texto de la jornada primera

		JORNADAS / ACTOS		I																		TOTALES							
		ESCENAS		I							II			III								3							
		SECUENCIAS		1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	22			
TIPOLOGÍA	Nº	REPARTO																								•	X	T	
		Masc.	Fem.																										
Galán	1	DON ENRIQUE		X _i	X _{ii}	X _{iii}	X _{iv}				X _v	X _{vi}	X _{vii}							X _{viii}	•	X _{ix}	•	X _x	X _{xi}	X _{xii}	2	12	14
Criado de don Enrique	2	CHACÓN		X _{xiii}	X _{xiv}	X _{xv}	X _{xvi}				X _{xvii}	X _{xviii}	X _{xix}							X _{xx}	•	X _{xxi}	•	X _{xxii}			2	10	12
Segunda dama	3		BEATRIZ			X _{xxiii}	X _{xxiv}				X _{xxv}	X _{xxvi}		X _{xxvii}			X _{xxviii}			X _{xxix}	X _{xxx}	X _{xxxi}				0	9	9	
Galán de Beatriz	4	DON FÉLIX				X _{xxxii}		X _{xxxiii}					X _{xxxiv}													0	3	3	
Rival	5	DON JUAN				X _{xxxv}			X _{xxxvi}	X _{xxxvii}																0	3	3	
Padre de Leonor	6	DON DIEGO					X _{xxxviii}		X _{xxxix}	X ^{xl}											X _{xli}	X _{xlii}	X _{xliii}			0	6	6	
Personajes secundarios	7	GENTE					X ^{xliv}		X _{xlv}				X ^{xlvi}													0	3	3	
Criado de don Diego	8	CELIO							X _{xlvii}	•											X _{xlviii}	•				2	2	4	
Personajes secundarios	9	ALGUACILES									X _{xlx}	X ^l														0	2	2	
Primera dama	10		LEONOR											X ^{li}	X ^{lii}	X ^{liii}	X ^{liv}	X ^{lv}	X ^{lvi}	X ^{lvii}	X ^{lviii}	•	X ^{lix}	X ^{lx}	X ^{lxi}	1	11	12	
Criada	11		INÉS											X ^{lxii}			X _{lxiii}	•	•		•	•	X _{lxiv}		X _{lxv}	5	4	9	
Criada	12		JUANA												X _{lxvi}		X _{lxvii}	•	•		•					3	2	5	
Criada	13		ISABEL														X _{lxviii}	X _{lxix}	•		•					2	2	4	
ACTORES POR SECUENCIA				2	2	5	6	1	4	3	3	5	6	3	2	1	5	4	7	4	9	6	4	2	3				


 Secuencia nexa
 Secuencia de transición
 Secuencia núcleo

ⁱ (vv. 1; 3). Total: 2 versos.
ⁱⁱ (vv. 167-97; 199; 201-4). Total: 35 versos
ⁱⁱⁱ (vv. 207; 214-7). Total: 3 versos.
^{iv} (vv. 240-3). Total: 3 versos.
^v (vv. 384-93; 399-404; 415-16; 418). Total: 17 versos
^{vi} (vv. 425-6; 441-6; 448-9; 452; 453-4; 457; 462; 465; 469-71). Total: 13 versos
^{vii} (vv. 494-7; 500-3; 506-8; 514-22; 545-6). Total: 22 versos.
^{viii} (vv. 705-6; 710-28; 730; 733; 734-42; 745-7; 750). Total: 31 versos.
^{ix} (vv. 759).
^x (vv. 787; 850-61). Total: 11 versos.
^{xi} (vv. 891).
^{xii} (vv. 893-902; 909-15; 922-5; 927). Total: 19 versos.
^{xiii} (vv. 1-2; 3; 3-10). Total: 8 versos.
^{xiv} (vv. 11-166; 198; 199-201). Total: 160 versos
^{xv} (vv. 207-9; 214; 218-19). Total: 4 versos.
^{xvi} (vv. 243-6). Total: 3 versos.
^{xvii} (vv. 393-8; 411-5). Total: 11 versos.
^{xviii} (vv. 421-24; 427; 428-31; 434-39; 457; 458-61; 465; 466-8). Total: 14 versos.
^{xix} (vv. 477; 498-500; 504-5; 547-8). Total: 10 versos.
^{xx} (vv. 706-9; 732-33; 744; 749). Total: 5 versos.
^{xxi} (vv. 787-8; 809-10). Total: 4 versos.
^{xxii} (vv. 892).
^{xxiii} (vv. 204-5).
^{xxiv} (vv. 221-39). Total: 19 versos.
^{xxv} (vv. 369-83; 405-10; 417-8). Total: 23 versos.
^{xxvi} (vv. 420; 464; 465; 472-5). Total: 5 versos.
^{xxvii} (vv. 588).
^{xxviii} (vv. 627; 635-6; 641-56; 673-87; 688-91). Total: 37 versos.
^{xxix} (vv. 743; 748). Total: 2 versos.
^{xxx} (vv. 759).
^{xxxi} (vv. 787; 807-8; 862-72; 878-86). Total: 21 versos.
^{xxxii} (vv. 206, 209-11). Total: 3 versos.
^{xxxiii} (vv. 249-59). Total: 11 versos.
^{xxxiv} (vv. 478-94; 509-14; 523-42; 544). Total: 87 versos.
^{xxxv} (vv. 205; 212-3). Total: 2 versos
^{xxxvi} (vv. 261-4; 266-7; 279-80; 282-90; 292-4; 297-98; 299-313; 336-44; 351). Total: 31 versos
^{xxxvii} (vv. 356-69). Total: 13 versos.
^{xxxviii} (vv. 219-20; 247-8). Total: 2 versos.
^{xxxix} (vv. 259-61; 264-5; 267-77; 280-82; 291; 295; 299; 320-35; 344-51; 352-4). Total: 43 versos
^{xl} (vv. 355-56). Total: 1 verso
^{xli} (vv. 750-2). Total: 2 versos.
^{xlii} (vv. 760-1; 811-16; 817-9; 819-32); 836-44; 845-50; 872-77). Total: 32 versos.
^{xliii} (vv. 887-906). Total: 4 versos.
^{xliiv} (vv. 246-7).
^{xlii} (vv. 277-9; 296-7
^{xlii} (vv. 503; 504; 522; 543).
^{xlii} (vv. 314-20; 354). Total: 7 versos.
^{xlii} (vv. 816-7).
^{xlix} (vv. 419; 425; 427; 428; 431-33; 439-41; 447-8; 450-2; 453; 455-6; 457; 458; 461-2).
^l (vv. 476).
^{li} (vv. 549-52; 557-88; 589-91; 596-8). Total: 40 versos.
^{lii} (vv. 600; 613; 615-9). Total: 5 versos
^{liii} (vv. 620-7). Total: 8 versos.
^{lii} (vv. 628-33; 637-40; 657-72; 688). Total: 26 versos.
^{lii} (vv. 694-6). Total: 1 verso
^{lii} (vv. 728-9; 730; 730-2; 733). Total: 2 versos.
^{lii} (vv. 752-58). Total: 6 versos

^{lviii} (vv. 761-86; 709-806; 833-5; 844; 862). Total: 28 versos.
^{lix} (vv. 891).

^{lx} (vv. 893; 903-9; 915-21). Total: 12 versos.

^{lxi} (vv. 926; 928). Total: 2 versos.

^{lxii} (vv. 453-6; .492-6). Total: 9 versos.

^{lxiii} (vv. 634). Total: 1 verso.

^{lxiv} (vv. 893). Total: 1 verso.

^{lxv} (vv. 921-22).

^{lxvi} (vv. 599-60; 601-12; 613-4). Total: 13 versos.

^{lxvii} (vv. 693). Total: 1 verso.

^{lxviii} (vv. 692).

^{lxix} (vv. 695-705).. Total: 11 versos.

		JORNADAS / ACTOS		II																			TOTALES				
		ESCENAS		III								IV													4		
		SECUENCIAS		1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	35		
TIPOLOGÍA	Nº	REPARTO																					·	X	T		
		Masc.	Fem.																								
Galán	1	DON ENRIQUE									X ⁱ					X ⁱⁱ	X ⁱⁱⁱ	·	X ^{iv}	X ^v	·	X ^{vi}	X ^{vii}	4	11	15	
Criado de don Enrique	2	CHACÓN									X ^{viii}			X ^{ix}		X ^x	X ^{xi}	·	X ^{xii}	X ^{xiii}	·	·	·	6	10	16	
Segunda dama	3		BEATRIZ		X ^{xiv}	X ^{xv}							X ^{xvi}	X ^{xvii}	·									1	7	8	
Galán de Beatriz	4	DON FÉLIX						X ^{xviii}	X ^{xix}	X ^{xx}	X ^{xxi}	X ^{xxii}	X ^{xxiii}	·	X ^{xxiv}									1	9	10	
Rival	5	DON JUAN																						0	3	3	
Padre de Leonor	6	DON DIEGO		X ^{xxv}													X ^{xxvi}	X ^{xxvii}		X ^{xxviii}	X ^{xxix}	X ^{xxx}	0	13	13		
Criado de don Diego	7	CELIO																X ^{xxxvi}			X ^{xxxii}			0	2	2	
Primera dama	8		LEONOR	X ^{xxxiii}	X ^{xxxiv}	X ^{xxxv}						X ^{xxxvi}	X ^{xxxvii}	X ^{xxxviii}	X ^{xxxix}	X ^{xl}	X ^{xli}	X ^{xlii}	X ^{xliii}	X ^{xliv}	·	·	·	X ^{xliv}	4	20	24
Criada	7		INÉS	·	·	·	X ^{xlvi}					·	X ^{xlvii}	·	·	X ^{xlviii}	X ^{xlix}	·	X ^l	·	·	·	·	X ^{li}	11	10	21
Criada	8		JUANA		X ^{lii}				X ^{liii}	·					X ^{liv}									1	4	4	
		ACTORES POR SECUENCIA		3	4	3	1	1	2	2	3	3	4	5	5	4	5	6	4	5	4	5	4	2			



Secuencia nexa
 Secuencia de transición
 Secuencia núcleo

-
- ⁱ (vv. 1786-92; 1800-2; 1812-4; 1817-9; 1820-23; 1825; 1829-32; 1835-6; 1841-3; 1848-50). Total: 24 versos.
- ⁱⁱ (vv. 1918-24; 1929-34; 1936; 1937-39; 1940; 1941-53; 1955-9; 1961; 1963-71; 1971; 1972; 1975-6; 1988-92). Total: 50 versos.
- ⁱⁱⁱ (vv. 1999-2000; 2008-11; 2013; 2018; 2020-1; 2023-5; 2029-46; 2049-53). Total: 35 versos.
- ^{iv} (vv. 2059-61; 2063-4; 2069; 2074-77; 2078; 2079; 2081; 2082; 2084). Total: 11 versos.
- ^v (vv. 2093; 2095-8; 2102). Total: 4 versos.
- ^{vi} (vv. 2112). Total: 1 verso.
- ^{vii} (vv. 2117-22). Total: 6 versos.
- ^{viii} (vv. 1785; 1793-9; 1803-11; 1814-6; 1819; 1824; 1826-28; 1833-5; 1836-41; 1844-8; 1850-52). Total: 32 versos.
- ^{ix} (vv. 1886-7)
- ^x (vv. 1974-5; 1993-6). Total: 5 versos.
- ^{xi} (vv. 2027). Total: 1 verso.
- ^{xii} (vv. 2085-6). Total: 2 versos.
- ^{xiii} (vv. 2014-5). Total: 2 versos.
- ^{xiv} (vv. 1635; 1646-8; 1650-78; 1679-82; 1684-91; 1701). Total: 40 versos.
- ^{xv} (vv. 1722-24). Total: 3 versos.
- ^{xvi} (vv. 1888-90). Total: 2 versos.
- ^{xvii} (vv. 1911-12). Total: 2 versos.
- ^{xviii} (vv. 1734-46). Total: 13 versos.
- ^{xix} (vv. 1747; 1748; 1749; 1753-6). Total: 3 versos..
- ^{xx} (vv.1769-84). Total: 16 versos.
- ^{xxi} (vv. 1820).
- ^{xxii} (vv. 1854-8). Total: 4 versos.
- ^{xxiii} (vv. 1864-72). Total: 9 versos.
- ^{xxiv} (vv. 1910; 1913-4). Total: 3 versos.
- ^{xxv} (vv. 1592-1600; 1601-28). Total: 36 versos.
- ^{xxvi} (vv. 2000-8; 2015-7; 2019; 2028). Total: 13 versos.
- ^{xxvii} (vv. 2054-5; 2057-8). Total: 4 versos.
- ^{xxviii} (vv. 2087-92; 2099-101). Total: 9 versos.
- ^{xxix} (vv. 2104-5). Total: 2 versos.
- ^{xxx} (vv. 2106-12; 2113-4; 2116-7). Total: 9 versos.
- ^{xxxi} (vv. 2053-4; 2055). Total: 2 versos.
- ^{xxxii} (vv. 2102-3). Total: 1 verso.
- ^{xxxiii} (vv. 1586-92; 1601; 1628-35). Total: 13 versos.
- ^{xxxiv} (vv. 1636-45; 1648-9; 1678; 1682-4; 1692-1700; 1702-10; 1711; 1716-21). Total: 27 versos.
- ^{xxxv} (vv. 1726-29). Total: 4 versos.
- ^{xxxvi} (vv. 1853-4; 1858-63). Total: 6 versos.
- ^{xxxvii} (vv. 1873-85). Total: 16 versos.
- ^{xxxviii} (vv. 1886; 1887-8; 1891-1907). Total: 18 versos.
- ^{xxxix} (vv. 1908; 1908-9).
- ^{xl} (vv. 1915-17; 1924-9; 1935; 1936; 1940; 1941; 1954; 1959-60; 1961-2; 1971; 1971; 1972; 1977-83; 1985-7; 1996-9). Total: 28 versos.
- ^{xli} (vv. 2012; 2014; 2022; 2047-8). Total: 5 versos.
- ^{xlii} (vv. 2056-7). Total: 2 versos.
- ^{xliiii} (vv. 2062; 2064-8; 2070-4; 2078; 2079; 2080; 2082; 2083) Total: 11 versos.
- ^{xliiv} (vv. 2094). Total: 1 verso.
- ^{xlv} (vv. 2123) Total: 1 verso..
- ^{xlvi} (vv. 1730-3). Total: 4 versos.
- ^{xlvii} (vv. 1886)
- ^{xlviii} (vv. 1972-4; 1983-5). Total: 4 versos.
- ^{xlix} (vv. 2026).
- ^l (vv. 2086)
- ^{li} (vv. 2114-34): Total: 21 versos.
- ^{lii} (vv. 1710; 1711-5). Total: 4 versos.
- ^{liii} (vv. 1747; 1748; 1749; 1749-52; 1756-68). Total: 16 versos.
- ^{liv} (vv. 1908).

b) Secuenciación del texto de la jornada segunda

JORNADAS / ACTOS		II															
ESCENAS		I						II									
SECUENCIAS		1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	7	8		
TIPOLOGÍA	Nº	REPARTO Masc. Fem.															
Galán	1	DON ENRIQUE								X ⁱ	•	•	X ⁱⁱ	X ⁱⁱⁱ	X ^{iv}		
Criado de don Enrique	2	CHACÓN								X ^v	•	•	X ^{vi}	X ^{vii}	X ^{viii}		
Segunda dama	3		BEATRIZ	X ^{ix}	X ^x	X ^{xi}											
Galán de Beatriz	4	DON FÉLIX							X ^{xii}	X ^{xiii}	X ^{xiv}						
Rival	5	DON JUAN						X ^{xv}	X ^{xvi}	X ^{xvii}							
Padre de Leonor	6	DON DIEGO		X ^{xviii}	X ^{xix}					X ^{xx}	X ^{xxi}	X ^{xxii}		X ^{xxiii}	X ^{xxiv}		
Primera dama	7		LEONOR	X ^{xxv}	•	X ^{xxvi}	X ^{xxvii}	X ^{xxviii}	X ^{xxix}					X ^{xxx}	X ^{xxxi}		
Criada	8		INÉS					X ^{xxxii}					X ^{xxxiii}	X ^{xxxiv}	X ^{xxxv}		
Criada	9		JUANA			X ^{xxxvi}											
		ACTORES POR SECUENCIA		2	3	2	3	1	2	1	2	5	4	3	3	4	5

	Secuencia nexa
	Secuencia de transición
	Secuencia núcleo

-
- i (vv. 1267-8). Total: 2 versos.
ii (vv. 1393; 1394; 1398-9). Total: 4 versos.
iii (vv. 1415; 1420-22; 1435-42; 1447-52; 1455-62; 1465-8). Total: 27 versos.
iv (vv. 1483-4; 1487; 1496; 1548-52; 1565-66; 1566; 1568-70; 1575; 1578-9, 1583-5). Total: 12 versos.
v (vv. 1266; 1269-73). Total: 6 versos.
vi (vv. 1384-92; 1397). Total: 9 versos.
vii (vv. 1429-32). Total: 3 versos.
viii (vv. 1497-8; 1528-31; 1552-3; 1580-2). Total: 10 versos.
ix (vv. 1046-53). Total: 8 versos.
x (vv. 1065; 1069-71; 1072-105; 1118-19). Total: 37 versos.
xi (vv. 1126-8). Total: 2 versos.
xii (vv. 1219-36; 1238; 1239; 1240; 1241-4; 1247-54; 1258-60). Total: 30 versos
xiii (vv. 1264-5; 1314; 1324). Total: 4 versos.
xiv (vv. 1345-59). Total: 15 versos.
xv (vv. 1184-218). Total: 35 versos.
xvi (vv. 1237; 1239; 1240; 1241; 1245-7; 1254-8). Total: 8 versos.
xvii (vv. 1261-3; 1295-6; 1304-13; 1314-24; 1329-40). Total: 36 versos.
xviii (vv. 928; 935; 948-9; 964-73; 981-2; 986; 990; 996-1045). Total: 64 versos.
xix (vv. 1053-64). Total: 9 versos.
xx (vv.1274-95; 1296-303; 1314; 1325-8). Total: 34 versos.
xxi (vv. 1341-5). Total: 5 versos
xxii (vv. 1360-84). Total: 25 versos.
xxiii (vv. 1499-1501; 1532-48; 1561-4; 1566; 1576-8). Total: 22 versos.
xxiv (vv.).
xxv (vv. 930-5; 935-47; 950-64; 974-80; 982-5; 986-9; 990-5). Total: 49 versos.
xxvi (vv. 1065-8; 1072; 1105-18; 1120). Total: 13 versos.
xxvii (vv. 1120-5). Total: 5 versos.
xxviii (vv. 1129-1134). Total: 5 versos
xxix (vv. 1139-47; 1951-3; 1155; 1158-61; 1165-7; 1173-8; 1180-1; 1183). Total: 32 versos.
xxx (vv. 1400-3; 1405-12; 1415-20; 1425-9; 1445-7; 1469-77; 1481-2). Total: 20 versos.
xxxi (vv. 1496; 1502-27; 1554-60; 1567-8; 1471-4). Total: 39 versos.
xxxii (vv. 1135-9; 1148-50; 1154; 1156-7; 1162-4; 1168-73; 1179; 1182). Total: 20 versos.
xxxiii (vv. 1394; 1394-6). Total: 3 versos.
xxxiv (vv. 1404; 1413-4; 1423-24; 1433-4; 1443-4; 1453-4); 1463-4, 1478-80) Total: 14 versos.
xxxv (vv. 1485-7; 1488-95). Total: 10 versos.
xxxvi (1120; 1126).

ⁱ (vv. 2410-18; 2425-7; 2436-41). Total: 16 versos.
ⁱⁱ (vv. 2504-5; 2509-16; 2519-20; 2523-4; 2527-29; 2551-55). Total: 22 versos.
ⁱⁱⁱ (vv. 2595-2602; 2603-12; 2613-29; 2630-5; 2636; 2638-9; 2640; 2643-4; 2645; 2646). Total: 45 versos.
^{iv} (vv. 2647-8; 2649-50; 2656). Total: 5 versos.
^v (vv. 2850-6; 2858-76; 2890-2; 2893-. 8). Total: 22 versos.
^{vi} (vv. 2992-3; 2995; 3007; 3032-33; 3084; 3090-1). Total: 9 versos.
^{vii} (2428-30; 2444-5). Total: 4 versos.
^{viii} (2498-2500; 2532-3). Total: 4 versos.
^{ix} (2594; 2629). Total: 2 versos.
^x (2657-61; 2663-6). Total: 8 versos.
^{xi} (vv. 2849-50; 2899-2901). Total: 5 versos.
^{xii} (vv. 2988-91; 2994; 3025-6; 3084; 3090-1). Total: 10 versos.
^{xiii} (vv. 2455; 2457; 2465; 2465; 2467; 2469; 2470; 2471; 2473). Total: 8 versos.
^{xiv} (vv. 2777-87; 2808-9). Total: 12 versos.
^{xv} (vv. 2837; 2839; 2846-8). Total: 3 versos.
^{xvi} (vv. 2914-7). Total: 4 versos.
^{xvii} (vv. 2949-50; 2975-6). Total: 2 versos.
^{xviii} (vv. 2994; 3023-4; 3027-30; 3084; 3090-1). Total: 10 versos.
^{xix} (vv. 2455; 2457; 2465; 2466; 2468; 2469; 2470; 2472; 2474). Total: 8 versos.
^{xx} (vv. 2903-13; 2918-21). Total: 14 versos.
^{xxi} (vv. 2939; 2975-6). Total: 2 versos.
^{xxii} (vv. 2994; 3084; 3090-1). Total: 4 versos.
^{xxiii} (2135-2158). Total: 24 versos.
^{xxiv} (2159-62). Total: 4 versos.
^{xxv} (2166-71; 2187-2216; 2235-82; 2333-46; 2359-62; 2371-3; 2376). Total: 106 versos.
^{xxvi} (2556-9; 2563-92). Total: 34 versos.
^{xxvii} (2708-11; 2720; 2725; 2737-45). Total: 13 versos.
^{xxviii} (vv. 2746; 2755). Total: 1 verso.
^{xxix} (vv. 2794-8; 2804-7; 2830-33). Total: 12 versos.
^{xxx} (vv. 2924-5). Total: 2 versos.
^{xxxi} (vv. 2934-5). Total: 2 versos.
^{xxxii} (vv. 2939; 2975-6) Total: 2 versos.
^{xxxiii} (vv. 2994; 3040-2; 3044-5; 3046-9; 3084; 3090-1). Total: 13 versos.
^{xxxiv} (vv. 2163-4). Total: 1 verso.
^{xxxv} (vv. 2164-5; 2172-86; 2217-34; 2283-2332; 2347-59; 2363-70; 2374-5; 2376-82). Total: 115 versos.
^{xxxvi} (vv. 2385-94). Total: 10 versos.
^{xxxvii} (vv. 2646-7; 2648; 2651-5). Total: 7 versos.
^{xxxviii} (vv. 2661-2) Total: 2 versos.
^{xxxix} (vv. 2667-70; 2675-6). Total: 6 versos.
^{xl} (vv. 2676-83; 2685-8). Total: 12 versos.
^{xli} (vv. 2689-2707; 2711-19; 2720-5; 2726-36). Total: 42 versos.
^{xlii} (vv. 2755).
^{xliii} (vv. 2788-93; 2812-30; 2834-6). Total: 28 versos.
^{xliiv} (vv. 2926-7; 2928). Total: 2 versos.
^{xli v} (vv. 2932-3). Total: 2 versos.
^{xli vi} (vv. 2938-9; 2950-60; 2964; 2972-5; 2976-7; 2978-9; 2982-3; 2984-5; 2985-8). Total: 22 versos.
^{xli vii} (vv. 2994; 2996-3006; 3009; 3019-20; 3038-40; 3043; 3046; 3050-1; 3058-65; 3084; 3090-91). Total: 32 versos.
^{xli viii} (2929-31). Total: 2 versos.
^{xli x} (2975-6). Total: 1 verso.
^l (vv. 2994; 3084; 3091-92). Total: 4 versos.
^{li} (vv. 2383-5). Total: 2 versos.
^{lii} (vv. 2394-2404; 2408-10). Total: 12 versos.
^{liii} (vv. 2418-24; 2431-5; 2442-3). Total: 14 versos.
^{li v} (vv. 2446-52; 2453-5). Total: 8 versos.
^{li v i} (vv. 2455-7; 2457-65). Total: 12 versos.
^{li v i i} (vv. 2475-97; 2506-8; 2517-8; 2521-22; 2525-6; 2533-45). Total: 46 versos.
^{li v i i i} (vv. 2559-3). Total: 4 versos.

^{lviii} (vv. 2602; 2613; 2635; 2637; 2639-40; 2641-2; 2644; 2646). Total: 10 versos.
^{lix} (vv. 2667; 2670-4). Total: 5 versos.
^{lx} (vv. 2684-5). Total: 1 verso.
^{lxi} (vv. 2746; 2746-55; 2756-77). Total: 31 versos.
^{lxii} (vv. 2799-2804). Total: 5 versos.
^{lxiii} (vv. 2838; 2839-46). Total: 7 versos.
^{lxiv} (vv. 2857; 2877-82; 2886-90; 2893; 2898). Total: 12 versos.
^{lxv} (vv. 2922-3 2936-7). Total: 3 versos.
^{lxvi} (vv. 2942-3; 2985). Total: 3 versos.
^{lxvii} (vv. 2994; 3031; 3084; 3098-99; 3090-1). Total: 7 versos.
^{lxviii} (vv. 2404-8). Total: 4 versos.
^{lxix} (vv. 2446; 2452-3). Total: 2 versos.
^{lxx} (vv. 2501-4; 2529-31; 2547-51). Total: 10 versos.
^{lxxi} (vv. 2593; 2630). Total: 2 versos.
^{lxxii} (vv. 2810-11).
^{lxxiii} (vv. 2882-6). Total: 4 versos.
^{lxxiv} (vv. 2902-3). Total: 1 verso.
^{lxxv} (vv. 2935-6; 2978; 2980-1; 2983-4). Total: 4 versos.
^{lxxvi} (vv. 2994; 3007; 3033-7; 3069-83; 3085-88; 3090-1). Total: 22 versos.
^{lxxvii} (2975-6). Total: 1 verso.
^{lxxviii} (2994; 3084; 3090-1). Total: 4 versos.
^{lxxix} (vv. 2940-2; 2944-9; 2961-3; 2964-72). Total: 18 versos.
^{lxxx} (vv. 2993; 3008-9; 3009-18; 3021-22; 3052-8; 3084; 3090-1). Total: 21 versos.

15. THE GENTLEMAN DANCING-MASTER DE WYCHERLEY.

a) Secuenciación del texto del acto primero

JORNADAS / ACTOS		I																	TOTALES				
ESCENAS		I					II												2				
SECUENCIAS		1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	17				
TIPOLOGÍA	Nº	REPARTO																	*	X	T		
		Masc.	Fem.																				
Dama	1		HIPPOLITA	X ⁱ	X ⁱⁱ	X ⁱⁱⁱ	X ^{iv}	X ^v											0	5	5		
Criada	2		PRUE	X ^{vi}	X ^{vii}	.	.	.											2	3	5		
Rival	3	MONSIEUR DE PARIS			X ^{viii}	X ^{ix}			X ^x	X ^{xi}	X ^{xii}	X ^{xiii}	X ^{xiv}	X ^{xv}	X ^{xvi}	X ^{xvii}	X ^{xviii}	X ^{xix}	X ^{xx}	X ^{xxi}	0	14	14
Tía de Hippolita	4		MRS CAUTION			X ^{xxii}	X ^{xxiii}												0	2	2		
Galán	5	MR GERRARD							X ^{xxiv}	X ^{xxv}	X ^{xxvi}	X ^{xxvii}							0	4	4		
Amigo de Gerrard	6	MR MARTIN							X ^{xxviii}	X ^{xxix}	X ^{xxx}	X ^{xxxxi}							0	4	4		
Prostituta	7		MRS FLIRT									X ^{xxxii}	X ^{xxxiii}	X ^{xxxiv}	.	.	.	X ^{xxxv}	X ^{xxxvi}	.	4	5	9
Prostituta	8		MRS FLOUNCE									X ^{xxxvii}	X ^{xxxviii}	.	X ^{xxxix}	.	.	X ^{xl}	X ^{xli}	.	4	5	9
Personaje secundario	9	CAMARERO									X ^{xlii}	.	X ^{xliii}								1	2	3
Personaje secundario	10	PINCHE													X ^{xliv}	X ^{xlv}	X ^{xlvi}	X ^{xlvii}			0	4	4
ACTORES POR SECUENCIA				2	3	4	3	2	3	3	4	6	4	3	4	4	4	4	3	3			


 Secuencia nexa
 Secuencia de transición
 Secuencia núcleo

- ⁱ (lín. 1-6; 9-10; 12-13; 15-16; 19; 22-24; 26; 28; 31-35; 40-49; 51-52; 60-61; 63-68; 76-82; 88-89; 91-93). Total: 56 líneas.
- ⁱⁱ (lín. 106-107; 110; 113; 116-17; 119-120; 123; 125; 127; 129; 132; 135; 139; 141; 146; 154; 162-63; 167-69; 172-3; 175-76; 178; 182; 184-90; 192-93; 196-97; 203-205; 207; 210-14; 219-20; 225-27; 233-35; 237-38; 241-48; 250-52; 262-63; 267; 274-75). Total: 77 líneas.
- ⁱⁱⁱ (lín. 280-81). Total: 2 líneas.
- ^{iv} (lín. 288-89; 293-95; 297-99; 301-3; 306-7; 310; 312-14; 319; 324-26; 330-33; 335-56; 338-39; 341-43; 353-60; 363; 368; 372). Total: 44 líneas
- ^v (lín. 373-75). Total: 3 líneas.
- ^{vi} (lín. 7-8; 11; 14; 17-18; 20-21; 25; 27; 29-30; 36-39; 50; 53-59; 62; 69-75; 83-87; 90). Total: 38 líneas.
- ^{vii} (lín. 108; 180-81; 194-95; 254-57). Total: 9 líneas.
- ^{viii} (lín. 104-5; 109; 111-12; 114-115; 118; 121-22; 124; 126; 128; 130-31; 133-34; 136-38; 140; 142-45; 147-53; 155-61; 164-66; 170-71; 174; 177; 179; 183; 191; 198-202; 206; 208-9; 215-18; 221-24; 228-32; 236; 239-40; 249; 253; 258-61; 264-66; 268-272; 275). Total: 89 líneas.
- ^{ix} (lín. 278-79; 284-85). Total: 4 líneas
- ^x (lín.1-6; 8; 12-16; 24-25; 27; 32-33; 35-38; 40-44; 47-49; 52-3; 56; 59-60). Total: 35 líneas.
- ^{xi} (lín.64-5; 69-71; 77-86; 89-90; 94-100; 102-4; 107-17; 119-23; 125-34; 142-46; 148-9; 151; 153-5; 158; 160; 163-5). Total: 70 líneas.
- ^{xii} (lín. 175; 186-7; 196; 217). Total: 5 líneas.
- ^{xiii} (lín. 260-63; 303-8; 311-12; 316-7; 321-22; 324-27). Total: 20 líneas.
- ^{xiv} (lín. 332; 341-2; 345-6; 348-51). Total: 9 líneas.
- ^{xv} (lín. 353). Total: 1 líneas.
- ^{xvi} (lín. 354; 358-60). Total: 4 líneas.
- ^{xvii} (lín. 362). Total: 1 línea.
- ^{xviii} (lín. (364). Total: 1 línea.
- ^{xix} (lín. 366; 368-70; 372-5). Total: 8 líneas.
- ^{xx} (lín. 385; 390; 392-3; 395-6; 398-99; 401-2; 404-9; 412; 414; 420; 422-3; 428-31; 434-6). Total: 28 líneas.
- ^{xxi} (lín. 437-9). Total: 3 líneas.
- ^{xxii} (lín. 276; 282-83). Total: 3 líneas.
- ^{xxiii} (lín. 286-87; 290-92; 296; 300; 304-5; 308-9; 311; 315-18; 320-23; 327-29; 334; 337; 340; 344-52; 361-62; 364-67; 369-71). Total: 45 líneas.
- ^{xxiv} (lín. 9-11; 20-23; 26; 28-31; 34; 39; 45-46; 50-51; 54; 57-8). Total: 21 líneas.
- ^{xxv} (lín. 61-63; 74-6; 91-93; 101; 105-6; 118; 124; 135-41; 147; 150; 152; 156-7; 159; 161-2; 166-8). Total: 31 líneas.
- ^{xxvi} (lín. 171-2; 174; 176-8; 191; 197-99; 217; 219-20). Total: 13 líneas.
- ^{xxvii} (lín. 224-27; 235-40; 243-8; 257-9; 270-1; 277-9; 282-3; 287-9; 292; 300-2; 314-5; 328; 330). Total: 37 líneas.
- ^{xxviii} (lín. 7; 17-19; 55). Total: 5 líneas.
- ^{xxix} (lín. 66-8; 72-3; 87-88). Total: 7 líneas.
- ^{xxx} (lín. 173; 179-80; 188-90; 193-95). Total: 9 líneas.
- ^{xxxi} (lín. 246-8; 269; 273; 280-1; 285-6; 293; 313; 329). Total: 12 líneas.
- ^{xxxii} (lín.232-4; 242; 264-68; 290-1; 296; 309; 318-20; 323). Total: 17 líneas.
- ^{xxxiii} (lín. 335; 339). Total: 2 líneas.
- ^{xxxiv} (lín. 352). Total: 1 línea.
- ^{xxxv} (lín. 371). Total: 1 línea.
- ^{xxxvi} (lín. 377-8; 386; 391; 397; 403; 410-11; 413-15; 417-19; 421; 424-27; 432-3). Total: 21 líneas.
- ^{xxxvii} (lín. 228-30; 241; 249-56; 272; 274-6; 284; 294-95; 208-9; 310). Total: 22 líneas.
- ^{xxxviii} (lín. 331; 333; 337; 341). Total: 4 líneas.
- ^{xxxix} (lín. 356). Total: 1 línea.
- ^{xl} (lín. 367). Total: 1 línea.
- ^{xli} (lín.375-6; 379-84; 389; 394; 400). Total: 11 líneas.
- ^{xlii} (lín. 169-70; 181-85; 198-9; 203-16; 221-22). Total: 25 líneas.
- ^{xliii} (lín. 334; 336; 338; 340; 344; 347). Total: 6 líneas.
- ^{xliiv} (lín. 355; 357). Total: 2 líneas.
- ^{xliiv} (lín. 361). Total: 1 línea.
- ^{xlivi} (lín. 363). Total: 1 línea.
- ^{xliivii} (lín. 365). Total: 1 línea.

b) Secuenciación del texto del acto segundo

		JORNADAS / ACTOS		II										TOTALES		
		ESCENAS		I										1		
		SECUENCIAS		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	8		
TIPOLOGÍA	Nº	REPARTO												*	X	T
		Masc.	Fem.													
Padre de Hippolita	1	DON DIEGO		X ⁱ		X ⁱⁱ		X ⁱⁱⁱ						0	3	3
Tía de Hippolita	2		MRS CAUTION	X ^{iv}		X ^v								0	2	2
Dama	3		HIPPOLITA		X ^{vi}	X ^{vii}	X ^{viii}	X ^{ix}	X ^x	.	.	X ^{xi}	X ^{xii}	2	7	9
Criada	4		PRUE		.	X ^{xiii}	X ^{xiv}	.	X ^{xv}	.	.	X ^{xvi}	.	5	4	9
Galán	5	MR GERRARD			X ^{xvii}	X ^{xviii}	X ^{xix}	X ^{xx}						0	4	4
Personaje secundario	6		CANTANTE							X ^{xxi}	X ^{xxii}	.	.	2	2	4
ACTORES POR SECUENCIA				2	3	5	3	4	2	3	3	3	3			

	Secuencia nexa
	Secuencia de transición
	Secuencia núcleo

ⁱ (lín. 1-3; 5-7; 10-1; 14-5; 18-20; 22-3; 26-35; 37-42; 44-53; 55-8; 61; 65-66). Total: 47 líneas.

ⁱⁱ (lín. 276; 282-4; 287-9; 292; 294-5; 302-3; 305-6; 314; 316; 321-2; 326; 330-1; 334; 342-47; 361; 370-1; 374-6; 378-9; 386-7; 390-1; 394-5; 397; 399; 401-2; 405; 408-9; 411-2; 421-27; 436-40; 451; 459-62; 463-4; 467-70; 473-81; 484-7; 489-90; 492-4; 500; 502-3; 505; 510-14; 516-7). Total: 98 líneas.

ⁱⁱⁱ (lín. 591; 593; 598-604; 607-9; 613-4; 618-9). Total: 16 líneas.

^{iv} (lín. 4; 8-9; 12; 16-7; 21; 24-5; 36; 43; 54; 59-60; 62-4). Total: 17 líneas.

^v (lín. 277; 285-6; 293; 296; 304; 327; 335-6; 340-1; 349-52; 357-9; 364-5; 368-9; 372-3; 377; 381-2; 384; 388-9; 392-3; 396; 398; 400; 403-4; 406-7; 410; 413-20; 443-4; 450; 452-5; 457-8; 462; 482-3; 488). Total: 67 líneas.

^{vi} (lín. 69-71; 74; 76; 79-81; 84-9; 95-101; 107-13; 115-7; 119-20; 123-6; 128; 130-2; 135-7; 141-9; 155; 157-62; 165-8; 170; 173-6; 179-80; 182-5; 189-91; 194-5; 197-200; 202; 204; 206-9; 211-2; 214-7; 220-1; 225-9; 231-7; 239-42; 244-6; 248-50; 252; 256-8; 264-5; 267-9). Total: 126 líneas.

^{vii} (lín. 275; 279-81; 289-90; 299-300; 307; 311-3; 315; 328-9; 337-9; 348; 362-3; 366-7; 428; 429-35; 441-2; 445-7; 449; 456; 465-6; 471-2; 491; 495; 499; 501; 504; 506-9; 516; 519-20). Total: 54 líneas.

^{viii} (lín. 521-3; 527-9; 532-3; 539-40; 544-49; 552-7; 567-70; 575; 579-83; 588). Total: 32 líneas.

^{ix} (lín. 593; 595-7; 615-7; 620). Total: 8 líneas.

^x (lín. 655-6). Total: 2 líneas.

^{xi} (lín. 655-6). Total: 2 líneas.

^{xii} (lín. 657-60). Total: 4 líneas

^{xiii} (lín. 273-4). Total: 2 líneas.

^{xiv} (lín. 448). Total: 1 línea.

^{xv} (lín. 524-6). Total: 3 líneas.

^{xvi} (lín. 653-4). Total: 2 líneas.

^{xvii} (lín. 67-8; 72-3; 75; 77-8; 82-3; 90-94; 102-6; 114; 118; 121-22; 125-7; 129; 133-4; 138-40; 150-4; 156; 163-4; 169; 171-2; 177-8; 181; 186-8; 192-3; 196; 201; 203; 205; 210; 213; 218-9; 223-4; 230; 238; 243; 247; 251; 253-55; 259-63; 266; 270-2). Total: 78 líneas.

^{xviii} (lín. 279; 291; 297-8; 301; 308-10; 323-5; 332-3; 353-6; 360; 380; 383; 385; 428; 496-8). Total: 26 líneas.

^{xix} (lín. 520; 530-1; 534-8; 541-3; 550-1; 558-66; 571-4; 576-8; 584-7; 589-91). Total: 36 líneas.

^{xx} (lín. 605-6; 610-12). Total: 5 líneas.

^{xxi} (lín. 626-8). Total: 3 líneas.

^{xxii} (lín. 629-52). Total: 24 líneas.

c) Secuenciación del texto del acto tercero

		JORNADAS / ACTOS		III										TOTALES		
		ESCENAS		I										1		
		SECUENCIAS		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	10		
TIPOLOGÍA	Nº	REPARTO												*	X	T
		Masc.	Fem.													
Rival	1	MONSIEUR DE PARIS		X ⁱ	X ⁱⁱ	X ⁱⁱⁱ								0	3	3
Dama	2		HIPPOLITA	X ^{iv}	X ^v				X ^{vi}	X ^{vii}	X ^{viii}			0	5	5
Criada	3		PRUE	.	.		X ^{ix}		X ^x	X ^{xi}	.			3	3	6
Padre de Hippolita	4	DON DIEGO			X ^{xii}	X ^{xiii}	X ^{xiv}	X ^{xv}	X ^{xvi}		X ^{xvii}			0	6	6
Tía de Hippolita	5		MRS CAUTION		X ^{xviii}				X ^{xix}		X ^{xx}			0	3	3
Personaje secundario	6	LACAYO NEGRO				.								1	0	1
Galán	7	MR GERRARD					.	X ^{xxi}	X ^{xxii}	X ^{xxiii}	X ^{xxiv}	X ^{xxv}	X ^{xxvi}	1	6	7
ACTORES POR SECUENCIA				3	5	3	3	2	6	3	5	1	1			

	Secuencia nexa
	Secuencia de transición
	Secuencia núcleo

ⁱ (lín. 1-4; 6-8; 10-11; 13-7; 20-22; 27-8; 30; 32-2; 35-6; 40-2; 46-52; 54-9; 62; 66-71; 73-77; 79; 82-3; 88; 96; 100; 103; 110; 113-4; 128-31; 134). Total: 69 líneas.

ⁱⁱ (lín. . 139-44; 146-47; 151; 153-7; 160-64; 167-70; 175-9; 181-6; 189-96; 199-200; 203-5; 208-12; 216-8; 224-27; 231-2; 247; 250-6; 259; 264-6; 271-6; 280-1; 290-1; 293-6). Total: 86 líneas.

ⁱⁱⁱ (lín. 298-301; 305-6; 310-13; 316-7; 320-2; 329-32; 334-6). Total: 22 líneas.

^{iv} (lín. 5; 9; 12; 18-9; 23-6; 29; 31; 33-4; 37-9; 43-45; 53; 60-1; 63-5; 72; 78; 80-1; 84-7; 89-95; 97-9; 101-2; 104-9; 111-2; 115-127; 132-3; 135-7). Total: 68 líneas.

^v (lín. 138; 145; 165-66; 213; 262-3). Total: 7 líneas.

^{vi} (lín. 401-2; 405-9; 413-5; 436; 441-2; 452-3; 503-5). Total: 18 líneas.

^{vii} (lín. 530-1; 533-4; 538-40; 542-3; 547-52; 561-6; 570-1; 575-7; 584-8; 591; 599-603; 606-9; 611; 613-4; 618). Total: 45 líneas.

^{viii} (lín. 624; 653-6; 658; 675-7; 679). Total: 10 líneas.

^{ix} (lín. 448). Total: 1 línea.

^x (lín. 337-8). Total: 2 líneas.

^{xi} (lín. 430-1; 457; 494). Total: 4 líneas.

^{xii} (lín. 148; 150; 152; 158-9; 167; 171-4; 180; 187-8; 197-8; 201-2; 206-7; 214-5; 210-23; 228; 233-46; 248-9; 257; 260-1; 267-70; 277-9; 282-9; 292). Total: 68 líneas.

^{xiii} (lín. 297; 302-4; 307-9; 314-5; 318-19; 323-8; 333). Total: 18 líneas.

^{xiv} (lín. 339). Total: 1 línea.

^{xv} (lín. 340-2; 345; 348-50; 352-3; 356-8; 362-4; 368-9; 372-3; 376-7; 381-3; 386-90; 397-400). Total: 34 líneas.

^{xvi} (lín. 410-12; 418-24; 428-9; 432; 439-40; 445-6; 450-1; 454-56; 463; 466; 468; 472-3; 475; 478; 483-4; 488-90; 495-6; 500; 516-7; 519-20; 522). Total: 42 líneas.

^{xvii} (lín. 620-22; 628-30; 636; 639; 643-4; 646-8; 652; 657; 659; 662-3; 668-9; 672-3; 678; 680-1; 686-7; 691-3; 699-704). Total: 36 líneas.

^{xviii} (lín. 149; 229-30; 258). Total: 4 líneas.

^{xix} (lín. 425-7; 437-8; 461-2; 465; 469-70; 476-77; 481-2; 486-7; 491-3; 501-2; 511-13; 518; 521; 523-5; 528-9). Total: 36 líneas.

^{xx} (lín. 619; 625; 631-5; 637-8; 640-2; 645; 664-7; 670-1; 674; 688-90; 696-8; 704). Total: 31 líneas.

^{xxi} (lín. 343-4; 346-7; 351; 354-5; 359-61; 365-7; 370-1; 374-5; 368-80; 384-5; 391-6). Total: 28 líneas.

^{xxii} (lín. 403-4; 416-7; 433-5; 442; 447-9; 458-60; 464; 467; 471; 479-80; 485; 497-9; 506-10; 514-5; 526-7). Total: 32 líneas.

^{xxiii} (lín. 532; 535-7; 541; 544-6; 553-60; 567-9; 572-4; 578-83; 589-90; 592-8; 604-5; 610; 612; 615-7). Total: 44 líneas.

^{xxiv} (lín. 623; 626-7; 649-51; 660-1; 682-5; 694-5). Total: 14 líneas.

^{xxv} (lín. 706-8). Total: 3 líneas.

^{xxvi} (lín. 709-10). Total: 2 líneas.

d) Secuenciación del texto del acto cuarto

JORNADAS / ACTOS		IV																		TOTALES				
ESCENAS		I							II											2				
SECUENCIAS		1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	18				
TIPOLOGÍA	Nº	REPARTO																				*	X	T
		Masc.	Fem.																					
Rival	1	MONSIEUR DE PARIS		X ⁱ	X ⁱⁱ		X ⁱⁱⁱ	X ^{iv}		X ^v	X ^{vi}	X ^{vii}	X ^{viii}	X ^{ix}	X ^x	X ^{xi}	X ^{xii}		X ^{xiii}		0	13	13	
Dama	2		HIPPOLITA	X ^{xiv}	•	X ^{xv}	X ^{xvi}						X ^{xvii}	•		X ^{xviii}	X ^{xix}	X ^{xx}	X ^{xxi}		2	8	10	
Criada	3		PRUE	•	•	•	X ^{xxii}	X ^{xxiii}	X ^{xxiv}	X ^{xxv}	X ^{xxvi}			•	•	•	•	X ^{xxvii}	•	•	9	6	15	
Padre de Hippolita	4	DON DIEGO			X ^{xxviii}	X ^{xxix}	X ^{xxx}						X ^{xxx}					X ^{xxxii}	X ^{xxxiii}		0	6	6	
Tía de Hippolita	5		MRS CAUTION		•	X ^{xxxiv}	X ^{xxxv}						X ^{xxxvi}	X ^{xxxvii}				X ^{xxxviii}	X ^{xxxix}		1	6	6	
Personaje secundario	6	LACAYO NEGRO					•	X ^{xxxi}		X ^{xli}	•	•									3	2	5	
Galán	7	MR GERRARD								•	X ^{xlii}	X ^{xliii}	X ^{xliv}	•	•	•	X ^{xlv}	X ^{xlvi}	X ^{xlvii}	X ^{xlviii}	4	7	11	
ACTORES POR SECUENCIA				3	5	4	6	3	1	3	3	3	2	6	5	4	3	5	5	6	1			



 Secuencia nexa

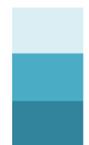
 Secuencia de transición

 Secuencia núcleo

- ⁱ (lín. 1-3; 5-7; 11-2; 16-19; 21-6). Total: 17 líneas.
- ⁱⁱ (lín. 28; 32-33; 38-40; 42-44; 46-51; 54-55; 59-60). Total: 20 líneas.
- ⁱⁱⁱ (lín. . 128 -31; 134-5; 137-8; 140-1; 144-9; 154-9; 166-7; 172-5; 178-9; 190-3). Total: 36 líneas.
- ^{iv} (lín. .215-6; 225). Total: 3 líneas.
- ^v (lín. 266-9; 271-2; 275; 279-80; 283-4; 291; 296; 298; 300; 302; 305; 3011-2; 317; 319; 322; 324; 326-7; 332; 336-7; 341-3). Total: 33 líneas.
- ^{vi} (lín. 347; 350-1; 353-4; 356). Total: 6 líneas.
- ^{vii} (lín. 362-3; 369-73; 377-81; 384-88; 390-1). Total: 19 líneas.
- ^{viii} (lín. 392-95; 397-9; 401-6; 408; 410; 412-3). Total: 17 líneas.
- ^{ix} (lín. 422-3; 428-30; 433-5; 441-3; 453-8; 463-7; 470-1; 473; 487-9; 492-3; 495-8; 501-3). Total: 37 líneas.
- ^x (lín.. 506; 5010; 512; 515; 517; 519; 521-3; 525). Total: 10 líneas.
- ^{xi} (lín. . 533). Total: 1 línea.
- ^{xii} (lín. . 534-5; 539-41; 544-5). Total: 7 líneas.
- ^{xiii} (lín. . 723-4; 740; 747; 755; 771; 778-9; 782; 790-1; 804-5; 808--12; 821; 824; 833; 838-9; 846; 878). Total: 25 líneas.
- ^{xiv} (lín. 4; 8-10; 13-5; 20). Total: 9 líneas.
- ^{xv} (lín. 63-8; 74-6; 78-84; 87; 90-91; 93; 102; 113-5; 123-4). Total: 25 líneas.
- ^{xvi} (lín. 153). Total: 1 línea.
- ^{xvii} (lín. 431-2; 436-7; 476-8; 482-5). Total: 11 líneas.
- ^{xviii} (lín. 536-8; 542-3). Total: 5 líneas.
- ^{xix} (lín. 548-9; 553-5; 559-60; 563; 569; 573; 577-9; 583-4; 586; 589; 593-7; 600; 602-3; 605; 608; 611; 613-5; 618; 620; 623; 625-7; 629; 631; 633; 635-40; 642-4; 646; 648-50).. Total 54 líneas.
- ^{xx} (lín. .656; 666-9; 673-5; 692; 701-2; 714-8). Total: 16 líneas.
- ^{xxi} (lín. 741-2; 748; 788-9; 796-8; 802-3; 807-8; 820; 836-7; 840-1; 847-51; 875-6; 881-2). Total: 26 líneas.
- ^{xxii} (lín. 154; 185-7). Total: 5 líneas.
- ^{xxiii} (lín. 202-12; 217-23). Total: 18 líneas.
- ^{xxiv} (lín. 238-51). Total: 14 líneas.
- ^{xxv} (lín. 253-64; 270; 273-4; 276-8; 281-2; 285; 288-90 292-5; 297; 299; 301; 303-4; 306-10; 313-16; 318; 320-1; 323; 325; 328-31; 333-5; 338-40; 344-6). Total: 60 líneas.
- ^{xxvi} (lín. 348-9; 352; 355; 357-61). Total: 9 líneas.
- ^{xxvii} (lín. 654-5). Total: 2 líneas.
- ^{xxviii} (lín. 27; 29-31; 34-7; 41; 45; 52-3; 56-8). Total: 15 líneas.
- ^{xxix} (lín. 61-2; 69-73; 77; 85-6; 88-9; 92; 97-101; 105-12; 118-22). Total: 31 líneas.
- ^{xxx} (lín. 125-7; 132-3; 136; 139; 142-3; 150; 160-5; 168-71; 176-7; 180-4; 188-9; 194-8). Total: 32 líneas.
- ^{xxxi} (lín.414; 416; 419-21; 440; 448-50; 468-9; 474-5; 479-81; 486; 490-1; 494; 499-500; 503-4). Total: 23 líneas.
- ^{xxxii} (lín. 658-9; 662-3; 672; 676-7; 679; 683-4; 688-91; 694; 704-5; 709-10; 719-21). Total: 22 líneas.
- ^{xxxiii} (lín. 725; 728-30; 735; 743-4; 751-2; 758-9; 769-70; 773-7; 783; 787; 794-5; 801; 813; 818-9; 822-3; 825-32; 834-5; 842-4; 853-56; 859-60; 863; 866-9; 874; 877; 879-80). Total: 56 líneas.
- ^{xxxiv} (lín. 94-6; 103-4; 116-7). Total: 7 líneas..
- ^{xxxv} (lín. 149; 229-30; 258). Total: 4 líneas.
- ^{xxxvi} (lín.. 415; 417-8; 438-9; 444-7; 451-2;459-62; 472). Total: 17 líneas.
- ^{xxxvii} (lín.508-9; 511; 513-4 516; 518; 520; 524; 526). Total: 10 líneas.
- ^{xxxviii} (lín.. 665; 670-1; 686-7; 695-700). Total: 11 líneas.
- ^{xxxix} (lín.. 726-7; 733-4; 738-9; 745-6; 753-4; 766-8; 784-6; 816-7; 852; 857-8; 861-2; 864-5; 883-5). Total: 28 líneas.
- ^{xl} (lín. 213-4; 224; 226-36). Total: 14 líneas.
- ^{xli} (lín. 252; 265). Total: 2 líneas.
- ^{xlii} (lín. 364-8; 374-6; 382-3; 389). Total: 12 líneas.
- ^{xliiii} (lín. 396; 400; 407; 409; 411). Total: 5 líneas.
- ^{xliiv} (lín. 424-7; 505-6). Total: 6 líneas.
- ^{xlv} (lín. 546-7; 550-2; 556-8; 561-2; 564-8; 570-2; 574-6; 580-2; 585; 587-8; 590-1; 598-9; 601; 604; 606-7; 609-10; 612; 616-7; 619; 621-2; 624; 628; 630; 632; 634; 641; 645; 647; 651-3). Total: 54 líneas.
- ^{xlvi} (lín. 657; 660-1; 669; 678; 680-2; 685; 693; 703; 706-8; 711-3; 722). Total: 18 líneas.
- ^{xlvii} (lín. 731-2; 736-7; 749-50; 756-7; 760-1; 764-5; 772; 778-9; 782; 790-1; 804-5; 808-12; 821; 824; 833; 838-9; 846; 878). Total: 32 líneas.
- ^{xlviii} (lín. 888-91). Total: 4 líneas.

e) Secuenciación del texto del acto quinto

		JORNADAS / ACTOS		V														TOTALES		
		ESCENAS		I														1		
		SECUENCIAS		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15		
TIPOLOGÍA	Nº	REPARTO																*	X	T
		Masc.	Fem.																	
Rival	1	MONSIEUR DE PARIS		X ⁱ	X ⁱⁱ	X ⁱⁱⁱ		X ^{iv}	X ^v	X ^{vi}	X ^{vii}	X ^{viii}	X ^{ix}	X ^x	X ^{xi}	X ^{xii}	•	1	12	13
Galán	2	MR GERRARD		•	X ^{xiii}	X ^{xiv}	X ^{xv}	X ^{xvi}	•	•	X ^{xvii}			X ^{xviii}	•	X ^{xix}	•	5	7	12
Personaje secundario	3	LACAYO NEGRO		•														1	0	1
Dama	4		HIPPOLITA			X ^{xx}	X ^{xxi}	X ^{xxii}	X ^{xxiii}	•	X ^{xxiv}			X ^{xxv}	•	X ^{xxvi}	X ^{xxvii}	2	8	10
Criada	5		PRUE			•	X ^{xxviii}	•	•	•	•			•	•	X ^{xxix}	•	8	2	10
Padre de Hippolita	6	DON DIEGO						X ^{xxx}	X ^{xxxi}	X ^{xxxii}	X ^{xxxiii}	X ^{xxxiv}	X ^{xxxv}	X ^{xxxvi}	X ^{xxxvii}	X ^{xxxviii}	•	1	9	10
Tía de Hippolita	7		MRS CAUTION						X ^{xxxix}				X ^{xl}	X ^{xli}	X ^{xlii}	X ^{xliii}	•	1	5	6
Personaje secundario	8	PASTOR									•			X ^{xliv}	X ^{xlv}	•	•	3	4	5
Prostituta	9		MRS FLIRT										X ^{xlvi}	•	•	X ^{xlvii}	•	3	2	5
Prostituta	10		MRS FLOUNCE										X ^{xlviii}	•	•	•	•	4	1	5
Amigo de Mr Gerrard	11	MR MARTIN														X ^{xlix}	•	1	1	2
		ACTORES POR SECUENCIA		3	2	4	3	5	6	5	6	2	5	8	7	18 ¹	18			



 Secuencia nexa
 Secuencia de transición
 Secuencia núcleo

¹ Además de los 10 personajes que aparecen en la tabla en esta secuencia, debemos añadir los personajes secundarios sin texto: dos negros, un español y cinco violinistas.

-
- ⁱ (lín. 1-6). Total: 6 líneas.
- ⁱⁱ (lín. 7-9; 11-3;15-7; 19-21;24-8; 30; 32; 34-7; 40-5; 48-55; 59-70; 72-3; 76-8; 82-4; 87-91; 95-104; 106-10; 114-5; 117-8). Total: 76 líneas.
- ⁱⁱⁱ (lín. 121-3; 125-7; 132-5; 138-41; 144-7; 150-54; 160-5; 173-6; 180-1; 187-8; 197-8; 204; 207-11).Total: 44 líneas.
- ^{iv} (lín. 330; 333-9). Total: 8 líneas.
- ^v (lín. . 353-57; 388-90). Total: 8 líneas.
- ^{vi} (lín. 412-4; 420; 422-3). Total: 6 líneas.
- ^{vii} (lín. 424-7; 434-36; 438-9; 447; 449; 451-2; 455; 459-60; 462-4; 267-9; 473; 475; 477-86). Total: 34 líneas.
- ^{viii} (lín. 488-90; 493-5; 498; 500-8). Total: 16 líneas.
- ^{ix} (lín. 519-22; 530-1; 533-7; 539; 542; 546-9; 553-5; 558-60; 564; 569-70; 573-4; 576-9; 582; 584-5; 588-92). Total: 43 líneas.
- ^x (lín. 594-6; 599-601; 604-7; 609-10; 612; 614; 617-8). Total: 13 líneas.
- ^{xi} (lín. 624; 627-31; 637-9; 641-2; 644-8). Total: 86 líneas.
- ^{xii} (lín. 659-63; 665-72; 676-9; 683; 686-7; 690; 692; 700-4; 709; 711; 713; 719; 724-5; 728; 733-4; 744-65; 781-7; 815-7). Total: 68 líneas.
- ^{xiii} (lín. 10; 14; 18; 22-3; 29; 31; 33; 38-9; 46-7; 56-8; 71; 74-5; 79-81; 85-6; 92-4; 105; 111-3; 116). Total: 30 líneas.
- ^{xiv} (lín. 130-1; 155-8; 168-70; 182-4). Total: 12 líneas.
- ^{xv} (lín. 218-23; 225; 229; 231; 238-40; 248; 254; 257; 259-60; 266-8; 277-9; 290-1; 295-6; 303-6; 317-20). Total: 35 líneas.
- ^{xvi} (lín. 325; 344). Total: 2 líneas.
- ^{xvii} (lín. 429-30). Total: 2 líneas.
- ^{xviii} (lín. 597-8). Total: 2 líneas.
- ^{xix} (lín. 808; 830-2). Total: 3 líneas.
- ^{xx} (lín. 119-20; 124; 128; 136-7; 142-3; 148-9; 159; 166-7; 171-2; 177-9; 185-6; 189-96; 199-203; 205-6; 212). Total: 35 líneas.
- ^{xxi} (lín. 213-17; 224; 226-8; 230; 232-3; 236-7; 241-7; 249-53; 255-6; 258; 261-5; 269-76; 780-9; 292-4; 297-302; 207-16). Total: 62 líneas.
- ^{xxii} (lín. 321; 326-9; 345-6). Total: 7 líneas.
- ^{xxiii} (lín. 400-1). Total: 2 líneas.
- ^{xxiv} (lín. 476). Total: 1 líneas.
- ^{xxv} (lín. 602-3; 608; 611; 622-3). Total: 6 líneas.
- ^{xxvi} (lín.797; 840-1). Total: 3 líneas.
- ^{xxvii} (lín. 842-3). Total: 2 líneas.
- ^{xxviii} (lín. 234-5) Total: 2 líneas.
- ^{xxix} (lín. 814) Total: 1 línea.
- ^{xxx} (lín. 322-4; 331-2; 340-3). Total: 9 líneas.
- ^{xxxi} (lín. 349-52; 358-63; 366-8; 370; 373-4; 377-8; 380-1; 386-7; 391-3; 396-8; 402-6; 409-11). Total: 35 líneas.
- ^{xxxii} (lín. 415-9; 421). Total: 6 líneas.
- ^{xxxiii} (lín. 428; 431-3; 437; 440-6; 448; 450; 453-4; 456-8; 461; 465-6; 470-2; 474). Total: 26 líneas.
- ^{xxxiv} (lín. 513-5; 523-7; 529; 532; 543-5; 551; 561-3; 566-7). Total: 19 líneas.
- ^{xxxv} (lín. 593; 616; 619-20). Total: 4 líneas.
- ^{xxxvi} (lín. 636). Total: 1 línea.
- ^{xxxvii} (lín. 649; 651; 653-4; 656-8; 664). Total: 8 líneas.
- ^{xxxviii} (lín. 649; 651; 653-4; 656-8; 664; 766-80; 790-4; 798-805; 818-29; 833-9). Total: 45 líneas.
- ^{xxxix} (lín. 347-8; 364-5; 369; 371-2; 375-6; 379; 382-5; 394-5; 399; 407-8). Total: 19 líneas.
- ^{xl} (lín. 512; 516-8). Total: 4 líneas.
- ^{xli} (lín. 615; 621). Total: 2 líneas.
- ^{xlii} (lín. 632-4; 640; 643). Total: 5 líneas.
- ^{xliiii} (lín.788-9; 795-6; 806-7; 809-13). Total: 11 líneas.
- ^{xliv} (lín. 613). Total: 1 línea.
- ^{xlv} (lín. 625-6). Total: 2 líneas.
- ^{xlvi} (lín. 528; 540-1; 565; 571-2; 580-1; 583). Total: 9 líneas.
- ^{xlvii} (lín. 673-5; 680-2; 684-5; 688-9; 691; 693-99; 705-8; 710; 712; 714-8; 720-3; 726-7; 729-32; 735-43). Total: 48 líneas.
- ^{xlviii} (lín. 538; 550; 568; 575; 586-7). Total: 6 líneas.
- ^{xliv} (lín. 652; 655.). Total: 2 líneas.

16. COMPARACIÓN ESTRUCTURAL *EL MAESTRO DE DANZAR DE LOPE Y EL MAESTRO DE DANZAR DE CALDERÓN*

		MAESTRO DE DANZAR LOPE	MAESTRO DE DANZAR CALDERÓN	
JORNADA I	I	El galán y su lacayo llegan a una nueva ciudad y el primero se enamora perdidamente de una joven. Presentación del conflicto: el galán es un pobre hidalgo, mientras que la doncella pertenece a una importante familia navarra.	I	El galán y su lacayo se trasladan a Valencia en busca de sus amadas. Presentación del conflicto: la diferencia social entre el galán y la doncella.
	II	El galán se introduce en casa de la joven haciéndose pasar por maestro de danzar		
	III	Comienzo de la trama secundaria: La hermana de la primera dama se hace pasar por ésta para gozar de su pretendiente, poniendo en juego la honra de su hermana.		Comienzo de la trama secundaria: de camino a la casa de la dama, ambos encuentran a la segunda dama, perseguida por su hermano, quién acaba de descubrirla con su amante.
	III		II	El galán y su lacayo ayudan a escapar a la segunda dama, que se refugia en casa de Leonor.
JORNADA II			III	El galán y la joven se encuentran: el galán y el criado acaban escondiéndose en casa de la primera dama, que debe fingir su sorpresa para que sus criadas no sepan que está enamorada de él.
			I	Don Diego descubre la identidad de Beatriz y no puede dejar que ella sepa que él aprueba que esté en su casa, por lo que le pide a Leonor que la esconda en casa, supuestamente, sin su consentimiento.
			II	Don Juan se encuentra desesperado por la desaparición de su hermana. Aparece don Félix quien teme que lo reconozca. Don Diego se une a la conversación. Don Juan les dice que Beatriz cayó por las escaleras y que está inconsciente. Don Diego sabe que don Félix estará preocupado por Beatriz pero éste marcha antes de poder decirle que ella se encuentra bien.

		Primera lección de danza: el galán, quien cree que su amada corresponde a su rival y le reprocha que estuviera la otra noche con éste. Ella niega sentir algo por el otro caballero y le confiesa su amor.		
	I	Llegan Feliciano, Tebano y Alberigo, por lo que los enamorados tienen que improvisar una lección de danza y recurren al léxico de la danza para que los demás no sepan de qué hablan. Florela explica así a Aldemaro que a quien vio era su hermana haciéndose pasar por ella.	II	Don Enrique entra en casa de Leonor y ambos hablan mientras Inés toca la guitarra para impedir que puedan oírlos. Mientras don Enrique está afinando la guitarra aparece don Diego, y Leonor tiene que mentir, diciéndole que don Enrique es su maestro de danzar y Chacón el músico.
		Intensificación del conflicto a causa de la trama secundaria. Feliciano pide a Florela que cite a Bandalino en su balcón para poder verlo esta noche. Florela comienza a preocuparse por su honra.		
	II	Aldemaro entrega el papel de Florela a Bandalino citándolo esa misma noche. Entre tanto Ricadero informa a Andronio de los planes de Aldemaro y éstos deciden hablar con él. Aldemaro se niega a acompañarlos a Lerín y se finge loco.		
	III	Lisena confiesa a Florela que su hermana no tiene ninguna intención de confesar su identidad a Bandalino. Florela comunica su preocupación a Aldemaro y ambos deciden engañar a Feliciano y a Bandalino para evitar que Feliciano mancille la honra de su hermana para su propia satisfacción. Entre tanto, Tebano encuentra el papel concertando la cita amorosa y decide acudir a escondidas, por temor de que sea su mujer.		

	IV		III	Beatriz prepara un encuentro con don Félix para hacerle saber que se encuentra bien. Juana va en busca de éste, pero Enrique lo ve entrar en casa de Leonor, lo cual despierta sus celos.
			IV	Don Félix y Beatriz por fin se encuentran.
		Segunda fingida lección de danza: Aldemaro y Florela son sorprendidos por Feliciano, por lo que se ven obligados a improvisar de nuevo una lección.		Don Enrique decide entrar en la casa para sorprender supuestamente al amante de su amada, pero ante la inminente llegada de don Diego Leonor tiene que pedirle que improvise una lección.
		Por la noche, Tebano asiste al rechazo de Florela de Bandalino, quedando falsamente satisfecho de la lealtad de su esposa. Aldemaro, Belardo y Cornejo lo confunden con un ladrón y le propinan una paliza.		
				Al marchar don Diego, don Enrique reprocha a Leonor su infidelidad y rompe su relación con ella.
JORNADA III	I	Feliciano descubre el engaño de Aldemaro y Florela y decide vengarse de ambos. Para ello, entrega una carta con la firma de Florela comprometiéndose con Bandalino. Después pide a Cornejo que esconda unas joyas en la habitación de Aldemaro.	I	Don Juan visita a don Diego para pedirle ayuda en la búsqueda de su hermana. Don Diego lo tranquiliza diciéndole que él se hará cargo de todo. Don Juan se muestra dispuesto a perdonar a su hermana, y Leonor se lo hace saber a ésta y a don Félix. Don Enrique, quien se encuentra escondido descubre así que don Félix es el amante de Beatriz y perdona a Leonor. Pero poco después aparece don Juan quien confiesa su amor hacia Leonor,

			mientras don Enrique está escondido en la habitación contigua. Al marchar don Juan, don Enrique le reprocha su falsedad a Leonor y vuelve a romper su relación con ella.
		Aldemaro y Florela vuelven a ser descubiertos en actitud amorosa y han de improvisar una nueva lección de danza. Feliciano pone en marcha su venganza. Lisena anuncia que el escritorio de Feliciano ha sido forzado y que las joyas han desaparecido.	
II			II Resolución de la trama secundaria: Don Diego hace saber a don Juan que don Félix desea casarse con Beatriz, y este consiente su matrimonio. Leonor aparece entonces con Beatriz y les hace saber que la ha escondido en su casa. Beatriz explica que huyó de la casa por la vergüenza de que su hermana pensara que era ella quien había introducido a un hombre en la casa, y éste la perdona. Beatriz acepta casarse con don Félix, como muestra de obediencia a su hermano.
III		Alberigo descubre a Bandalino escondido en el jardín y éste confiesa que está comprometido con Florela mostrando la cédula firmada. Al mismo tiempo, Aldemaro Lisena anuncia haber encontrado las joyas en la habitación de Aldemaro y éste es acusado de robo. Consumido por los celos, Aldemaro es incapaz de defender su inocencia. Belardo huye a pedir ayuda a Ricadero y a Andronio.	
IV			III Viene don Enrique a romper las cartas de Leonor y ésta ha de esconderlo en una habitación contigua. Anuncian las bodas de don Félix y Beatriz y cuando se disponen a celebrarlas, aparece don Fernando quien ha sufrido un accidente durante el viaje. Don Diego abre entonces la

	<div data-bbox="450 193 1176 308" style="background-color: black; height: 72px;"></div> <div data-bbox="450 308 1176 454"> <p>Florela se ve obligada a revelar a su padre la identidad de Aldemaro y le propone un plan para evitar casarse con Bandalino.</p> </div> <div data-bbox="450 454 1176 679"> <p>Resolución de la trama secundaria: Alberigo hace creer a Bandalino que Florela se ha casado a escondidas con Aldemaro, por lo que Bandalino se decepciona ante el libertinaje de su amada. Llegan Andronio, Ricadero y Belardo dispuestos a liberar a Aldemaro, pero Florela ya ha acudido en su ayuda.</p> </div> <div data-bbox="450 679 1176 826"> <p>Alberigo perdona a Aldemaro y consiente finalmente que se case con Florela, y propone que Belardo se case con Lisena. Todos se muestran felices, salvo Feliciano lamenta su suerte.</p> </div>	<div data-bbox="1240 193 2024 308"> <p>habitación contigua y encuentra a don Enrique y a Chacón escondidos. Cree pues que don Enrique es el amante de Inés, que había intentado impedir que abriera la puerta.</p> </div> <div data-bbox="1240 308 2024 454"> <p>Don Fernando reconoce a don Enrique y revela que es el galán de Leonor, por lo que descubren que no se trata de un maestro. Don Diego pretende vengarse con la ayuda de su hermano, pero don Félix y don Juan lo impiden.</p> </div> <div data-bbox="1240 454 2024 679" style="background-color: black;"></div> <div data-bbox="1240 679 2024 826"> <p>Don Fernando explica que don Enrique es un joven de origen noble, y don Diego insiste entonces que se case con Leonor, y también que Inés y Chacón se casen.</p> </div>
--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

17. COMPARACIÓN ESTRUCTURAL *EL MAESTRO DE DANZAR DE CALDERÓN* Y *THE GENTLEMAN DANCING-MASTER DE WYCHERLEY*

MAESTRO DE DANZAR CALDERÓN			DANCING-MASTER WYCHERLEY		
			ACTO I	I	Comienzo del conflicto. La joven se lamenta a su criada por su suerte, ya que tendrá que casarse con su primo al que odia por ser un afrancesado ridículo, cuando su padre regrese de España. Sin embargo, no está dispuesta a conformarse y conseguirá que su primo lo ayude a encontrar un nuevo pretendiente. Logra así que este crea que pretende burlarse de un caballero muy afamado, que supuestamente ha estado cortejándola a su ventana.
				II	Monsieur consigue que Gerrard se interese por Hippolita y decida visitarla a la mañana siguiente. Comienzo de la trama secundaria: Monsieur se deja cautivar por dos prostitutas con las que pasa la noche, y a las que hace prometer no decir nada para evitar arruinar su compromiso.
			ACTO II	I	Llegada de don Diego de España quien quiere asegurarse de que su hermana ha cuidado de la honra de su hija evitando que tenga contacto con cualquier hombre durante su ausencia. Su hermana le asegura que así ha sido. Primer encuentro entre Gerrard e Hippolita quienes quedan inmediatamente prendados el uno del otro.
JORNADA I	I	El galán y su lacayo se trasladan a Valencia en busca de sus amadas. Presentación del conflicto: la diferencia social entre el galán y la doncella. Comienzo de la trama secundaria: de camino a la casa de la dama, ambos encuentran a la segunda dama, perseguida por su hermano, quién acaba			

		de descubrirla con su amante.			
	II	Don Enrique y Chacón ayudan a escapar a la segunda dama, que se refugia en casa de Leonor.			
	III	Don Enrique y Chacón acaban escondiéndose en casa de Leonor, que debe fingir su sorpresa para que sus criadas no sepan que está enamorada de él.			
JORNADA II	I	Don Diego descubre la identidad de Beatriz y pide a Leonor que la esconda en casa, supuestamente, sin su consentimiento.			
	II	Don Juan se encuentra desesperado por la desaparición de su hermana. Aparecen don Félix y, poco después, don Diego. Don Juan les dice que Beatriz cayó por las escaleras y que está inconsciente. Don Diego sabe que don Félix estará preocupado por Beatriz pero éste marcha antes de poder decirle que ella se encuentra bien.			
		Don Enrique entra en casa de Leonor y ambos hablan mientras Inés toca la guitarra para impedir que puedan oírlos. Mientras don Enrique está afinando la guitarra aparece don Diego, y Leonor tiene que mentir, diciéndole que don Enrique es su maestro de danzar y Chacón el músico. Don Diego insiste en presenciar la lección pero Leonor aduce sentir vergüenza.			Mientras Hippolita y Gerrard conversan en la habitación, aparecen don Diego y Mrs Caution, por lo que Hippolita ha de inventar que Gerrard es su maestro de danza y que ha contratado sus servicios para aprender a danzar antes de la boda.

		Ante la persistencia de su padre, Leonor sugiere a Enrique que rompa la cuerda del instrumento para terminar la lección.			
	III	Beatriz prepara un encuentro con don Félix para hacerle saber que se encuentra bien. Enrique lo ve entrar en casa de Leonor, lo cual despierta sus celos.			
	IV	Don Félix y Beatriz por fin se encuentran. Don Enrique decide entrar en la casa para sorprender supuestamente al amante de su amada, pero ante la inminente llegada de don Diego Leonor tiene que pedirle que improvise una lección. Al marchar don Diego, don Enrique reprocha a Leonor su infidelidad y rompe su relación con ella.			
			ACTO III	I	Hippolita dice a Monsieur que ha hecho creer a Gerrard que va a fugarse con él, y que su padre piensa que es su maestro de danza. Monsieur promete guardar el secreto. Llega Don Diego, que, decepcionado por la apariencia de Monsieur, lo obliga a vestirse a la española o anulará el compromiso. Entre tanto Gerrard organiza los preparativos para fugarse con Hippolita.
			ACTO IV	I	Monsieur acepta, tras varios intentos fallidos de impedirlo, vestirse a la española, para así evitar la furia de don Diego y la anulación de su compromiso con Hippolita.

				II	Don Diego vuelve a insistir nuevamente en ver danzar a Hippolita. Ante las insistencias de su padre, ella pide a Gerrard que toque y le da el violín, pero como éste no sabe tocarlo, le susurra que afine las cuerdas hasta romper alguna, logrando así evitar la lección. Luego, Hippolita se niega a escapar con Gerrard, quien se siente traicionado.
JORNADA III	I	Don Juan visita a don Diego para pedirle ayuda. Don Juan se muestra dispuesto a perdonar a su hermana, y Leonor se lo hace saber a ésta y a don Félix. Don Enrique, quien se encuentra escondido descubre así que don Félix es el amante de Beatriz y perdona a Leonor. Pero poco después aparece don Juan quien confiesa su amor hacia Leonor, mientras don Enrique está escondido en la habitación contigua. Al marchar don Juan, don Enrique le reprocha su falsedad a Leonor y vuelve a romper su relación con ella.			
	II	Resolución de la trama secundaria: Don Diego hace saber a don Juan que don Félix desea casarse con Beatriz, y este consiente su matrimonio. Leonor aparece entonces con Beatriz y les hace saber que la ha escondido en su casa. Beatriz explica que huyó de la casa por la vergüenza de que su hermana pensara que era ella quien había introducido a un hombre en la casa, y éste la perdona. Acepta casarse con don Félix, como muestra de obediencia a su hermano.			

		entonces que se case con Leonor, y también que Inés y Chacón se casen.			pero que fingió ser engañado y da su bendición a Gerrard e Hippolita.
--	--	------------------------------------------------------------------------	--	--	-----------------------------------------------------------------------