

Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit

Herausgegeben vom  
*Stuttgart Research Centre for Text Studies*

*Redaktion:*

Marlen Bidwell-Steiner, Nicolas Detering, Hana Gründler, Victoria Gutsche,  
Katharina Piechocki, Sandra Richter, Matthias Roick, Albert Schirrmeister, Claus Zittel

*Wissenschaftlicher Beirat:*

Renate Dürr, Moritz Epple, Robert Felfe, Susanne Friede, Kirsten Mahlke, Hole Rößler,  
Klaus Reichert, Susanne Scholz, Johannes Süßmann, Anita Traninger

Die Mitglieder des Beirats beraten die Redaktion bei der Auswahl der Beiträge, die im anonymisierten peer-review-Verfahren begutachtet werden. Themenhefte stehen in der Verantwortung der jeweiligen Herausgeber/innen. Beiträge in deutscher, englischer, französischer, italienischer und spanischer Sprache werden akzeptiert. Zu jedem Beitrag erscheint ein Abstract. Äußerungen in den Beiträgen dieser Zeitschrift stellen jeweils die Meinung des Verfassers dar. Mit der Annahme des Manuskripts zur Veröffentlichung in den Zeitsprüngen räumt der Autor dem Verlag Vittorio Klostermann das zeitlich, räumlich und inhaltlich unbeschränkte Nutzungsrecht ein. Der Autor behält jedoch das Recht, nach Ablauf eines Jahres anderen Verlagen eine einfache Abdruckgenehmigung zu erteilen.

Redaktionelle Zuschriften und Manuskripte per email an die Redaktion (über die Homepage der *Zeitsprünge* bei [www.klostermann.de](http://www.klostermann.de)).

Anzeigen und Bezug: Verlag Vittorio Klostermann, Westerbachstr. 47, 60489 Frankfurt am Main. Die Zeitschrift erscheint vierteljährlich, je vier Hefte bilden einen Band. Der Bezugspreis für einen Band (Print) beträgt EUR 142, zuzüglich Porto. Wegen einer Online-Campus-Lizenz wenden Sie sich bitte an den Verlag ([e.hock@klostermann.de](mailto:e.hock@klostermann.de)).

Kündigungen für das Folgejahr sind bis zum 31.12. an den Verlag zu richten.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des SRC Text Studies der Universität Stuttgart.



**Universität Stuttgart**  
Stuttgart Research Centre for  
Text Studies (SRCTS)

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© Vittorio Klostermann GmbH, Frankfurt am Main 2024

Die Zeitschrift und alle in ihr enthaltenen Beiträge und Abbildungen  
sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in gedruckter und elektronischer Form bedarf  
der Genehmigung des Verlages.

Druck und Bindung: docupoint GmbH, Barleben

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier ISO 9706

ISSN 1431-7451 (Print)  
ISSN 2751-515X (Online)

# Zeitsprünge

## Forschungen zur Frühen Neuzeit

Band 28 (2024) Heft 1/2

Entrapped in warp and weft: deceit, fraud and  
trickery in the fabric of early modern literature

Urdimbre y tram(p)a: engaño, fraude y artimaña  
en el tejido de la literatura moderna temprana

Edited by Marlen Bidwell-Steiner



Vittorio Klostermann · Frankfurt am Main

## Inhalt

<i>Marlen Bidwell-Steiner</i> Introduction. Traps in Literature, Literature as Trap	5
<i>Nicolas Longinotti</i> Inventing the 'Pope's Trap' – Petrarch's Sister, Laura, and the Avignon Papacy in Filelfo's and Patrizi's Commentaries on the <i>Rerum vulgarium fragmenta</i>	12
<i>Folke Gernert</i> "Cada tela quiere trama" – El mundo engañoso de la <i>Lozana Andaluza</i>	32
<i>Marlen Bidwell-Steiner</i> Caer en la propia trampa: Desafíos de la masculinidad de Don Fadrique en <i>El prevenido engañado</i> de María de Zayas (1637)	49
<i>Sabrina Grohsebner-Abramovich</i> Lazos y nudos encubiertos. Twisted Threads and Ambivalent Strands in Images of the Early Modern Spanish Midwife	67
<i>Antonio Sánchez Jiménez</i> A pique en mar de sirenas: fraude y peligro en la estructura metafórica de <i>De cosario a cosario</i> , de Lope de Vega	86
<i>Carmen María Arenas Cuenca</i> Pescar vs. Pecar. Casuística del enredo y la astucia en la novela <i>La mayor confusión</i> (1624) de Juan Pérez de Montalbán	102
<i>Giordano Rodda</i> Everything is a Trap. Political Dissimulations and Deceptions in the Seventeenth-Century Ligurian Novel	118
<i>Sergius Koderer</i> Traps, Trappers, and Trapped in Giovan Battista della Porta's Comedy <i>La Chiappinaria</i> (1609)	140

<i>Tamara Bartl</i> Trampas de la hermosura. Los enredos de la belleza femenina en las crónicas de Indias	166
<i>Lucia Filipova</i> 'Catch Him If You Can': Marital Promises and Cross-Dressing in <i>Las dos doncellas</i> (1613) and <i>Más bonita que ninguna</i> (1965)	186
<i>Renate Lunzer</i> Auf dem Feldzug gegen die Ironie – Ernst Jünger und der <i>Rasende Roland</i>	206
Abstracts	226
Notes on Contributors	234

Marlen Bidwell-Steiner

## Introduction Traps in Literature, Literature as Trap

This volume proposes new approaches in conceptualising the widespread phenomena of fraud and scheming in early modern Spanish and Italian literature: the trap.<sup>1</sup> Since the dawn of modern literature, narrations abound in traps and forgeries, think marriage promises, fortunes, titles and coins. Using the trap as a conceptual paradigm provides us with a finer theoretical set-up in order to specify agents, timelines and the specific material quality of the literary experience. The idea to investigate fiction from the angle of trapping has been inspired by my increasing discontent with the omnipresence of *deslengañó* (*dis/inganno*) as an umbrella term/s for very different literary phenomena. Some of them concern the plot, in terms of literary theory the *histoire*, while others refer to aesthetical or rhetorical strategies, the level of *discours*. Yet, in literature the “what” and the “how” of *deslengañó* (*dis/inganno*) are interwoven in many ways: rhetorical features might fuel a plot's deceit, they might contradict it, or one or both levels might engage in peripety.

While dis/illusionment has been seen as the basting thread running through the fabric of early modern mediterranean literature, I propose the technological model of weaving – of warp and weft – to conceptualize the manifold interactions between plot and rhetoric. The vertical warp defines the structure of a cloth, and the horizontal weft its unique manifestation. In applying this distinction to the literary fabric, the warp represents the conversant stock of motifs, topics and genres and the weft the individual composition of the narration. This model allows us to distinguish between *engaño* (*inganno*) as an element of the argument, i.e., of the plot, and *engaño* (*inganno*) as a formal, i.e., stylistic element. Just as the *material* set-up of the loom traps the loose warp threads via the weft threads thereby converting them into a net – the fabric –, so the *literary* fabric of *engaño* (*inganno*) interweaves content and form into a net, which is one of the prototypes of a trap.

In my claim of the trap as epistemological tool I rely on the German philosopher Hans Blumenberg who dedicated himself to early modern texts like few others in his field. He links his analysis of the Renaissance with what he coined

<sup>1</sup> I would like to thank Sergius Kodera for the many conversations and the shared reflection on this exciting topic.

Antonio Sánchez Jiménez

## A pique en mar de sirenas: fraude y peligro en la estructura metafórica de *De cosario a cosario*, de Lope de Vega

El engaño es uno de los elementos fundamentales en la comedia urbana del Fénix, en la que los personajes recorren toda la gama de artimañas que enumera Roso Díaz en su *Tipología de engaños en la obra dramática de Lope de Vega*: malentendidos, disimulos, identidades ocultas, enfermedades fingidas, engaños basados en secretos, verdades a medias, engaños infructuosos, jocosos e incluso maliciosos<sup>1</sup>. El imperio del fraude parece característico del género mismo de la comedia, en el que los protagonistas acuden a diversos enredos en pos de un objetivo que solo alcanzan en los últimos versos del texto, con el tópico matrimonio final. Lope suele acompañar este esquema general con un entramado simbólico concreto, pues sus comedias sostienen una metáfora o serie de metáforas que a menudo proceden del propio título de la obra<sup>2</sup> y que la recorren y estructuran por completo. Así, y por solo señalar algunos ejemplos, *El perro del hortelano* invoca repetidamente la imagen del perro, pero también acude a otros símbolos, como la pluma o el ascenso (de Ícaro y del secretario)<sup>3</sup>; en *El acero de Madrid*, el turno

es del acero (de la espada y de la fuente de Madrid); en *Los ramilletes de Madrid*, de la imaginería floral, etc. Un caso paradigmático es *De cosario a cosario* (antes de 1619)<sup>4</sup>, una comedia urbana cuyo título procede de un dicho que aparece ya en *La Celestina*<sup>5</sup> (“De cosario a cosario no van sino los barriles”), que glosa Sebastián de Horozco<sup>6</sup> y que explica el *Suplemento* al *Tesoro* de Covarrubias: “Díjose este proverbio cuando los dos que contienden son iguales en malicia y de la vitoria de uno u otro se saca poca o ninguna ganancia”<sup>7</sup>. En *De cosario a cosario*, el refrán retrata a los dos protagonistas, don Juan y doña Celia, que se comportan como corsarios en tanto pasan la obra tratando de engañarse mutuamente.

Más allá de las derivaciones del dicho proverbial que acabamos de glosar, el presente trabajo estudia la estructura metafórica de *De cosario a cosario* fijándose en dos campos semánticos recurrentes en la obra: el náutico y el del picar. Para ello, y tras un brevísimo estado de la cuestión, mostraremos tanto el peso cuantitativo como las conexiones, funcionamiento y derivaciones de las metáforas en cuestión, que nos ayudarán a desentrañar la estructura soterrada de la comedia, así como algunas prácticas literarias de Lope de Vega.

- 1 José Roso Díaz, *Tipología de engaños en la obra dramática de Lope de Vega*, Cáceres 2002, p. 12.
- 2 F. C. Hayes, “The Use of Proverbs as Titles and Motives in the Siglo de Oro Drama: Lope de Vega”, en: *Hispanic Review* 6 (1938), pp. 305–323.
- 3 Antonio Sánchez Jiménez, “Diana lectora: letras y plumas en *El perro del hortelano*, de Lope de Vega”, en: *Archiletras Científica* 9 (2023), pp. 45–66. Sobre el subgénero al que pertenece *El perro del hortelano* – comedia palatina con dosis de comedia urbana –, véanse Edward M. Wilson y Duncan W. Moir, *A Literary History of Spain. The Golden Age Drama (1492-1700)*, London 1971, p. 52; Frida Weber de Kurlat, “*El perro del hortelano*, comedia palatina”, en: *Nueva Revista de Filología Hispánica* 24 (1975), pp. 339–363; Marc Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse 1990, pp. 328–330 y 542–566; Victor Dixon (ed.), Lope de Vega Carpio, *El perro del hortelano: A Critical Edition*, London 1981; Victor Dixon, “*El vergonzoso en palacio* y *El perro del hortelano*: ¿comedias gemelas”, en: Carmen Pinillos, Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y Miguel Zugasti (eds.), *Tirso de Molina, del Siglo de Oro al siglo XX*, Madrid 1995, pp. 73–86, pp. 74–75; Victor Dixon, *En busca del Fénix. Quince estudios sobre Lope de Vega y su teatro*, Madrid 2013, p. 238; Juan Ramón Muñoz, “Intratextualidad o reescritura en Lope de Vega: *El perseguido*, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* y *El perro del hortelano*”, en: *Anuario Lope de Vega* 21 (2015), pp. 46–78, p. 57; Marcella Trambaioli, “La dialéctica alto vs. bajo en *El perro del hortelano*. Del decorado verbal de Lope de Vega a la transposición filmica de Pilar Miró”, en: *Rassegna iberistica* 15 (2019), pp. 169–185,

p. 169; y Juan Udaondo Alegre, “Comedia palatina y límites genéricos: *El perro del hortelano* en su contexto mediterráneo”, en: *Hispanic Review* 89 (2021), pp. 45–68.

- 4 Sobre la fecha de esta comedia, véase Milton Alexander Buchanan, *The Chronology of Lope de Vega's Plays*, Toronto 1922, pp. 14–15; S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid 1968, pp. 307–308, y Enrico Di Pastena (ed.), Lope de Vega Carpio, *De cosario a cosario*, en: Alejandro García-Reidy y Fernando Plata (coords.), *Lope de Vega. Comedias. Parte XIX*, Madrid 2020, v. I, pp. 103–278, pp. 105–106.
- 5 Francisco de Rojas, *La Celestina*, ed. Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, e Iñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, Madrid 2011, p. 182.
- 6 Sebastián de Horozco, *Teatro universal de proverbios*, ed. José Luis Alonso Hernández, Salamanca 1986, núm. 695. Sobre el título de *De cosario a cosario* y su relación con *La Celestina*, véase Elizabeth R. Wright, “Capital Accumulation and Canon Formation in Lope de Vega's *De cosario a cosario*”, en: *Bulletin of the Comediantes* 54 (2002), pp. 33–55, p. 34. Sobre *De cosario a cosario* como comedia urbana, véase Di Pastena (ver nota 4), pp. 109–110, cuyos argumentos resultan más convincentes que los de Giuseppe Grilli, “*De cosario a cosario*: ritratti poetici e giochi schenici”, en: Maria Grazia Profeti (ed.), “*Otro Lope no ha de haber*”. *Atti del convegno internazionale su Lope de Vega*, Firenze 2000, v. II, pp. 37–50, p. 37, para quien la comedia no se puede reducir a esquemas genéricos: “sfugge ad ogni catalogazione” y “non si presta ad essere raggruppata secondo schemi contenutistici, dettati dall'argomento, in uno dei sottogeneri della comedia coltivati da Lope”.
- 7 Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid 2006, s.v. *cosario*.

## La crítica

Dentro del inmenso corpus lopesco, *De cosario a cosario* no ha despertado demasiada atención entre los críticos, quienes suelen destacar lo poco que se ha escrito sobre la obra.<sup>8</sup> Esta fortuna no responde a la falta de méritos literarios, pues *De cosario a cosario* es una comedia urbana muy atractiva en la que Lope enfrenta a dos personajes que se pretenden esquivos al poder del amor.<sup>9</sup> Por una parte, tenemos a don Juan, un galán indiano<sup>10</sup> que ha recibido una herencia y regresa con ella a Madrid. Nada más llegar a su ciudad natal, se encuentra a un amigo (don Fernando) que le previene contra la rapacidad de las damas de la corte. Del indiano protagonista afirma su criado, Mendo, que “Don Juan no sabe querer”<sup>11</sup>, lo que confirma el interesado cuando lee un cínico arancel en que muestra estar sobre aviso de la venalidad y engaños de las madrileñas: la “Memoria de lo que tengo / de dar en Madrid”.<sup>12</sup> Por otra parte, está Celia, una dama atractiva y rica que desprecia a los numerosos hombres que la cortejan y además se jacta de ello.<sup>13</sup> Como cabría esperar, Celia experimenta un placer especial al engañar a un novato arrogante como don Juan, que ha osado leerle el consabido arancel y despreciarla, lo que le hace exclamar:

En la Corte ¿hay moscatel  
más digno de castigar?  
¡Un alma le ha de costar  
cada letra del papel!<sup>14</sup>

8 Grilli (ver nota 6), p. 37; Wright (ver nota 6), p. 34; Antonio Sánchez Jiménez, “Lope de Vega y los lindos: sátira y masculinidad en *De cosario a cosario*”, en: *Anuario Lope de Vega* 21 (2015), pp. 116–152, p. 132.

9 Sobre el concepto de mujer esquiva, véase el clásico trabajo de Melveena McKendrick, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the «Mujer Varonil»*, Cambridge 1974.

10 Como explicamos abajo, un indiano es alguien que ha emigrado a América y ha vuelto rico.

11 Lope de Vega Carpio, *De cosario a cosario*, ed. Enrico Di Pastena, en: Alejandro García-Reidy y Fernando Plata (coords.), *Lope de Vega. Comedias. Parte XIX*, Madrid 2020, v. I, pp. 103–278, v. 681.

12 *Ibid.*, vv. 628–652.

13 Teodoro, un galán al que Celia ha despreciado, afirma que ella “Tiene por trato burlar / y reír de cuantos sabe / que la sirven” (vv. 541–543). Y la propia interesada se describe en el acto segundo diciendo: “Yo nunca he tenido amor, / que he sido un helado risco, / una figura de mármol / sin ojos y sin oídos, / un cuerpo de duro bronce, / que naturaleza quiso / animar con un diamante” (vv. 2081–2087). Di Pastena (ver nota 4), p. 119, precisa que el origen de la esquizofrenia de Celia no es tóxico: no rechaza a los hombres por estar envenenada por lecturas, por engreimiento o por odio al género masculino, sino porque está insatisfecha por los galanes de la corte, a los que Lope presenta como poco meritorios. Véase al respecto Sánchez Jiménez (ver nota 8).

14 Lope de Vega (ver nota 10), vv. 797–800.

*De cosario a cosario* es una especie de duelo de ingenio entre estos dos personajes, los dos corsarios del título: no en vano, Wright habla de un “contest of mutual deception” y Di Pastena, de “una batalla de fingimientos”.<sup>15</sup> En ella, don Juan y Celia intentan engañar y enamorar al rival urdiendo engaños cada vez más complejos, que llegan al paroxismo hacia finales del tercer acto: entonces, la dama se rinde ante los temibles celos, cuya relación con el amor es uno de los temas fundamentales de la obra.<sup>16</sup> A esta pareja principal de burladores burlados se unen los habituales personajes secundarios: otro galán y otra dama, los criados y unos galanes muy difuminados que cortejan a Celia. En cuanto al segundo galán y a la segunda dama, son don Fernando y Lisarda. El primero es quien advierte a don Juan de los peligros que el amor y Madrid entrañan para la bolsa del indiano, y mantiene con él una relación amistosa.<sup>17</sup> Sin embargo, aunque los galanes son amigos y don Juan actúa de intermediario para que Lisarda favorezca a don Fernando, ella se enamora de don Juan y se le declara. Este giro crea una tensión entre los hombres que al final se resolverá positivamente, pues la amistad es para don Juan valor central y uno de los pocos asideros seguros en un mundo tan inestable.<sup>18</sup> De hecho, don Fernando y Lisarda acaban juntos gracias al matrimonio de don Juan y Celia, que precipita el otro y, por tanto, permite el tópico desenlace feliz de la comedia. En cuanto a los criados, Mendo e Inés, no concentran toda la comicidad, que Lope reparte entre las excentricidades del galán y la dama (obsesionados por derrotar a su oponente), por una parte, y los juegos de palabras y comentarios satíricos del gracioso, por otra.

Lope hila los avatares de esta trama a través de varias imágenes centrales. Una es la del dinero, que ya han comentado extensamente Wardropper<sup>19</sup> y Wright<sup>20</sup>, y que deriva en último término del título y de la figura del corsario o corsario<sup>21</sup>, con su ambigua relación con el comercio y la violencia. Además, el corsario despierta unas connotaciones atlánticas que forman toda una “imperial allegory” mediante la cual Lope subraya las bases y los miedos del sistema económico

15 Wright (ver nota 6), p. 34; Di Pastena (ver nota 4), p. 121.

16 Grilli (ver nota 6), p. 40, llega a sostener que la comedia trata de ellos. Desde luego, uno de los sonetos de la comedia explora esa relación: “Dígame quien lo sabe o quien lo entiende: / ¿qué camino, distancia o diferencia / hay entre amor y celos? ¿O una esencia / a dos cuerpos contrarios comprende?” (Lope de Vega, ver nota 10, vv. 1627–1630).

17 Véase el esquema de Christophe Couderc, *Galanes y damas en la comedia nueva*, Madrid 2006, p. 71, sobre las relaciones entre primeros y segundos galanes: suelen ser de rivalidad/amistad, aunque en *De cosario a cosario* se inclinan fuertemente hacia la segunda.

18 Nada más reencontrarse con don Fernando, don Juan le asegura que “siempre mi amor [léase: amistad] firme ha estado” (Lope de Vega, ver nota 10, v. 125), y luego explica con lujo de detalles lo importante que es la amistad para él (*Ibid.*, vv. 1791–1820).

19 Bruce W. Wardropper, *La comedia española del Siglo de Oro*, Madrid 1978, p. 219.

20 Wright (ver nota 6).

21 Esta vacilación gráfica y fonética era común en la época.

de la Monarquía.<sup>22</sup> Si la crítica ha estudiado a fondo esta imagen, no ocurre lo mismo con las otras dos a las que vamos a dedicar el resto del trabajo: la del mar (la metáfora náutica) y la del pique (“picar” y sus derivados).

### Imágenes marítimas

En cuanto a la primera, la crítica ya ha señalado de pasada que las imágenes náuticas desempeñan un papel importante en la obra: Vitse ha puesto de relieve que la metáfora hace de Madrid un piélagos de amor<sup>23</sup>; Trambaioli, que es muy trillada y que recorre toda la comedia<sup>24</sup>; y Di Pastena, que se basa en la tónica alegoría de la corte como océano.<sup>25</sup> Así es, y el asunto merece un análisis detallado, pues la imagen del mar se extiende y ramifica a lo largo de la comedia, tocando diversos niveles que trascienden la tónica descripción de la corte. De hecho, los ecos marinos están ya en el título (los corsarios son navegantes), e incluso en la esencia del protagonista: al fin y al cabo, don Juan es un indiano, esto es, alguien que ha hecho fortuna en ultramar, y muchas veces gracias al comercio ultramarino.<sup>26</sup> Además, la travesía atlántica es muy importante para el personaje, quien la relata en un extenso e impresionante parlamento ya en el primer acto, en lo que en efecto es su presentación ante el público.<sup>27</sup> Ahí, don Juan describe la tormenta que se ha abatido sobre la flota que le traía a España, tempestad que pinta con lujo de detalles y según los recursos habituales en este tópico<sup>28</sup>: el lugar funesto (el estrecho entre Dominica y Matalino), los indicios previos (aparición de delfines, los cuales, se creía, presagiaban tempestades), la acumulación de nubes, la lluvia torrencial, los gritos y confusión de la marinería, el combate de los vientos y, finalmente, las oraciones y votos, todo ello aderezado con los tecnicismos náuticos que a Lope tanto le gustaba exhibir.<sup>29</sup> El Fénix transpone

22 Wright (ver nota 6), p. 35.

23 Marc Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse 1990, pp. 493–495. Véase, sobre este tópico del mar de amor en la poesía petrarquista del Siglo de Oro, Elisabetta Sarmati, *Naufaggi e tempeste d'amore. Storia di una metáfora nella Spagna dei Secoli d'Oro*, Roma 2009.

24 Marcella Trambaioli, *La épica de amor en las comedias de ambientación urbana de Lope de Vega, y su contexto representacional cortesano*, Madrid 2015, pp. 371–373.

25 Di Pastena (ver nota 4), p. 116.

26 Wright (ver nota 6), p. 47. Los indianos solían ser blanco de sátira en la época, por lo que el público esperaba en don Juan un comportamiento avaricioso.

27 Lope de Vega (ver nota 10), vv. 251–308.

28 Santiago Fernández Mosquera, *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico*, Madrid 2006.

29 Antonio Sánchez Jiménez, “Pedro de Oña y su *Arauco domado* (1596) en la obra poética de Lope de Vega: del ‘taratántara’ a las ‘barquillas’”, en: *Hispanic Review* 74 (2006), pp. 319–344.

enseguida esta tormenta real al plano metafórico, pues don Fernando replica que mayores peligros que los de la mar son los del amor, fuerza que presenta como un piélagos proceloso mucho más temible y duradero que el océano:

Don Juan, cuanto me has contado,  
que en fin pasa y en fin cesa,  
son desdichas sobre espuma,  
que se deshacen con ella.  
¡Ay de tormentas de fuego  
que en mar de amor atormentan  
un alma que no halla puerto  
y halló, por su daño, puerta!<sup>30</sup>

En efecto, don Fernando argumenta que en el mar sale el sol tras la tormenta, mientras que los pesares del enamorado no tienen fin:

Pero yo, que en mar de amor  
voy en confusión más cierta  
y con tormenta celosa  
mi voluntad me gobierna,  
mayor mal, mayor desdicha  
puedo contar que la vuestra.  
Hoy es el último día  
en que mi nave se anega;  
hoy se ven mis esperanzas  
a pique; hoy el mar se venga  
de mi codicia, sin ser  
de oro, de plata, ni perlas.<sup>31</sup>

Don Fernando desarrolla su alegoría sin escatimar en tecnicismos, que responden a los que usara don Juan e incluso llegan más lejos, pues sus versos acumulan una impresionante parafernalia marinera con zalomas, baupreses, cables, jaretas, obencadura, etc.<sup>32</sup> Finalmente, el galán despechado acaba describiendo su trágico naufragio, extremo al que no llegó jamás don Juan en su navegación literal:

Lo mismo que os digo aquí,  
quisiera que me dijera  
algún experimentado,

30 Lope de Vega (ver nota 10), vv. 309–316.

31 Ibid., vv. 333–344.

32 Ibid., vv. 317–332.

antes que tanta inocencia  
embarcara en este mar,  
donde ya los vientos suenan,  
con que se muda Lisarda  
y mi esperanza se anega.  
Ya rompen las sinrazones  
el árbol de mi paciencia,  
ya las jarcias de papeles  
airados enojos siembran,  
ya todo el sol del amor  
se esconde en obscuras nieblas,  
celos animan los rayos  
y los desengaños truenan.  
Abriose toda la nave,  
la quilla vio las arenas;  
fuese a pique, muerto soy;  
vos podréis llevar las nuevas.<sup>33</sup>

En suma, para don Fernando el amor es un océano que puede resultar mucho más fatal que el real, particularmente en Madrid, ciudad que es todo un “mar de sirenas”<sup>34</sup> (luego volveremos sobre esta imagen) que despojarán a su amigo, según advierte recurriendo al consabido vocabulario marítimo:

Don Juan, vos venís bisoño,  
pocos años, mucha hacienda:  
¡ay de vos, que os embarcáis  
para mayores tormentas!<sup>35</sup>

De este modo, con la réplica y consejos de don Fernando, Lope cierra un extensísimo pasaje<sup>36</sup> que marca el tono de toda *De cosario a cosario*, comedia que en parte girará en torno a la imaginería marítima.

Y es que la imagen del mar de amores no se circunscribe al discurso de don Juan y a la contestación de su amigo, pues reaparece en diversos parlamentos a lo largo de la obra. Así, Lisarda vuelve a emplearla al oír que don Juan se ha prendado de Celia:

33 Ibid., vv. 433–452.

34 Ibid., v. 398.

35 Ibid., vv. 421–424.

36 Ibid., vv. 251–452.

¡Jesús!, ¿esa le ha picado?  
¿La que nunca quiso bien,  
la ninfa de su desdén  
y la sirena del Prado?  
¿La linda, la transparente,  
la cristalina señora,  
la que a todos enamora  
y escribe lo que no siente?  
¿En ese mar se anegó?  
¿Ese peligro le ha muerto?<sup>37</sup>

A los pocos versos, el interesado desarrolla la alegoría náutica cuando le explica a Lisarda que él no se pierde en el piélago madrileño porque los preceptos de su amigo don Fernando le guían como la estrella boreal a los marinos atlánticos.<sup>38</sup> Este vocabulario propio de un piloto cabe incluso en boca del gracioso, pues Mendo señala que el “punto fijo” de Celia es engañar a su amo<sup>39</sup> y luego tiene un parlamento donde pasa del léxico de la navegación al piscatorio y cartográfico, siempre en el campo semántico marítimo:

Pagada, en fin, de mi amor,  
no tenértele —me dijo—  
su ama, y que el punto fijo  
era engañarte, señor.  
Por eso, ¡alerta al dinero!,  
que hay hermosura gatesca,  
red barredera que pesca  
todo amante majadero.  
Sigue con aquesta ingrata  
la cordobesa canción:  
ven del río Marañón,  
no del Río de la Plata.<sup>40</sup>

Don Juan, quien ha escuchado atento esta nueva explicación, cuenta más tarde que se ha librado del naufragio de amor y que su pensamiento está ya en “a la orilla”.<sup>41</sup> En cuanto a Celia, también asume el mismo estilo al señalar que está

37 Ibid., vv. 1175–1184.

38 Ibid., vv. 1244–1247.

39 Ibid., vv. 1341–1342.

40 Ibid., vv. 1339–1350. Di Pastena (ver nota 4), p. 116, trae a colación la imagen piscatoria, señalando que la navegación puede “reforzarse con elementos léxicos relacionados con la pesca”, como el que nos ocupa, como uno que enuncia don Juan (Lope de Vega, ver nota 10, vv. 893–894) o como uno que aparece en labios de Inés (Ibid., vv. 1947–1948).

41 Ibid., v. 1736.

en un “banco de Flandes, peligro / del mar”<sup>42</sup>, aludiendo a sus problemas amorosos. Por último, muy avanzado el acto tercero don Juan refuerza la estructura simbólica de la obra al retomar la imagen que don Fernando le lanzara en su primer encuentro: si para don Fernando Madrid era un “mar de amor”<sup>43</sup>, “mar de sirenas”<sup>44</sup> y “mar”<sup>45</sup>, para don Juan en Madrid hay “mares de peligros llenos”.<sup>46</sup>

Por tanto, en *De cosario a cosario* la imagen del mar es omnipresente, y además Lope la liga con un campo semántico relacionado, las tribulaciones de Ulises, tema que a su vez se divide en varias metáforas, con las menciones de las sirenas y Circe. A Ulises le trae a colación Trebacio, amigo de don Juan, para advertirle contra Celia (“por estar, como Ulises, detenido, / comiendo lotos y bebiendo olvido”)<sup>47</sup>; a Circe, don Fernando, quien compara la tentadora casa de Celia con los palacios de la diosa (“¡Mirad que pienso que estamos / en los palacios de Circe!”)<sup>48</sup>; a las sirenas, diversos personajes que previenen que en Madrid hay “dulces sirenas”<sup>49</sup>, que la corte es “mar de sirenas”<sup>50</sup> y que Celia es “la sirena del Prado”.<sup>51</sup> Todos estos comentarios sirven para poner a los demás sobre aviso acerca de la peligrosidad de “las sirenas de Madrid”<sup>52</sup> y acerca de que Celia y su criada son “dos sirenas”.<sup>53</sup> Este lenguaje se hace tan natural que incluso la propia Celia lo adopta y admite que fue “sirena” en el Soto<sup>54</sup>, esto es, un lugar del Manzanares donde acudían las damas y galanes en los veranos madrileños. En cualquier caso, con estas referencias a las aventuras marítimas de la *Odisea* Lope refuerza la idea del engaño y la tentación (las sirenas, Circe), mediante la que pone de relieve los peligros y doblez del mar de amores que es la corte madrileña. Es decir, la metáfora náutica recorre toda la comedia y se hace explícita en boca de los personajes, quienes la desarrollan, explican y retoman constantemente, en un recurso que sirve tanto para otorgar unidad a la obra como para subrayar el tema fundamental del engaño, actividad que ocupa constantemente a don Juan y Celia.

42 Ibid., vv. 2098–2099.

43 Ibid., vv. 314 y 333.

44 Ibid., v. 398.

45 Ibid., v. 437.

46 Ibid., v. 2596.

47 Ibid., v. 1617.

48 Ibid., vv. 958–959.

49 Ibid., v. 350.

50 Ibid., v. 398.

51 Ibid., v. 1178.

52 Ibid., v. 1620.

53 Ibid., v. 2219.

54 Ibid., v. 2095.

## Picar

En contraste con lo que ocurría con las metáforas náuticas, la otra imagen que queremos resaltar, la del pique, ha pasado desapercibida a la crítica, pese a su relación con el campo semántico del mar: como veremos enseguida en una acepción “picar”, remite al mundo de la pesca, y en otras varias al de la manipulación. Además, su recurrencia es muy llamativa, tanto que conviene comenzar con una pequeña deriva cuantitativa para resaltarla. Y es que en *De cosario a cosario* las palabras relacionadas con la raíz de “picar” aparecen con una frecuencia inusitada: en hasta 26 ocasiones los personajes usan estos términos cuando hablan de que “los necios / se pican con el desdén”, de que “¡Cuánto es mejor que, picando, / le vuelva a lo que solía!”, de que Celia “Es discreta, libre y gusta / de picar y entretener”, de que hay que dar celos si se reciben celos “y dar repique si pican”, de que don Juan piensa que Celia se va “picando”, de que Celia “ha picado” a don Juan —que es lo que luego le pregunta su criado al interesado (“Luego, ¿en Celia no has picado?”)—, de que Celia “de verle hablar me piqué”, de que Lucindo también se picó al ver a Celia, de que Teodoro ha de fingirse galán de Celia “para picar este indiano” (y de que “Si le picas, ten por llano / que vencerás su tibieza”), de que Inés sospecha que a su ama le “ha picado en el alma / la punta del casamiento”, de que Juan considera que ha picado “en el cebo”, de que Celia considera que “Así un poco me ha picado: / solo he sentido el desprecio”, de que con la sangría Celia muestra “la picadura amorosa” (que le ha dejado el brazo como una rosa que hubiera picado una abeja), de que don Juan está “picado” y “picó”, de que “el dar” “pica como el jugar” (Celia se refiere a que don Juan le ha regalado una banda de oro), de que Celia no quiere a don Juan, pero se ha “picado”, de que este “por picar quedé picado”, de que fingió casarse “por picarla”, de que él se casó porque ella le picó y de que ella va a darle unas joyas para “despicar” sus “cuidados” (“penas de amor”), todo hasta, ya en los versos finales, Celia confiesa que su casamiento “Fue, por picarte, fingido” y don Juan afirma que, si ella pretendió “con engaños tantos / picarme con casamiento, / yo he fingido el mismo engaño”.<sup>55</sup> En suma, la lista es extensísima, aunque nos hemos limitado a reseñar solamente las ocurrencias relacionadas con el amor. Podríamos sumar otras<sup>56</sup>, como las dos que aparecen en un pasaje en que don Juan y don Fernando están a punto de reñir y se expresan con el vocabulario del naipes<sup>57</sup>:

55 Ibid., vv. 29–30, 49–50, 547–548, 648, 783, 818, 1060, 1175, 1303, 1379, 1382, 1455, 1581, 1583, 1693, 1696, 1918, 1921, 1957–1958, 2079, 2117, 2236, 2265, 2330, 3067, 3070–3072.

56 No computamos otras acepciones de “picar” que aparecen en la obra, como “irse a pique” (Ibid., vv. 341–342, 451).

57 Sobre la pervivencia del mismo en la literatura áurea, véase Jean-Pierre Étienvre, *Tabúr: vida y milagros de un concepto lúdico*, Madrid 1986; Jean-Pierre Étienvre, *Figures du jeu: études lexico-sémantiques sur le jeu de cartes en Espagne (XVIe-XVIIIe siècle)*, Madrid 1987; Jean-

JUAN Ya me dais cartas sin darlas,  
y eso de espadas no entiendo;  
sé que son cartas de copas  
todas llenas de veneno.  
Y aunque el juego no conozco,  
debe de ser de los cientos,  
pues pretendéis darme pique.  
FERNANDO ¿De qué os picáis?<sup>58</sup>

Esta es una de las acepciones que recoge Covarrubias<sup>59</sup>, para quien “picar” es “herir de punta”, pero “picarse y estar picado” es “en el juego, pesarle de perder y porfiar en jugar”. Como de costumbre, el *Diccionario de Autoridades* presenta un panorama más completo: una acepción inicial (“herir con algún instrumento punzante”), un derivado específico (“punzar o morder algún animal, ave o insecto”) y otra serie de acepciones secundarias que se relacionan con nuestra comedia. No hace falta remitirse a “picar” como “sentir escozor o comezón en alguna parte del cuerpo”, pero sí a “exasperar el paladar alguna cosa que ha comido de cualidad ardiente”, pues, cuando Celia cree que ha picado a don Juan, exclama: “¡Ah celos, de amor pimientos!”<sup>60</sup>, en una frase que relaciona el tema de los celos con la incitación, táctica que la comedia presenta como muy eficaz para enamorar. Es decir, estamos ante un uso de “picar” como “mover, excitar o estimular”, e incluso “provocar”, o “desazonar o inquietar”, acepciones todas que contempla el *Diccionario de Autoridades*.<sup>61</sup> Junto a ellas, en el dicho diccionario encontramos asimismo la acepción de “picar” como “morder también el pez el cebo”, una imagen que ya hemos visto que aparece en *De cosario a cosario* y que sirve no solo para conectar el picar con el mar, sino para relacionar entre sí los diversos sentidos que tiene la estrategia de don Juan y Celia: en *De cosario a cosario*, el amor excita y exaspera (“pica”, como el pimiento), particularmente si se le añaden celos. De hecho, la comedia parece proponer que, en el piélagos de amor, lo mejor para enamorar a alguien es ofrecerle un cebo para que pique, esto es, incitarle, y si es posible hacerlo provocándole y espoleándole con los temibles celos.

Abajo volveremos sobre el peso cualitativo de estas imágenes en la obra, pues antes conviene subrayar la importancia de los datos que hemos presentado comparándolos con la frecuencia de aparición del “picar” y el “pique” en otros

Pierre Étienvre, *Márgenes literarios del juego: Una poética del naipe. Siglos xvi-xviii*, London 1990; Jean-Pierre Étienvre, *Envites del talante literario en tiempos áureos*, Madrid 2019.

58 Lope de Vega (ver nota 10), vv. 2541–2548.

59 Sebastián de Covarrubias (ver nota 7), *Tesoro, s.v. picar*.

60 Lope de Vega (ver nota 10), v. 1978.

61 *Diccionario de Autoridades*, 3 vols., Madrid, 1726–1737, s.v. *picar*.

textos lopescos con los que *De cosario a cosario* presenta paralelos. Es el caso de *El perro del hortelano*, comedia que también es en parte una batalla de ingenio entre el galán y la dama<sup>62</sup>: en ella, Diana y Teodoro tratan de picarse mutuamente y también llegan al *non plus ultra* cuando se topan con el problema de los celos. Sin embargo, en *El perro del hortelano* el campo semántico de “picar” no aparece en absoluto, pues Lope está más interesado en explorar otros matices de la relación amorosa. Otro caso semejante sería la también mencionada *El acero de Madrid*, comedia con la que la crítica ha relacionado *De cosario a cosario*<sup>63</sup>, pero donde “picar” y sus derivados solo aparecen en tres ocasiones.<sup>64</sup> En cuanto a *Amor secreto hasta los celos*, que también trata de celos y de personajes que se pican por ellos, encontramos estas palabras solo una vez:

ÁLVARO Yo muero por doña Clara  
y de celoso retiro  
mis ojos porque no vean  
poner al alma el cuchillo.  
Como al que quiere sangrar  
vuelven el rostro, he querido  
no ver la punta, aunque siento  
que me pican en lo vivo.<sup>65</sup>

En suma, la diferencia entre estas comedias y *De cosario a cosario* es exponencial, tanto cuantitativa como cualitativamente.

Y es que, además de aparecer en un sinnúmero de ocasiones, en *De cosario a cosario* el pique se relaciona con el tema central del dolo, característico del mar y de los piratas, y metafóricamente de Madrid y del amor: como ya hemos

62 Elizabeth T. Howe, “Duelling Sonnets: The Battle of the Lovers in Lope de Vega’s *El perro del hortelano*”, en: *Bulletin of the Comediantes* 63 (2011), pp. 19–36; Sánchez Jiménez (ver nota 3).

63 Wright (ver nota 6), pp. 34–35.

64 Lope de Vega, *El acero de Madrid*, ed. de Luis Gómez Canseco, en: Laura Fernández y Gonzalo Pontón (coords.), *Lope de Vega. Comedias. Parte XI*, Madrid 2012, v. I, pp. 263–466, vv. 901, 1640, 2524. No obstante, Luis Gómez Canseco, ed., Lope de Vega Carpio, *El acero de Madrid*, en: Laura Fernández y Gonzalo Pontón (coords.), *Lope de Vega. Comedias. Parte XI*, Madrid, 2012, v. I, pp. 263–466, p. 350, advierte que el pico de la abeja puede aludir al emblema CXII de Alciato, sobre el aguijón de las abejas y el de Cupido, sugerencia obscena que él relaciona con una mención al buen hablar (“buen pico”) en el v. 3077 y que, añadimos, Lope conocía bien: el emblema de Alciato procede de la anacrónica XL (María Goyri de Menéndez Pidal, *De Lope de Vega y el romancero*, Zaragoza 1953, pp. 66–67), que Lope recrea en su romance “Por los jardines de Chipre” (Lope de Vega, *Romances de juventud*, ed. de Antonio Sánchez Jiménez, Madrid 2015, núm. 32).

65 Lope de Vega, *Amor secreto hasta los celos*, ed. de Patricia Marín Cepeda, en: Alejandro García-Reidy y Fernando Plata (coords.), *Lope de Vega. Comedias. Parte XIX*, Madrid, 2020, v. I, pp. 274–414, vv. 787–794.

explicado, la base argumental de la comedia es el duelo entre los dos “cosarios”, don Juan y Celia, que tratan de enamorar y rendir al otro espoleándolo con diversos engaños. Además, en la obra el pique apunta al tema de los celos, que son el límite en que el enredo se detiene: cuando aparecen los celos, los personajes, exasperados, consideran imposible seguir con el fraude y el fingimiento, y arrojan su máscara. Como explica Teodoro, “Dar celos es / más fuerza que la belleza”<sup>66</sup>, pues mueve a amar incluso más que ella. Esto es, Lope muestra que amor solo se puede mantener secreto hasta que sobrevienen los celos, como expresa el título de *Amor secreto hasta los celos*, comedia que hemos mencionado arriba y que es precisamente la que sigue a la que nos interesa en la *Parte XIX*.<sup>67</sup> Desde luego, en *De cosario a cosario* la técnica de picar con celos funciona en el caso Celia, quien ante ellos se desespera y confiesa:

¡Celos, celos, yo me rindo!  
¡Pagaros quiero en verdades  
tantos amores fingidos!<sup>68</sup>

Este énfasis en los celos y en su papel en el cortejo amoroso conecta *De cosario a cosario* con una serie de obras lopescas sobre el tema de amor y celos, como la mencionada *Amor secreto hasta los celos*, y sobre todo con una obra de senectud con la que Grilli<sup>69</sup> ya ha relacionado nuestra comedia: *La Dorotea*. Desde luego, sería aventurado ver rasgos biográficos o rastros del “tema de *La Dorotea*”<sup>70</sup> en *De cosario a cosario*: pese a las insinuaciones de Grilli<sup>71</sup> y Trambaioli<sup>72</sup>, don Juan no es trasunto ni de Perrenot de Granvela ni de Lope, y además conquista a la dama por su talle e ingenio, no por sus pesos. “¡Buen talle de forastero!”, exclama Celia nada más verle<sup>73</sup>, y el hermoso joven da buena prueba de su ingenio y

66 Lope de Vega (ver nota 10), vv. 1385–1386.

67 Lope de Vega (ver nota 61). El tema es recurrente en la obra lopesca, y en particular en su comedia urbana. Véase un ejemplo en *Los ramilletes de Madrid*, cuando Belisa confiesa su amor por Marcelo: “Como suele el fuego / estar, cuando no le buscan, / de la ceniza cubierto, / así lo estaba mi amor, / porque fue mi amor primero / Marcelo, que agora en mí / han descubierto los celos” (Lope de Vega, *Los ramilletes de Madrid*, ed. de Elizabeth Wright, en: Laura Fernández y Gonzalo Pontón (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, Madrid 2012, v. I, pp. 467–610, vv. 683–689).

68 Lope de Vega (ver nota 10), vv. 2112–2114.

69 Grilli (ver nota 6), p. 39.

70 Alan S. Trueblood, *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega. The Making of La Dorotea*, Cambridge 1974.

71 Grilli (ver nota 6), p. 39.

72 Trambaioli (ver nota 22), p. 375.

73 Lope de Vega, ver nota 10, v. 570. Más adelante, habla de su “talle bizarro” y “mirar lisonjero” (Lope de Vega, ver nota 10, vv. 1068–1069).

valor a lo largo de toda la comedia. Sin embargo, a nivel literario los paralelos entre los textos que hemos señalado son indudables: es cierto que tanto en *De cosario a cosario* como en *La Dorotea* tenemos un galán indiano (aunque en *La Dorotea* no es protagonista, sino antagonista), que en las dos está presente el tema del interés y el dinero (Celia y don Juan tratan extensamente de sus rentas y tratan de pedirse dinero prestado) y, sobre todo, que las dos giran en torno al universo de los celos. Al respecto, los matices que diferencian la comedia y la “acción en prosa” de 1632 son tan significativos como las coincidencias: en *La Dorotea* los celos destruyen la ya moribunda relación entre Fernando y Dorotea; en *De cosario a cosario* obligan a los protagonistas a revelar su amor, y por tanto, a casarse. En *La Dorotea*, los celos son un problema (o el síntoma de un problema); en *De cosario a cosario*, una solución (o la puerta a la solución). Es decir, claramente a Lope le interesaba explorar la relación entre amor y celos, y podía concebir estos *in bonam* o *in malam partem*. En una comedia luminosa como *De cosario a cosario*, elige presentar su lado positivo: son a un tiempo una treta de los enamorados y un efecto inevitable del amor que les hace imposible seguir escondiendo su pasión y que, por tanto, revienta sus planes y permite la resolución del enredo. Como la del mar, la imagen relacionada del pique sirve para expresar este complicado y divertido enlace entre problema y solución: don Juan y Celia pretenden picar al otro con tretas y celos, pero acaban cayendo en las redes del amor, o picando en el anzuelo.

## Conclusión

A finales del siglo XVII, Bances Candamo explicaba que la comedia de capa y espada, heredera de la comedia urbana lopesca, se reducía a un pequeño número de situaciones posibles, como “a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la Dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo”, lo que suponía una “limitada materia” que hacía difícil idear lances “que no se parezcan unos a otros”.<sup>74</sup> Salvando las distancias, y teniendo en cuenta la variedad de subgéneros en que se mueve el teatro lopesco, parece cierto que las comedias urbanas del Fénix también combinan un número muy concentrado de situaciones, susceptible de análisis como los que lleva a cabo Roso Díaz con los engaños<sup>75</sup> o Couderc con las funciones de galanes y damas.<sup>76</sup> Desde luego, en el corpus de Lope destacan particularmente unos temas recurrentes, como la trampa y la relación entre amor y

74 Francisco Bances Candamo, *Theatro de los teatros de los passados y presentes siglos*, ed. de Duncan W. Moir, London 1970, p. 33.

75 Roso Díaz (ver nota 1).

76 Couderc (ver nota 16).

celos, y en particular el del impacto de estos para orientar la vida amorosa de una pareja. Como hemos visto en este trabajo, *De cosario a cosario* es muestra de tal concentración. Sin embargo, conviene recordar que el Fénix explora este material con intereses diversos según la comedia en cuestión, y desde luego recorriendo caminos metafóricos diferentes, los que en el caso de *De cosario a cosario* marcan los dos sistemas señalados: el marítimo y el del pique. El peso de estas imágenes en la comedia se explica por la necesidad de variar algunos elementos (los verbales) y sorprender así al auditorio, pero también porque muchas comedias urbanas desarrollan duelos verbales entre galán y dama como el que percibimos tan claramente en *De cosario a cosario*, donde la elocuencia y la inventiva son esenciales para enamorar: “Rendir tengo este mozuelo / a pura invención”<sup>77</sup>, afirma Celia. Este énfasis en la palabra fomenta la aparición de pasajes metaliterarios donde los personajes comentan el estilo o incluso los textos de los demás. Es célebre al respecto el intercambio de sonetos de *El perro del hortelano* o la “academia” de Nise en *La dama boba*, pero este tipo de episodios también aparece en *De cosario a cosario*. Así, cuando su amo acaba de leer su “memoria”<sup>78</sup>, Mendo le comenta a Inés que “no es Boscán ni Garcilaso”<sup>79</sup>, y cuando el galán celebra con exaltado estilo casi cultista la sangría de Celia, Mendo vuelve a calificar su imaginería de “disparate”.<sup>80</sup> En la misma línea, cuando don Fernando sorprende a Lisarda escribiendo un papel amoroso a don Juan, ella es capaz de darle la vuelta a cada frase para lograr que parezca que el billete está dirigido a don Fernando<sup>81</sup>, lo que acaba desesperando al galán:

¡No hay cosa más ingeniosa  
que el amor en las mujeres!<sup>82</sup>

Para este tipo de escenas resultaba esencial el despliegue de elocuencia y virtuosismo verbal que ya destacara Grilli en *De cosario a cosario*.<sup>83</sup> Como hemos estado argumentando, una parte de esta pirotecnia técnica es el juego constante con una imagen o imágenes, que es lo que ocurre en *De cosario a cosario* con las que hemos analizado.

Además, y como hemos adelantado, esta coherencia cumple en la comedia nueva una función estructural: la imagen que presenta el título anticipa y resume el tema de la obra, y se desgrana a lo largo de la misma en subsistemas de

77 Lope de Vega (ver nota 10), vv. 1572–1573.

78 Ibid., vv. 629–658.

79 Ibid., v. 664.

80 Ibid., v. 1665.

81 Ibid., vv. 2403–2514.

82 Ibid., vv. 2481–2482.

83 Grilli (ver nota 6), p. 28.

metáforas que hacen avanzar la acción. Por tanto, la estructura de la comedia se sostiene no solo sobre la unidad de acción, sino sobre esta isotopía o unidad de metáforas que conforma todo un armazón lírico. Ya críticos como Gitlitz<sup>84</sup> o Valdés Gázquez y Fernández Rodríguez<sup>85</sup> han llamado la atención sobre el peso de la lírica en el teatro lopesco, opinión que el estudio de las imágenes de *De cosario a cosario* nos permite suscribir y completar: en estas comedias, la función estructural de la palabra no se limita a los interludios líricos, esto es, a los momentos de clímax emocional en los que la acción se detiene, sino que se extiende a toda una arborescencia simbólica que recorre la obra en pasajes muy diversos (puramente líricos, pero también diálogos llenos de acción) y ofrece variados matices de su preocupación central. Además de una *dispositio*, el armazón de la comedia lopesca se sostiene sobre una *elocutio* en la que los sistemas metafóricos desempeñan un papel esencial.

84 David Martin Gitlitz, *La estructura lírica de la comedia de Lope de Vega*, Valencia 1980.

85 Ramón Valdés Gázquez y Daniel Fernández Rodríguez, “Esencia y tradición poética en el teatro de Lope de Vega (reivindicación de David M. Gitlitz)”, en: *Studia Aurea* 11 (2017), pp. 339–370.