

LA MADRE ALCAHUETA EN EL PRIMER LOPE:
UNA NOTA SOBRE *LA INGRATITUD VENGADA**

MANUEL PIQUERAS FLORES (Universidad de Jaén -
Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn)

BLANCA SANTOS DE LA MORENA (Westfälische Wilhelms-Universität Münster)

CITA RECOMENDADA: Manuel Piqueras Flores y Blanca Santos de la Morena, «La madre alcahueta en el primer Lope: una nota sobre *La ingratitud vengada*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVIII (2022), pp. 423-442.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.409>>

Fecha de recepción: 3 de septiembre de 2020 / Fecha de aceptación: 8 de febrero de 2021

RESUMEN

Este trabajo analiza el personaje de Corcina en *La ingratitud vengada* como uno de los escasos ejemplos de madre-alcahueta en la producción dramática de Lope de Vega. Por un lado, a partir de datos globales, se pone de manifiesto que la presencia de madres en escena es mayor en la primera época de Lope, y esta disminuye a lo largo del tiempo. Por otro, se expone que el personaje materno de *La ingratitud vengada* —una madre-alcahueta— es muy diferente del perfil habitual: una mujer noble, madre de un varón que es a menudo el protagonista. Se vincula la aparición de este personaje, construido a partir de la tradición celestinesca, a la ausencia de figuras paternas, al género de la comedia picaresca y a la probable inspiración biográfica del argumento, que emparenta *La ingratitud vengada* con *El sufrimiento premiado* y *La Dorotea*.

PALABRAS CLAVE: *La ingratitud vengada*; madre; alcahueta; comedia picaresca; Lope-prelope; honra; sexualidad.

ABSTRACT: The Mother-Porcress in the Early Plays of Lope de Vega: A Note About *La ingratitud vengada*.

This paper analyzes the character of Corcina in *La ingratitud vengada* as one of the few examples of mother-procress in the dramatic production of Lope de Vega. On the one hand, the use of global data shows that the presence of the mother on stage is higher in the first period of Lope's production, and it decreases over time. On the other hand, we argue that the maternal character of *La ingratitud vengada* (mother-procress) is very different from the usual profile: a noble woman, mother of a

* Este trabajo se incluye en el marco del proyecto de investigación *Fiestas teatrales en el Coliseo del Buen Retiro (1650-1660): Catalogación, estudio, edición crítica y recreación virtual*, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades con la referencia PGC2018-098699-B-I00.

male who is often the protagonist. The appearance of this character, built upon the celestinesque tradition, is linked to the absence of a paternal figure, to the genre of the picaresque comedy and the biographic material of the plot, that relates *La ingratitud vengada* to *El sufrimiento premiado* and *La Dorotea*.

KEYWORKS: *La ingratitud vengada*; Mother; Procureess; Picaresque comedy; Lope-prelope; Honor; Sexuality.

Las figuras maternas no aparecen con excesiva frecuencia en el teatro del Siglo de Oro ni, particularmente, en el de Lope de Vega, sobre todo si comparamos su presencia en escena con la de los personajes paternos, mucho más habituales en la comedia aurea. Sin embargo, tampoco puede decirse que su papel sea residual, como ha sostenido gran parte de la crítica durante el siglo xx. Esta idea ha conformado un verdadero «tópico crítico» que, según Marcella Trambaioli [2010:211], tiene su primera piedra en el clásico trabajo de Rudolph Schevill, quien expuso que «in the comedia has with rare exceptions no mothers» [1918:17]. La primera respuesta a Schevill la encontramos en un trabajo de E.H. Templin [1935], centrado precisamente en la obra del Fénix.¹ La estudiosa señala la existencia de hasta 145 madres en las comedias de Lope [1935:221], a las que cabría añadir otras 14 en obras de autoría dudosa o improbable. El número de comedias en las que aparecen es algo menor, pues hay algunas obras que contienen hasta dos y tres progenitoras. En su tesis doctoral, Judith G. Caballero [2011:318-335] consigna 104 comedias con al menos una madre. Tanto Templin como Caballero (cuyo estudio no se centra solo en Lope) consideran todas aquellas menciones a madres, no solo las que actúan como personajes con texto. En cambio, Morley y Tyler [1961:685-686] recogen un listado de 55 figuras maternas, pues, como subrayan, toman en consideración exclusivamente aquellos casos en los que la maternidad resulta evidente como rol [1961:72]. Una búsqueda del término «madre» en el campo «personajes computables» de la base de datos ARTELOPE arroja un total de 52 comedias de autoría fiable, 7 de autoría probable y 11 de autoría dudosa, cifras más cercanas a las de Morley y Tyler, que supondrían que en el 17,2% de las comedias totales escritas por el Fénix hay al menos un personaje materno.²

1. También han desmontado este tópico crítico, además de la citada Trambaioli [2010], Sprangle [1982] y Caballero [2011].

2. Por su sistema de descripción de los personajes, los datos de ARTELOPE tienen en cuenta únicamente los personajes femeninos que son madres de otros personajes que, a su vez, aparecen también en esa comedia. No obstante, hemos de tener en cuenta las limitaciones de este tipo de búsqueda, que pueden introducir algo de ruido en la estadística: entre esas 70 comedias se incluye *La madre Teresa de Jesús* a causa del nombre de la protagonista; sin embargo, en la obra no aparece ninguna progenitora. Por otra parte, al número total habría que sumar *El sufrimiento premiado*, una comedia de atribución probable para la que Morley y Bruerton no establecen datación, y que,

Según los datos obtenidos de esta base de datos, la presencia de madres en el teatro de Lope de Vega experimenta una notable disminución conforme avanza su trayectoria como dramaturgo, lo que contrasta con la presencia de personajes paternos, que se mantiene estable durante toda la producción dramática en torno al 65%. Es decir, en el teatro del Fénix el número de padres sería 3,8 veces superior al número de madres. En las siguientes tablas se expone cuantitativamente la presencia de padres y madres en las comedias de Lope de Vega en proporción con las comedias escritas en un periodo determinado. Los datos se muestran según las tres etapas en las que habitualmente se suele dividir la trayectoria del escritor: el primer Lope o Lope-prelope (Weber de Kurlat, 1976), el Lope de madurez y el Lope de *senectute* (Rozas 1990).³ Como puede verse, conforme avanza la carrera del Fénix la tendencia es siempre descendente en el caso de la presencia de las madres, mientras que se mantiene estable en cuanto a la de los padres:

| Autoría fiable ⁴ | Aparición de padres | Aparición de madres | Total |
|-----------------------------|---------------------|---------------------|-------|
| Hasta 1598 | 58 (64,4%) | 21 (23,3%) | 90 |
| 1599-1620 | 146 (61,3%) | 41 (17,2%) | 238 |
| 1621-1635 | 36 (65,5%) | 8 (14,5%) | 55 |
| Total | 203 (64,0%) | 52 (16,4%) | 317 |

según Dixon [1996:193], el Fénix habría compuesto hacia 1591. El hecho de que la búsqueda en la base de datos no contemple a madres cuyos hijos no intervienen en escena deja fuera títulos significativos, como, por ejemplo, *Laura perseguida*, en los que la condición progenitora de la protagonista resulta de gran relevancia (Trambaioli 2020:219-222).

3. En cuanto al último Lope, adelantamos la fecha dada por Rozas (1627) siguiendo la estela de Gómez [2013] y Sánchez Jiménez [2018:278-279], que entienden que la subida al trono de Felipe IV provocó un cambio en las aspiraciones del Fénix. En cuanto al primer Lope, que es el que suscita mayor interés en este trabajo, consideramos las fechas propuestas por Oleza [2001:12], que marca como límite 1599-1600, aunque adelantamos ligeramente el periodo para hacerlo coincidir con el fin del reinado de Felipe II y para evitar las comedias que se escribieron probablemente en el siglo XVII. En este sentido, hay que tener en cuenta que, en las búsquedas por datación, ARTELOPE incluye entre sus resultados todas las comedias que pueden haber sido escritas en el intervalo dado (se toman normalmente los datos de Morley y Bruerton 1968). Así pues, por ejemplo, *Adonis y Venus* (1597-1603) se considera tanto para la primera etapa de Lope como para la segunda, de ahí que el número total de comedias sea menor que la suma de las comedias escritas en los tres períodos.

4. Aunque se recogen solamente los datos para las comedias de autoría fiable, las proporciones en las obras de autoría probable y dudosa son bastante similares: la aparición de padres se mantiene constante, por encima del 60%, mientras que la aparición de madres disminuye notablemente desde el 25% de la primera etapa al 14,7% de la última.

Así pues, cabe considerar que en el primer teatro de Lope de Vega encontramos una mayor presencia de madres que en el resto de su obra: hasta un 23,3% de sus comedias incluye una figura materna. Por eso, no es de extrañar que dos de los escasos trabajos publicados en los últimos años sobre el tema se centren precisamente en la primera etapa del Fénix (Torres 1997; Trambaioli 2010).⁵

Aunque su peso dentro de cada una de las obras varía notablemente, durante esta primera etapa cuando una progenitora aparece en escena lo hace generalmente para tener un papel relevante. La siguiente tabla muestra el peso de los personajes maternos en las comedias escritas antes de 1599 que cuentan con una edición en la Biblioteca Digital de ARTELOPE y para las que, por tanto, contamos con estadísticas. Son diecisiete de veintiocho —dieciséis de veintiuno entre las de autoría fiable—, de modo que suponen un corpus significativo. Se toman en consideración el número de versos en los que interviene el personaje,⁶ el total de intervenciones y el orden de protagonismo dentro de la comedia, que establecemos según el número de versos totales de todos los personajes de dicha obra.

| Comedia | Nombre personaje | Versos | Intervenciones | Protagonismo | Autoría |
|----------------------------------|---------------------|--------|----------------|--------------|---------|
| <i>Adonis y Venus</i> | Venus | 460 | 88 | 1º | Fiable |
| <i>Los pleitos de Inglaterra</i> | Reina Leonora | 568 | 179 | 2º | Fiable |
| <i>La fuerza lastimosa</i> | Isabel | 517 | 124 | 2º | Fiable |
| <i>La infanta desesperada</i> | Lavinia | 417 | 130 | 2º | Fiable |
| <i>El hijo venturoso</i> | Clara ⁷ | 386 | 44 | 2º | Fiable |
| <i>El testimonio vengado</i> | Reina doña Mayor | 377 | 106 | 2º | Fiable |
| <i>Roma abrasada</i> | Julia Agripina | 280 | 90 | 3º | Fiable |
| <i>La ingratitud vengada</i> | Corcina | 267 | 57 | 3º | Fiable |
| <i>La hermosa Alfreda</i> | Alfreda (madre) | 359 | 104 | 4º | Fiable |
| <i>Don Juan de Castro</i> | Princesa de Galicia | 242 | 28 | 4º | Fiable |

5. El tercero de los trabajos publicados que analiza específicamente personajes maternos en Lope es también de Marcella Trambaioli [2012], que se centra en comedias de ambientación urbanas, y analiza siete obras compuestas en la etapa de madurez del Fénix.

6. Se han sumado los versos completos y los versos partidos en los que intervienen las figuras maternas, que aparecen en categorías diferentes en las estadísticas de la Biblioteca Digital de ARTELOPE.

7. Las estadísticas de ARTELOPE la confunden por error con Claricio, otro de los personajes de la obra.

| Comedia | Nombre personaje | Versos | Intervenciones | Protagonismo | Autoría |
|---------------------------------------|------------------|--------|----------------|--------------|---------|
| <i>La corona derribada</i> | Jezabel | 160 | 49 | 5º | Fiable |
| <i>El sol parado</i> | Filena | 146 | 47 | 5º | Fiable |
| <i>La Santa Liga</i> | Constancia | 178 | 46 | 6º | Fiable |
| <i>El niño inocente de la Guardia</i> | Juana Guindera | 108 | 45 | 10º | Fiable |
| <i>Las mudanzas de fortuna</i> | Reina Catalina | 56 | 25 | 10º | Fiable |
| <i>El casamiento en la muerte</i> | Jimena | 15 | 10 | 25º | Fiable |
| <i>Julián Romero</i> | Madre de Juana | 6 | 2 | 33º | Dudosa |

Solo hay una comedia en la que un personaje definido como «madre» tiene el mayor protagonismo: la comedia mitológica *Adonis y Venus*, pero en otras cinco comedias la madre es el segundo personaje que más interviene y en trece de las diecisiete comedias está entre los seis personajes más utilizados. En muchos de estos casos las madres son reinas (Leonora en *Los pleitos de Inglaterra*, Mayor en *El testimonio vengado*)⁸ o personajes nobles (Isabel en *La fuerza lastimosa*, Lavinia en *La infanta desesperada*, Clara en *El hijo venturoso*, Julia Agripina en *Roma abrasada*, Alfreda en *La hermosa Alfreda*, la princesa de Galicia en *Don Juan de Castro*, Jezabel en *La corona derribada* y Filena en *El sol parado*). De entre las madres relevantes en estas trece comedias, solo la Constancia de *La Santa Liga* y la Corcina de *La ingratitud vengada* carecen de nobleza (obviando, claro está, a Venus); además, a excepción de Corcina, todas son madres de varones, muchos de ellos protagónicos, si bien es cierto que Alfreda es la progenitora no solo de Onofre sino también de Alfreda, una hija del mismo nombre.

En su estudio sobre la figura materna en las comedias urbanas, señala Trambaioli [2012:89] que la relación madre-hija es considerablemente diferente a la relación madre-hijo. Como es sabido, la sociedad áurea asignaba a la mujer casada un papel vinculado fundamentalmente con la maternidad: debía dotar de hijos a la estirpe, especialmente de hijos varones, sobre los que recaía el ejercicio de las funciones públicas y el mantenimiento de la hacienda familiar. Sobre las hijas solteras se depositaba la honra de la familia, de ahí la necesidad de una figura masculina de

8. Sobre la figura de la reina en el teatro clásico español, véase la monografía de Ana Zúñiga Lacruz [2015].

autoridad —principalmente el padre, y en su sustitución los hermanos, los tíos o incluso los primos— que velara por el mantenimiento de su virginidad hasta el matrimonio. Dado que la honra ocupa el centro de gran parte de los conflictos dramáticos de la comedia nueva, resulta comprensible que en dos de cada tres comedias de Lope aparezca al menos una figura paterna, que es, casi siempre, padre de una mujer, joven y soltera: es decir, de un personaje con función de dama, potencialmente encaminada al matrimonio. En cambio, más allá de su naturaleza progenitora —más importante para los hijos varones que para las mujeres, como hemos visto—, en el teatro del Siglo de Oro las posibles funciones dramáticas de la madre estaban restringidas. Según indica Esther Gómez Sierra [2003:366-367]:

En varias ocasiones se ha señalado la falta de personajes maternos significantes en la comedia. Para desarrollarse y a la vez incluir al personaje de la madre, el género tenía la posibilidad de recurrir al arquetipo de la progenitura estúpida o incauta (que se vislumbra en la Alisa de *La Celestina*), cuya repetida presencia en el tablado habría podido alienar sobre todo (pero no sólo) al público de la cazuela. Otra posibilidad hubiera sido la de la madre cómplice, un recurso sin salida desde el punto de vista del decoro en los dos sentidos de la palabra, el artístico y el moral, pues supone demoler la ley paterna desde dentro y por lo tanto dejar sin efecto el propósito básico de la comedia, a saber, exponer las tensiones derivadas del relevo de la generación de los mayores por la de los jóvenes [...]. La comedia, tanto la que arranca del modelo terenciano en sentido amplio como la que se adscribe al mundo de los corrales españoles, y en especial el subgénero urbano, se define por la falta de un modelo válido de autoridad femenina dentro del espacio doméstico, familiar y sentimental, y consiste precisamente en las distintas negociaciones en torno a ese vacío.

En los casos de mujeres que son madres de otras mujeres, los modelos que la crítica ha subrayado son el de las madres celestinescas y el de la madre competitora de su hija. Ya María Rosa Lida de Malkiel apuntaba que «la convención del Siglo de Oro elimina a la madre del teatro y de la novela, como no sea en el papel ridículo de rival de su hija o en el papel odioso de su tercera y encubridora» [1962:494]. El primero de estos modelos es el que encontramos en la Corcina de *La ingratitud vengada*, la figura materna más singular de entre las que nos hemos referido. *La ingratitud vengada* es una obra de juventud, conocida entre la crítica por ser la única obra de Lope que aparece citada directamente en la primera parte del *Quijo-*

te (I, 48).⁹ Morley y Bruerton la fechan entre 1585 y 1595, sin poder precisar más. Hay algunos elementos —especialmente los propuestos por Guarino [2007]— que apuntarían a una redacción muy temprana (anterior a 1585), aunque, como indica Sònia Boadas [2015:913], ciertos ecos autobiográficos parecen indicar que debió ser escrita a partir de 1588.¹⁰ La obra desarrolla un triángulo amoroso en el que Octavio, un soldado fanfarrón, se aprovecha de que Luciana —una dama principal— está perdidamente enamorada de él para obtener su dinero y poder entregárselo a Lisarda, una cortesana cuya madre, Corcina, hace las veces de alcahueta. Finalmente, como castigo por engañarlas, Octavio pierde a ambas mujeres, pues Luciana escoge por marido a Tancredo —un hidalgo, criado del príncipe Cesarino— y Lisarda se marcha a Italia con el marqués Fineo —otro de sus pretendientes.¹¹

Según ha estudiado Santiago Restrepo [2019:165], a pesar de que la bibliografía anterior no la haya incluido dentro de este marbete, cabe considerar *La ingratitud vengada* como una comedia picaresca, tal y como se categoriza también en ARTELOPE. Así, el protagonista es denominado como «picaño» (v. 695, v. 1329, v. 2629, v. 2637, v. 2732), varios de los personajes se caracterizan por su afán de medro (Restrepo 2019:172-173) y, además, la obra tiene un evidente afán cómico y una ambientación urbana.¹² Este subgénero, según Restrepo, estaría conformado por nueve títulos compuestos entre 1587 y 1606 [2019:165-166],¹³ lo que explicaría no solamente la búsqueda de la hilaridad sino una tendencia a la irreverencia y a la presencia de situaciones inmorales, mucho más frecuentes en los primeros años de Lope como dramaturgo.¹⁴ Como veremos, este espacio dramático propio del mun-

9. Las razones, como indica McGrady [2002] son satíricas, pues Cervantes explota los componentes autobiográficos de la obra lopescana para deslizar sus críticas hacia el Fénix.

10. Sobre los problemas de datación de la comedia, véase el prólogo de la magnífica edición de Boadas [2015:913-914], así como Restrepo [2019:166-167].

11. El resumen del argumento puede encontrarse, además de en ARTELOPE, en la edición de Boadas [2015:925-928] y en los trabajos de Poteet-Bussard [1980:349-351] y Guarino [2007:8-9].

12. Cabe resaltar que una gran parte de las comedias picarescas se localizan en los territorios italianos que formaban parte de la Monarquía Hispánica (Oleza 1991:187; Sanz, 2010:156-160; Piqueras Flores 2020:484-485). En *La ingratitud vengada*, la acción no se localiza en el país transalpino, sino en un lugar indeterminado (que cabría identificar probablemente con España), pero Italia aparece como el destino predilecto de los personajes.

13. *Las ferias de Madrid*, *La ingratitud vengada*, *La bella malmaridada*, *El caballero del milagro*, *El galán Castrucho*, *El caballero de Illescas*, *El amante agradecido*, *El anzuelo de Fenisa* y *La prueba de los amigos*.

14. Para Oleza [1991:181] habría una progresiva moralización en el género, que se explicaría por la evolución en la escritura y la situación biográfica del Fénix. Sin embargo, estamos plenamente de

do picaresco favorece la presencia de un personaje como Corcina, madre con función de alcahueta, cuya aparición se vincula asimismo con la ausencia de una figura paterna dentro del tablado, que en el caso de *La ingratitud vengada* se da en relación con las dos damas de la comedia.

Por un lado, Luciana carece de padre y de cualquier referente que pueda sustituirlo, lo que permite que Octavio se finja su primo, lo que le da la posibilidad de entrar y salir de su casa guardando las apariencias. El engaño, sin embargo, resulta endeble y es fácilmente descubierto tanto por Tancredo como por Mauricio —sirviente del marqués Fineo—, los dos criados de personajes nobles que, por su condición social, tienen acceso a información a la que no llegan directamente sus señores.¹⁵ Luciana es «el dueño de [su] casa» (v. 1835), tal y como admite ante el alguacil que se ocupa de la muerte de Mauricio a manos de Octavio. Es decir, ella es responsable de lo que acontezca no solamente en el ámbito de lo privado, como correspondía a la condición femenina de la dama áurea, sino también en el ámbito de lo público, también en lo que concierne a las cuestiones judiciales. El homicidio se produce precisamente porque Mauricio pone en entredicho el honor de la muchacha al confesarle que sabe que Octavio no es su primo (vv. 1752-1755). Luciana se enfrenta al criado, que le propina una bofetada, y el soldado reacciona asestándole una puñalada (vv. 1756-1772). El comportamiento de Octavio, tal y como ha visto muy atinadamente Boadas, no tiene tanto que ver con la salvaguarda de la honra femenina como con la bravuconería propia del personaje masculino, y provoca más problemas en la situación de la dama: «Con su comportamiento, el soldado demuestra su falta de decoro y su desconocimiento del código de la honra: [...] no hace sino agravar más la desgracia de la dama, que se verá interrogada y envuelta en un proceso judicial» [2015:918].¹⁶

La relación de Luciana con Octavio, sustentada en un eje privado (amantes) y en otro público (primos fingidos), provoca que la dama vea expuesta no solo su fortuna,

acuerdo con Restrepo [2019:178] en que algunas obras tempranas, como *La ingratitud vengada*, desmienten tal hipótesis.

15. «TANCREDO: En resolución, señor, / dicen que le da su hacienda, / y que este no es más su primo / que lo eres tú» (vv. 280-283); MARQUÉS: [...] Mas ¿de quién supiste o cómo / que a ese Octavia Luciana / hace el gasto y engalana? MAURICIO: De un viejo su mayordomo, / que hoy ha llorado conmigo / la deshonra de esta dama, / que primo hermano le llama / y lo tiene por amigo (vv. 1488-1495)».

16. Del mismo modo, apunta Guarino que Octavio «favorece precisamente aquella deshonra de Luciana que pretendería evitar» [2007:20].

sino también su honor, hasta límites insospechados, tal y como se pone de manifiesto en numerosos pasajes de la comedia (vv. 230-233; vv. 1749-1755; v. 2325), de manera singular en los ruegos que hace al soldado antes de ser rechazada por última vez:

LUCIANA Vuelve, mi bien, por mi honra
 como yo vuelvo por ti.
 Hacienda y alma te di,
 no me des muerte y deshonra.
 De rodillas te suplico
 vuelvas, Octavio, por ella,
 pues que le debes a ella
 todo este mal que publico.
 Yo te serviré de esclava,
 y aunque sea tu mujer
 este nombre he de tener. (vv. 2204-2214)

Luciana, desesperada, decide suicidarse, pero en ese momento entra Tancredo en escena y evita su muerte. El criado le propone entonces matrimonio, que la dama acepta de buen grado como medio para salvaguardar su honor (vv. 2300-2310). Resuelve así su complicada situación, reintegrándose socialmente a través del casamiento.

El caso de Lisarda resulta un tanto diferente, en tanto que aparece caracterizada desde el comienzo como una *dama servida* o una cortesana, al margen por tanto de los requerimientos sociales propios de una dama honesta. La presencia de personajes femeninos cercanos al ámbito prostibulario es también habitual en la comedia picaresca y supone utilización del cuerpo como un capital económico, en una inversión del rol tradicional asignado a la mujer joven. Esto no supone, en el caso de *La ingratitud vengada*, ningún tipo de emancipación, en tanto que, paradójicamente, y a diferencia de Luciana, Lisarda sí está sujeta a la autoridad de sus padres. Su padre es un personaje ausente, pero no por ello inexistente, pues sabemos que ejerce como criado del marqués Fineo, y que, como «viejo avariento», (v. 389) prefiere a este y no a Octavio como pretendiente de su hija. Así, en el primer diálogo entre la cortesana y el soldado, la primera explica al segundo que ya no puede desobedecer la autoridad paterna porque su relación con el marqués le proporciona unos beneficios económicos a los que no puede renunciar (vv. 410-445).

Octavio, en cambio, desplaza rápidamente el foco del problema hacia Corcina, la madre, que es realmente quien maneja los hilos de la actividad de la hija. El soldado ofrece para ello un dinero que aún no tiene y caracteriza, de manera irónica, a la progenitora como «honrada»: «¿Con qué quieres que le cierre / la boca a tu madre honrada?» (vv. 450-451). El padre no llega a entrar en acción, sino que es la madre, en su papel de alcahueta, la que tomas las riendas a la hora de establecer cuáles han de ser las relaciones de su hija. De hecho, resulta significativo que, a pesar de aparecer solo en dos actos, su peso dentro del texto supere incluso al de Lisarda —interviene en 267 versos, por 244 de la hija, cifras que la convierten en el tercer personaje con más protagonismo.

Corcina entra en escena por primera vez al inicio del segundo acto, en un largo parlamento con su hija en el que la madre se arrepiente de haber aceptado el dinero de Octavio y conmina a Lisarda a abandonarlo y a aceptar al marqués Fineo, que aparece en el escenario poco después. Lope, pues, omite un encuentro anterior en la que Octavio le habría entregado trescientos ducados a la vieja, quien, deslumbrada por el oro, los habría aceptado en primer término. Corcina reivindica ahora su posición social, ofendida porque el soldado la hubiera tomado por una «alcagüeta» (v. 1258), y cuando este entra en escena, defiende su honor y el de su hija:

La escena, sin embargo, resulta irónica porque el espectador descubre pronto que Corcina no es solo avarienta, tal y como había insinuado Lisarda (vv. 486-489), sino que cumple, punto por punto, con los rasgos habituales del personaje celestino. Así, Mauricio alude por primera vez a la mitra, es decir, al capirote que se colocaba a los condenados a procesión pública, cuando exige que reparta con él parte de los regalos que su amo, el marqués Fineo, da a Lisarda: «darme la mitad o más

/ de la mitra que te espera» (vv. 1222-1223); y llama además «barbuda» a la vieja (v. 1226), que, como indica Boadas [2015:986], era un atributo característico de los personajes celestinescos. La propia Corcina aludirá a los peligros de su reputación cuando indique «que por un poco de hablar / está cerca de obispar / una mujer de mis años» (vv. 2341-2343), algo que ratificará Claudio cuando diga, en aparte: «No miente la buena vieja, / que en Toledo yo la vi / con una mitra, y le di / un chirlo de oreja a oreja» (vv. 2364-2367). La madre, además, alude a sus dotes como hechicera: «Yo haré un cierto conjurillo / con que una sombra levante / que de la calle le espan-te / con revolver mi librillo» (vv. 1772-1775).¹⁷

El retrato de Corcina se completa con un motivo que proviene también de la tradición celestinesca: una alusión, si bien muy sutil, a la sexualidad perdida de la alcahueta, que se manifiesta cuando Octavio, desesperado ante el rechazo de la mujer, se echa a sus pies:

OCTAVIO ¿Vaste? ¡Espera, no te vayas!
Echarme quiero a tus pies.

Hace que se echa a sus pies para besarlos

CORCINA Paso, Octavio, que me ves
más abajo de las sayas.

La actitud de Corcina resulta cómica porque el potencial erótico del cuerpo femenino —sobre el que gravita el problema de la honra— se desarrolla de manera casi exclusiva en las mujeres jóvenes. Según indica Mercedes Alcalá Galán [2019:219], el papel de la mujer en la literatura áurea está intrínsecamente ligado a la capacidad de generar tensión sexual, algo que está estrechamente vinculado con el escaso interés de las damas de edad avanzada en el Siglo de Oro. La celestinesca, sin embargo, posibilita la reconversión de las mujeres del mundo prostibulario en alcahuetas: una vez perdidos sus atributos físicos, su experiencia les permite establecer un modelo de negocio basado en las relaciones ajenas como mentoras de otras muchachas. En este sentido, el papel de Corcina resulta plenamente operativo en *La ingratitud vengada*, donde las relaciones amorosas están traspasadas por los intereses

17. Tal y como ha visto Boadas [2015:917].

económicos. Estos definen tanto la actitud de Octavio hacia Luciana como la de Corcina hacia el protagonista, algo que Lope subraya al seleccionar en varias ocasiones un léxico propio de las transacciones comerciales. El Fénix juega con las dos acepciones del término *interés* desde la primera conversación entre Octavio y Lisarda, en la que el soldado promete a su enamorada «más interés / que puede darte el Marqués» (vv. 446-447) para «cerrarle la boca» (vv. 450-451) a su madre. Tras su rechazo, el soldado indica que: «Sin duda, estáis conjuradas / y apostaré que el Marqués / ha crecido el interés / de las prendas recatadas» (vv. 1364-1367). Frente a este comportamiento, destaca el de Luciana, que regala una cadena de oro a Octavio y le reitera su amor al decirle «solo el servirte, señor / es mi cambio e interés» (vv. 1618-1619).

El interés económico y el afán de medro provocan que el mundo de la celestinesca tenga notables puntos de contacto con la comedia picaresca, tal y como sucede en *La ingratitud vengada*. Así, Morley y Tyler [1961:667] recogen en su catálogo ocho personajes bajo el marbete «alcahueta»,¹⁸ de los cuales cinco aparecen en comedias que han sido consideradas por Restrepo [2019:165-166] como picarescas.¹⁹ El personaje de la madre-alcahueta, presente ya en la comedia humanística (Gómez 1998:18), así como en los *exempla* medievales (Sprangler 1984:4), será común también en la novela picaresca de femenina (Cruz 1995:141); sin embargo, no parece frecuente en Lope, pues salvo en el caso de *La ingratitud vengada*, las alcahuetas señaladas por Morley y Tyler [1961:667], así como las añadidas por Gómez [1998:12-13], ni son progenitoras de las mujeres con las que tratan ni siquiera suelen formar parte de su familia,²⁰ por mucho que lleguen a ejercer como sustitutas de la figura materna.²¹

Existen, hasta donde sabemos, otros tres casos de madre-alcahueta en la comedia lopesca, todos posteriores a *La ingratitud vengada*. En *El serafín humano* (1610-

18. Belisa en *El amante agradecido*, Corcina en *La ingratitud vengada*, Fabia en *El caballero de Olmedo*, Marcela, *La bella malmaridada*, Saluscia en *La victoria de la honra*, Teodora en *El rufián Castrucho* y Teodoreta en *Los embustes de Fabia* y Zarabanda en *Las ferias de Madrid*, estas dos últimas tan solo mencionadas.

19. Es cierto, no obstante, que el listado resulta incompleto. Gómez [1998:12-13] añade algunas otras alcahuetas creadas por el Fénix —varias de las cuales sí aparecen en escena—, pero indica que, exceptuando a Fabia en *El caballero de Olmedo* y a Gerarda en *La Dorotea*, ninguna alcanza un gran protagonismo.

20. Gómez [1998:12] apunta que la tía beata de Belisa en *El acero de Madrid* realiza el papel de tercera, aunque recuerda que en este caso no estamos ante una alcahueta profesional.

21. Es el caso de *El amante agradecido*, en el que la vieja Belisa es la madre de Julia pero actúa como alcahueta de Lucinda, a quien dice: «No pienso que quiero más / esta niña que parí, / Lucinda hermosa, que a ti» (vv. 1172-1174).

1612), Camila insiste a su hija para que trate con el futuro san Francisco de Asís, cuando este es todavía un mercader rico y liberal;²² no obstante, se trata de un personaje completamente minoritario que solo aparece en el primer acto y que tiene muy poco peso en la acción. En *La malcasada* (1610-1615), Feliciana busca un matrimonio ventajoso para Lucrecia y la anima por ello a dejarse seducir por don Juan. La madre, sin embargo, se convertirá en competidora de su propia hija cuando el protagonista finja interés amoroso por ella. Así, declara sentirse más joven que su descendiente: «Que casarme quiero; / más moza soy que tú» (vv. 2621-2622). Esta competencia se ve favorecida al quedar Lucrecia viuda de su primer marido, de manera que alcanza el mismo estado civil que su madre (como es sabido la viudez podía conllevar una mayor libertad, en tanto que desvinculaba la honra de la conservación de la virginidad). Al final de la comedia, el potencial amoroso de Feliciana como dama se mantiene, pues acaba por casarse con Lissardo, otro de los pretendientes de su hija.

Por último, en *El sufrimiento premiado* (1603), Ginebra incita a su hija para que elija al conde Hipólito, aunque finalmente acepta el casamiento con Tocarto, un simple soldado. Esta última comedia, escrita alrededor del año 1603, guarda numerosas similitudes con *La ingratitud vengada* (Dixon 1996:195-196), aunque el foco del personaje protagonista se desplaza desde el soldado fanfarrón hacia el amante constante, que también aquí se llama Tancredo. Como ha estudiado Dixon [1996:196], frente a los titubeos de Corcina, Ginebra es un personaje mucho más hábil a la hora de obtener prebendas del Conde:

Cada una de ellas [de las damas] tiene una madre ambiciosa e interesada. [...] Corcina [...] titubea extrañamente [...]. Ginebra en cambio se muestra habilísima siempre, sobre todo en sacar dineros del Conde. Rechaza violentamente toda relación de su hija con el soldado, y es más divertida que la otra en sus denuncias de este. [1996:196]

No obstante, más allá de estas diferencias, Corcina y Ginebra se asemejan en los rasgos celestinescos, que se explicitan también en *El sufrimiento*. Así, Torcato le espeta: «¿Y tú acaso, vieja verde / de Celestina un retrato» (*El sufrimiento premiado*, p. 35).

Además de *El sufrimiento premiado* y *La ingratitud vengada*, la obra de Lope que desarrolla el personaje de la madre-alcahueta con una mayor profundidad es

22. «Aquí está Francisco, niñas [...] / Aquel mercader / rico [...]. Hablalde, que es gallardo / y no suele darlas mal» (*El serafín humano*, f. 72).

La Dorotea, en la que Teodora es partidaria de que su hija establezca relaciones con don Bela, un rico indiano, y deje al joven Fernando. Cabe notar, sin embargo, que en *La Dorotea* las funciones de Corcina se duplican, de manera que Gerarda asume las labores de una tercera profesional, en la línea de la tradición celestinesca vinculada al mundo de la hechicería, desarrollada ya en *El caballero de Olmedo* (Piqueras Flores, 2013:52-55). Como es sabido, en la *acción en prosa*, escrita en pleno periodo de *senectute*, Lope retorna al episodio biográfico que más había explotado literariamente: su historia de amor y desamor con Elena Osorio. En este sentido, la crítica lopezca ha apuntado numerosas obras que pueden considerarse como antecedentes de *La Dorotea*,²³ pero, como indica McGrady [2011:459], de entre todas ellas solo en *La ingratitud vengada* hay un personaje materno que intenta sacar rendimiento económico de las relaciones de su hija. Esta es una de las similitudes que, según mostró LaVonne C. Poteet-Bussard [1980], guarda la comedia con *La Dorotea*. No cabe entender estas semejanzas como un mero caso de intratextualidad, sino que provienen, probablemente, de la ficcionalización de una misma materia biográfica, ya que, como han apuntado Poteet-Bussard [1980] y McGrady [2002], parece evidente que *La ingratitud* es la dramatización más temprana conservada de la historia de amor de Lope con Elena Osorio.²⁴

La asunción de la función de alcahueta por parte de la madre de la dama —algo excepcional en la producción dramática de Lope— está directamente vinculada con la inspiración biográfica del argumento, tal y como sucede probablemente en *El sufrimiento premiado* y en *La Dorotea*, las otras dos obras del Fénix que desarrollan en mayor profundidad el personaje de madre-alcahueta. La crítica [Dixon 1996:196; McGrady 2002:127] ha sostenido que el personaje de Corcina podría ser un trasunto de Inés Osorio, madre de Elena, a quien Lope difamó por ejercer de tercera de su hija y favorecer su relación con Francisco Perrenot de Granvela,²⁵ de la misma manera que lo es Teodora en *La Dorotea* (Morby 1958:10). Ahora bien, como ya notaron

23. Serían *Belardo el furioso*, *La prueba de los amigos*, *El verdadero amante*, *Las ferias de Madrid*, la novela corta *La prudente venganza*, así como motivos o episodios de *El peregrino en su patria*, *La hermosura de Angélica*, *La Arcadia* o *La Filomena*. Véase en este sentido McGrady [2011:454-460].

24. Solo Guarino [2007:27-28] entiende que *La ingratitud* pudo ser escrita de forma previa a la relación de Lope con Elena Osorio, pero conjetura que, antes de su publicación, hacia 1620, el Fénix pudo incluir ciertas alusiones a su historia de juventud.

25. Tal y como se recoge en el *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos* (Tomillo y Pérez Pastor 1901:17, 23, 26).

Tomillo y Pérez Pastor [1901:141] en relación con la acción en prosa, llama la atención que en *La ingratitud vengada* el Fénix centre su crítica en el personaje materno y no desarrolle el paterno, que correspondería con Jerónimo Velázquez, el autor de comedias al que Lope había vendido varias de sus obras y al que también difamó como «alcagüete» de su hija [1901:17-18]. La explicación se encuentra en el funcionamiento la tipología literaria, pues, si bien pueden considerarse algunos ejemplos de alcahuetes masculinos en el teatro de Lope (Gómez 1998:11), estos carecen de los atributos específicamente celestinescos vinculados con la hechicería, un ámbito que se circunscribía al mundo femenino. Además, no existen, hasta donde sepamos, padres que actúen como alcahuetes, una figura que entraría en clara contradicción con la función dramática de autoridad que se atribuye al progenitor masculino. Con todo, como hemos dicho, frente a los casos de *El serafín humano* y de *El sufrimiento premiado*, Lope sí menciona al padre de Lisarda, al que caracteriza negativamente como avaro, algo que apoyaría la vinculación del argumento con la ruptura entre el Fénix y Elena Osorio. El hecho de que el progenitor no llegue a aparecer en escena, cuando en la comedia intervienen hasta veinticuatro personajes distintos, muestra que se trata de un tipo escasamente funcional para la acción. Su existencia, no obstante, aleja a Corcina del arquetipo exacto de la viuda, madre de la dama, apuntado por Schevill [1901:18] y por Templin [1935:223],²⁶ y que Lope desarrollará en mayor o menor medida en *El sufrimiento premiado*, *La malcasada* y *La Dorotea*.²⁷

En suma, la Corcina de *La ingratitud vengada* presenta unas características que la convierten en un personaje poco común en el teatro de Lope. El desarrollo de la figura de la madre-alcahueta se facilita por la ausencia de una figura paterna de autoridad —que se elide precisamente por estar en connivencia con la progenitora—, por el universo social propio de la comedia picaresca, caracterizado por el afán de medro, y por la probable inspiración biográfica del argumento. Estos condicio-

26. Templin [1935:223] indica que el arquetipo de viuda puede darse aunque no estemos realmente ante viudas. Por ello incluye, además de *El amante agradecido*, *¿De cuándo acá nos vino?*, *La discreta enamorada*, *La malcasada*, *Los melindres de Belisa* o *Quien ama no haga fieros*, *La ingratitud vengada*. Sin embargo, la viudez es un atributo importante para que la madre se convierta en competidora de su hija, tal y como sucede en *La discreta enamorada*, *Quien ama no haga fieros* o *La malcasada*.

27. La viudez de Teodora se resalta en dos ocasiones. Gerarda la llama: «la honra de las viudas, el ejemplo de las madres, la maestra primorosa de las cortesías, la caritativa huéspeda de las desamparadas» (*La Dorotea*, p. 71); Dorotea, enfadada, indica: «Yo no me hallé en las mocedades de mi madre. Viuda es, y no le pesa de parecer bien» (*La Dorotea*, p. 326).

nantes posibilitan la existencia de un personaje materno de relevancia, al mismo nivel que el de su hija, situado sin embargo muy lejos de las progenitoras de héroes, nobles y reyes a las que el primer Lope otorgó un notable espacio en las tablas. En este sentido, *La ingratitud vengada* supone una exploración de las posibilidades de la relación madre-hija, que apenas encontraría recorrido una vez consagrada la fórmula definitiva de la comedia nueva. Corcina tuvo escasas descendientes en el tablado y su herencia encontró un mejor acomodo en *La Dorotea*, la última ficcionalización de la materia Osorio y la obra en la que más se alejó del sistema teatral que consolidó el Fénix de los ingenios.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ GALÁN, Mercedes, «“Tan entera como la madre que la parió”: Maternity, Sexuality and Literary Fiction in Cervantes», en *Sex and Gender in Cervantes / Sexo y género en Cervantes. Essays in Honor of Adrienne Laskier Martín*, eds. E. Fernández y M. Alcalá Galán, Reichenberger, Kassel, 2019, pp. 217-240.
- ARTELOPE. *Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*, dir. J. Oleza, en línea, <<http://artelope.uv.es/>>. Consulta del 30 de junio de 2020.
- BOADAS, Sònia, ed., Lope de Vega, *La ingratitud vengada*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. J.E. López Martínez, Gredos, Madrid, 2015, vol. 2, pp. 911-1052.
- CABALLERO, Judith G., *De las bambalinas al tablado: la presencia de las madres en las comedias del Siglo de Oro*, tesis doctoral, University of Arizona, 2011.
- CRUZ, Anne J. «La búsqueda de la madre: psicoanálisis y feminismo en la literatura del Siglo de Oro», en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. J. Whicker, University of Birmingham, Birmingham, 1998, vol. 2, pp. 137-144.
- DIXON, Victor, «Dos comedias “ejemplares” en la evolución del primer Lope: *La ingratitud vengada* y *El sufrimiento premiado*», en *En torno al teatro del Siglo de Oro*, coord. J.J. Berbel Rodríguez, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 1996, pp. 193-202.
- GÓMEZ, Jesús, «Primeros ecos de *Celestina* en las comedias de Lope», *Celestinesca*, XXII 1 (1998), pp. 3-42.
- GÓMEZ, Jesús, *El modelo teatral del último Lope de Vega (1621-1635)*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2013.
- GÓMEZ SIERRA, Esther, «La dama boba, la autoridad y Stefano Arata, autore», *Criti-cón*, LXXXVII-LXXXVIII-LXXXIX (2003), pp. 359-378.
- GUARINO, Augusto, «*La ingratitud vengada* de Lope de Vega ¿un modelo de comedia», *Etiópicas: revista de letras renacentistas*, III (2007), pp. 1-34.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de la Celestina*. Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1962.
- McGRADY, Donald, «El sentido de la alusión de Cervantes a *La ingratitud vengada* de Lope», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, XXII 2 (2002), pp. 125-128.

- McGRADY, Donald, ed., Lope de Vega, *La Dorotea*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Madrid, 2011.
- MORBY, Edwin S., ed., Lope de Vega, *La Dorotea*, University of California Press, Castalia, Berkeley-Los Angeles-Valencia, 1958.
- MORLEY, Sylvanus G., y Richard W. TYLER, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega. Estudio de Onomatología. Parte II*, Castalia, Madrid, 1961.
- MORLEY, Sylvanus G., y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. M^a. R. Cartes, Gredos, Madrid, 1968.
- OLEZA, Joan, «Las comedias de pícaro de Lope de Vega: una propuesta de subgénero», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, eds. M. Diago y T. Ferrer Valls, Universitat de València, Valencia, 1991, pp. 165-187.
- OLEZA, Joan, «El primer Lope, un haz de diferencias», *Ínsula*, DCLVIII (2001), pp. 12-14.
- PIQUERAS FLORES, Manuel, «*La Dorotea*, tragicomedia definitiva», *Voz y Letra*, XXIV 1 (2013), pp. 43-58.
- PIQUERAS FLORES, Manuel, «Las comedias de ambientación italiana de Lope de Vega: ARTELOPE como punto de partida», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVI (2020), pp. 470-499.
- RESTREPO, Santiago, «Las comedias picarescas de Lope de Vega: cronología y la cuestión de la moralidad y la risa», *Revista de Filología Española*, XCIX 1 (2019), pp. 163-189.
- ROZAS, Juan Manuel, «Lope de Vega y Felipe IV en el “ciclo de senectute”», en *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. J. Cañas Murillo, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 73-132.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope. El verso y la vida*, Cátedra, Madrid, 2018.
- SANZ, Omar, «La materia picaresca en el teatro de Lope de Vega: el caso de *El amante agradecido*», *Anuario Lope de Vega*, XVI (2010), pp. 155-180.
- SCHEVILL, Rudolph, *The Dramatic Art of Lope de Vega together with «La dama boba»*, University of California Press, Berkeley, 1918.
- SPRANGLE, Irma Iris, *The Figure of the Mother in Selected Works of Spanish Literature from Medieval Period to the Seventeenth Century*, tesis doctoral, The Catholic University of America, 1984.
- TEMPLIN, E.H., «The Mother in the *Comedia* of Lope de Vega», *Hispanic Review*, III (1935), pp. 219-244.

- TOMILLO, Anastasio, y Cristóbal PÉREZ PASTOR, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Fortanet, Madrid, 1901.
- TORRES, Milagros, «Sensualité, grossesse, accouchement: Lope, la mère et l'enfant sur scène», en *Figures de l'enfance*, ed. A. Redondo, Presses de la Sorbonne Nouvelle, París, 1997, pp. 167-190.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «La madre en la comedia de ambientación urbana de Lope de Vega», en *La madre en el teatro clásico español*, coord. L. García Lorenzo, Fundamentos, Madrid, 2012, pp. 57-91.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «La figura de la madre en la primera etapa del teatro lopeve-
guesco», *Anuario Lope de Vega*, XVI (2010), pp. 211-244.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de, *El amante agradecido*, en *Obras de Lope de Vega. Publicadas por la Real Academia Española*, ed. E. Cotarelo y Mori, RAE, Madrid, 1917, vol. 3, pp. 100-140.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de, *La Dorotea*, ed. D. McGrady, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Madrid, 2011.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de, *La ingratitud vengada*, ed. S. Boadas, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. J.E. López Martínez, Gredos, Madrid, 2019, vol. 2, pp. 911-1052.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de, *El serafín humano*, en *Parte decinueve y la mejor parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Juan González, Madrid, 1625, ff. 70-97v.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de, *El sufrimiento premiado*, ed. V. Dixon, Tamesis Books, Londres, 1967.
- WEBER DE KURLAT, Frida, «Lope-Lope y Lope-prelope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope y su época», *Segismundo*, XII (1976), pp. 111-131.
- ZÚÑIGA LACRUZ, Ana, *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro: la figura de la reina*, Reichenberger, Kassel, 2015.