

La discreta enamorada y el précinéma

Julia Sabina Gutiérrez
Universidad de Alcalá de Henares
nasdrivia@gmail.com

Palabras clave:

Lope. Enredo. Humor. *Précinéma*.

Resumen:

El teatro de Lope de Vega es uno de los más vastos y actuales de la dramaturgia universal. Entre las diversas modalidades de sus comedias, las denominadas de enredo alcanzaron el mayor predicamento en su tiempo y son de las más preferidas en la actualidad. *La discreta enamorada* es un paradigma de este tipo, por sus enredos amorosos, atracciones, rechazos, celos, confusiones, disimulos, ocultaciones, malos entendidos y disfraces. A la vez, y al igual que se ha afirmado de algunas piezas de Tirso de Molina y de Valle-Inclán, esta pieza del Fénix anuncia ya recursos cinematográficos.

La discreta enamorada and the prefilm

Keywords:

Lope. *Enredo*. Comedy. Prefilm.

Abstract:

Lope de Vega's theatrical production is one of the largest of the universal theater repertoire, many of his plays are performed nowadays. Among the variety of topics of his plays, the comedies of intrigue were, with no doubt, the most popular in his time. *La discreta enamorada* is a paradigmatic example of that kind, as it mixes ingredients like love affairs, rejections, jealousy, mistakes, misunderstandings, disguise. This piece of work by Lope de Vega –known as The Phoenix– is a piece of work with remarkable potentiality for being filmed, as is also the case of some of the plays by Tirso de Molina and Valle-Inclán.

Una interpretación conjetural o abductiva

En las investigaciones sobre el teatro y sobre otras cuestiones relacionadas con las ciencias humanas, en las que resultan mucho más difíciles las verificaciones empíricas que las en las ciencias experimentales, parece más pertinente presentar propuestas conjeturales que afirmaciones o tesis categóricas. Esta hipótesis abductiva es la que guía este trabajo sobre uno de los autores españoles más ricos por la riqueza, amplitud y variedad de géneros que trata, y por la postura nunca dogmática del autor, que, con frecuencia, le llevaba a obviar las reglas sobre el teatro que él mismo había formulado.

La dramaturgia oceánica y la propia trayectoria vital de Lope de Vega siguen alcanzando, con todo merecimiento, el mayor número de estudios e investigaciones porque fue sin duda uno de los autores que más escribió y que con mayor intensidad vivió. Buenas muestras de ello son las fuentes materiales bibliográficas que nos han proporcionado José Símón Díaz y Juana de José Prades (1955), Raymond Grismer (1965), María Cruz Pérez y Pérez (1973), Marco Presotto (2000). Son igualmente numerosísimas las investigaciones, biografías y recreaciones, entre las que merece citarse la reciente del filólogo y actor Daniel Migueláñez, *Cenizas de fénix. Sobre vida y obra de Lope de Vega y sor Marcela de San Félix* (2020)¹.

Sobre Lope se han vertido todo tipo de opiniones, pero nadie podrá negar, que era *monstruo de naturaleza* como lo llamó don Miguel de Cervantes y no «monstruo de la Naturaleza», como se escribe en algunos manuales, transcribiendo incorrectamente las palabras del autor del Quijote.

El propio Lope se refiere tanto al desbordamiento de su intensa experiencia amorosa como a su denodada dedicación a la escritura. En cuanto a lo primero, el Fénix intenta poner freno a su exacerbada actividad

¹ La obra fue estrenada el 4 de febrero de 2020 en el teatro Fernán Gómez Centro Cultural de la Villa, de Madrid. Fue dirigida por Daniel Migueláñez y Carlos Jiménez e interpretada por Elisa Marinas y Javier Lago.



erótica, ordenándose sacerdote en el año 1614. Así lo confiesa en la *Epístola a Amarilis*, es decir a Marta de Nevares: «Dejé las galas que seglar vestía;/ ordéneme, Amarilis, que importaba/el ordenarme a la desorden mía», y en la dedicada al médico, escritor y amigo Matías Porras considera el sacerdocio como salvaguarda:

Aunque con tanta indignidad cobarde,
el ánimo dispuse al sacerdocio,
porque este asilo me defienda y guarde.
Paso la vida en soledades tristes,
creciendo de mis males el aumento
desde los bienes que perder me vistes,
si bien el nuevo oficio me da aliento,
que si por él no fuera, de mis años
cayera por la tierra el fundamento

(Arellano-Mata, 2011: 116)

También por sus epístolas, conocemos esa entrega sin límites a su trabajo, que lo lleva a estar dedicado a su escritura sin descanso, uniendo la noche con el día, pasando de su mesa de despacho al altar para officiar la misa. En este sentido se refiere en su epístola a don Antonio Hurtado de Mendoza:

Entre libros me amanece el día
hasta la hora que, del alto cielo,
Dios mismo baja a la bajeza mía.
Y, cuando nuestra luz con pies de hielo
la noche eclipsa, lo que al rezo sobra
su parte con las Musas me desvelo

(Vega, 1776: 287)

Fruto de su trabajo y de su talento fueron sus obras poéticas, narrativas y teatrales, algunas de las cuales, como *La discreta enamorada*, están a la altura del mejor teatro de todos los tiempos. Lope la escribe en 1608 cuando cuanta en su haber con más de doscientas obras y goza de un gran predicamento, sobre todo en Madrid, donde sitúa la acción de esta pieza.



Esta acción, según mi propuesta conjetural o abductiva, gira sobre dos ejes fundamentales: el de la feminidad y el de la comicidad, que no son diferentes ni opuestos, sino complementarios. Lope conoce la psicología femenina y presenta a la mujer en todas sus capas y niveles, dotada de una gran personalidad, sagacidad e inteligencia, aunque para no desviarse excesivamente de los cánones de la época, le otorga una contenida discreción. Son los atributos de Dinarda en *El anzuelo de Fenisa*, de Diana en *El perro del hortelano* y de Fenisa de *La discreta enamorada*.

La comicidad en la comedia de enredo, y en especial en esta obra, puede considerarse un escenario con múltiples puertas y ventanas, abiertas a la parodia, la ironía, la sátira..., como observan los investigadores Figueroa Weitzman, Booth, Jameson, Celia Fernández Prieto Linda Hutcheon, Pierre Schoentjes, etc.

Se ha afirmado, con gran sagacidad, que la esencia del discurso irónico «reside en deleitarse en el placer que causa la libertad de jugar al hablar y de emitir comentarios que pueden ser interpretados de modos muy diversos» (Figueroa Weitzman, 2004: 102).

Lo irónico, como cualquier otra modalidad de lo cómico, surge del enfrentamiento de dos perspectivas diferentes, que muestran, con frecuencia, un sentido paradójico. Si este enfrentamiento se produce entre las fuerzas del espectáculo irónico, como observa alguno de sus estudiosos más destacados, se crea a su vez una cierta complicidad entre quienes lo representan y quienes lo reciben: «La emoción dominante al leer ironías estables suele ser la de un encuentro, un hallazgo y una comunión con espíritus afines» (Booth, 1986: 57).

Celia Fernández Prieto (2004, 102) resalta el trasfondo cultural, filosófico, psicológico y lingüístico de la ironía. Se trata de un recurso esencialmente serio, contrariamente a una opinión bastante generalizada, ya que la distancia que suele imponer y el relativismo que la ironía puede generar siempre aparecen sustentados por una base ética. La relatividad se considera como uno de los rasgos de la modernidad e incluso de la



posmodernidad, pero ya fue el recurso fundamental utilizado por la escuela cínica. Por ejemplo, Antítenes (siglo IV a. C), que respetaba mucho la autoridad de su maestro Sócrates, y se asombraba por su espíritu imperturbable, supo ver muy pronto la relatividad frente al absoluto, la fragmentariedad frente a lo compacto, en definitiva, las «grietas de la razón», que subrayaría brillantemente Nietzsche.

A la luz de estas propuestas y de otras que sintéticamente se expondrán, Lope de Vega, no solo es el más hábil constructor de comedias sino el que tiene un claro sentido de anticipación y por eso sus obras perviven con frescura en la actualidad.

Frederic Jameson proclama que el efecto general de la parodia radica en proyectar el ridículo, bien con malicia, bien con simpatía. Para Linda Hutcheon, «un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo», mientras que «la sátira tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano» (Hutcheon 1981: 140-155).

Desde esta perspectiva, *La discreta enamorada* presenta más bien un carácter paródico respecto a otras comedias de enredo de la época y en relación con una novelita del *Decamerón* de Giovanni Boccaccio.

Hegel, al que no se le escapaba nada, encontró ya en los momentos conflictivos la base de la comicidad: «Es cómica (...) la subjetividad que introduce por sí misma contradicciones en sus acciones para resolverlas después, manteniéndose en calma y segura de sí misma» (Hegel, 1832: 410).

En el siglo XVIII, el tratadista español Ignacio de Luzán afirma que «las principales especies de poesía dramática son la tragedia y la comedia». No se muestra de acuerdo con el nombre de ‘tragicomedia’ que se aplica a algunas modalidades teatrales de nuestros Siglos de Oro, entre ellas, a varias piezas de Lope de Vega:



han dado a sus dramas el título de tragicomedias; y algunos creen que se deben llamar así todos aquellos dramas que participan de tragedia y comedia, ya por la mezcla de sucesos serios y alegres, ya por la diversa condición de las personas ilustres y plebeyas (Luzán 1974: 421).

Las comedias del Siglo de Oro, tan poco apreciadas por Luzán, eran en numerosos casos tragicomedias. En efecto, se les ha asignado con todo merecimiento el nombre de tragicomedias, porque se trataba de piezas y composiciones que, aunque en ocasiones, fuesen fundamentalmente trágicas, no obviaban en algunas escenas una entonación lúdica o cómica. En esta sabia simbiosis, como en otros procedimientos, Lope fue realmente un maestro.

Atendiendo a estos recursos, los personajes de *La discreta enamorada* organizan una red, que aunque no puede obviarse una linealidad temporal, los asuntos como el amor, el desamor, la verdad, el engaño constituyen en efecto una red, es decir, una trama de estructura rizomática, en la que el deseo que inspira el amor encuentra, a lo largo de la acción, trabas, desengaños y finalmente se llega al cumplimiento del deseo.

Ante estos planteamientos que presentan *La discreta enamorada* y otras comedias de enredo, no parece interesar demasiado una aproximación a ellas en cuanto representaciones miméticas de la realidad, sino desde una pragmática de cuño hipotético que tenga en cuenta los mecanismos por los cuales la llamada «enciclopedia» del espectador construye –o concluye– el discurso de ficción filmico. El personaje barroco es medido con frecuencia según su comportamiento ante el honor, y la mujer sabe lo que se juega en cada una de sus decisiones

El tratamiento irónico, aunque parece ser en principio un componente retórico, formal y expresivo, en el discurso dramático de Lope sitúa el concepto de la ironía en las fronteras de lo ético. Y esto, tanto por la forma de decir, como, sobre todo por su carácter ontológico y pragmático. Ya Ortega adivinaba, entre los elementos consustanciales al arte escénico, su carácter anti-patético y anti-épico. El antipatetismo se erige en uno de



uno de los conceptos fundamentales del nuevo estatuto de la imagen en *La discreta enamorada*. El mismo Ortega y Gasset analizó con su finura habitual la dialéctica en la construcción de la obra de arte escénica, entre el ser y el parecer, la realidad y la ficción y cómo las piezas de carácter cómico arrancan, en el fondo, de la farsa clásica. Pero esta mirada exenta de gravedad está también impregnada de lucidez (Ortega y Gasset, 1958).

A trazar esta línea conjetural o abductiva, centrada fundamentalmente en el enredo, contribuye, el carácter de obra abierta y solidaria, que no empieza de la nada, sino que hincó sus raíces en un cuento de Boccaccio, lo recrea, y, por otra parte, anuncia nuevos tipos de discursos como el fílmico. La obra, por tanto, alcanza una interpretación más amplia, al analizarla desde los procedimientos de las intermediaciones y de los trasvases de discursos.

El texto de Boccaccio que inspira esta obra es el cuento N° 3 de la jornada tercera del *Decamerón*. Las adaptaciones, recreaciones, reescrituras, transducciones... abordadas, entre otros, por Todorov, Dolezel, Julia Kristeva, Derrida, la teoría de los polisistemas, etc., se consideran procedimientos de nuestros tiempos, caracterizados por la hibridación de los discursos, pero, sin embargo, ya se practicaron en los Siglos de Oro, como lo manifiesta la recreación teatral o reescritura por Gil Vicente, de los capítulos XXXIII al XXXV del *Quijote* de 1615 de Cervantes, «Donde se cuenta la novela del *Curioso impertinente*» (cap. XXXIII), «Donde se prosigue la novela del *Curioso impertinente*» (cap. XXXIV) y «Donde se da fin a la novela del *Curioso impertinente*» (cap. XXXV), así como de otras obras de los siglos XV y XVII hasta nuestros días (Arellano, 1998: 73-92).

Lope en *La discreta enamorada* cambió personajes del cuento de Boccaccio, amplió su número, y complicó aún más la acción picaresca, para crear una de sus mejores comedias de enredo, para divertir al público y construir un modelo que más tarde serviría de inspiración, entre otros, a Molière.

Como explica David Caro Bragado, si los textos de Boccaccio y de Lope



mantienen la idéntica peripecia central, se aprecia que son mecanismos diferentes los que mueven tanto la poeticidad de las dos obras como sus intenciones y mensajes últimos. De esta forma, a pesar de un mismo inicio y de un idéntico punto de vista sobre los caracteres, cada autor crea un universo literario propio: la trama y el número de personajes aumenta en Lope, se rebaja la carga intelectual presente en Boccaccio que es sustituida por el enredo amoroso y se da espacio a otras cuestiones nuevas y enriquecedoras que no estaban en la *novella* (Caro Bragado, 2010:95).

En un relato del *Decamerón* de Boccaccio se inspiran otras siete piezas del Fénix, que presentan un enredo muy parecido al de *La discreta enamorada*.

De una de ellas, *El anzuelo de Fenisa*, el profesor Enrico Di Pastena realiza un análisis comparativo con el relato de Boccaccio y explica que

esta comedia conserva la estructura de conjunto de la *novella* y sus elementos principales, pero también introduce innovaciones estructurales, como una segunda acción, y sobre todo acaba neutralizando las implicaciones de dinamización social que el mercader tenía en el *Decamerón*. En *El anzuelo de Fenisa*, a través de la figura de Lucindo, se elude la oposición estamental entre la mediana nobleza urbana y el mundo de los comerciantes (Di Pastena, 2018: 127-150).

Aunque las ediciones modernas estructuran en actos *La discreta enamorada* y el resto de las piezas de nuestro dramaturgo, el Fénix no siguió esta división en actos, sino que articuló los asuntos en escenas. Es el mismo procedimiento que se sigue en el cine, que, junto con los recursos de las elipsis, las pausas y las deceleraciones para ajustar el tiempo de la historia al tiempo del discurso o de la representación. Estos mecanismos, por tanto, están anunciando algunos de los principales recursos del séptimo arte. Así lo consideran algunos de los estudiosos más destacados del cine como Seymour Chatman (1990), Francesco Casetti y Federico Di Chio (1991). Estaríamos, por tanto, ante un caso del denominado précinéma, según ha sido denominado por reconocidos investigadores.

El précinéma: elementos filmicos de *La discreta enamorada*

No resulta ninguna extrapolación hablar de elementos filmicos en textos literarios antes de la aparición del cine, de la misma forma que no lo es hablar del



barroquismo de la época alejandrina, que antecede, por lo tanto, más de veinte siglos al movimiento literario y artístico denominado Barroco. A su vez, la denominación de barroquismo se emplea con frecuencia para calificar algunos géneros teatrales y cinematográficos de nuestros días, es decir, más de dos siglos más tarde de que floreciera ese movimiento en Europa y en Latinoamérica. Se trata de recursos utilizados en todas las obras literarias –desde las de Homero a las actuales– y que el cine supo aprovechar para potenciar todas sus virtualidades expresivas. Por ello, uno de los primeros clásicos del séptimo arte, el ruso Serguei Eisenstein desveló procedimientos filmicos en textos poéticos de los simbolistas franceses y en un fragmento de *Bel Ami*, de Maupassant, sin considerarlo un anacronismo o una extrapolación.

Joaquín de Entrambasaguas, que se refirió muy tempranamente a estos procedimientos, define el *précinéma* como

una invención estética cinematográfica para alcanzar la forma adecuada a lo que desea representar en lo descriptivo, con indicación del movimiento, que presente, ya sean artes plásticas o literatura, el dinamismo propio del cinematógrafo, con una actitud estética inconsciente y una expresión técnica, inconfundible a través de los siglos, que luego constituirá, con la superación natural, la del séptimo arte (Entrambasaguas, 1954: 56-57).

Entre los ejemplos de literatura cinematográfica, hay que citar a los dramaturgos de los Siglos de Oro, porque las cualidades cinematográficas de su teatro abarcan desde los detalles externos –paisajes, fondos, interiores, habitaciones disimuladas, que son elementos de primera fila– hasta los gestos delatadores de los protagonistas (Zamora Vicente, 1962).

Con anterioridad a Entrambasaguas y a Zamora Vicente, Amado Alonso se había referido ya a autores literarios como precursores de los expertos de la cámara:

Artistas literarios, como Larreta –Valle Inclán es otro–, son efectivamente precursores de los artistas de la cámara. Ellos son los primeros en haber hecho estudios de gestos y también de ademanes, de movimientos corporales que reproducen y materializan los movimientos e intenciones del alma, con el enfocamiento de la atención a un reducido espacio, al rostro y aun a una parte del



rostro, a los pies de los personajes, para indicar al lector –en el cine, el espectador– que todo allí es intencional tanto lo quieto como lo cambiante (Alonso, 1942: 221).

Con supuestos radicalmente distintos, se ha matizado por otros estudiosos

que el hecho de que los escritores naturalistas tiendan a una *escritura de la visibilidad*, sintiéndose constreñidos por las *limitaciones técnicas* del propio lenguaje, no debería llevar a algunos teóricos a deducir de los textos rasgos cinematográficos *avant la lettre* que se desprenden, mecánicamente, de los mismos (Company-Ramón, 1987: 26).

En la línea iniciada por Amado Alonso y Entrambasaguas, el profesor y prolífico escritor Manuel Alvar López puso en relación algunas películas del italiano Alberto Cavalcanti y del francés Julien Duvivier con textos narrativos de escritores norteamericanos de la denominada «generación perdida», subrayando los valores literarios de los filmes de los primeros y los procedimientos filmicos de los textos literarios de los segundos, guiados en muchos casos, en esta empresa, por objetivos políticos. «Sin esfuerzo –añade Manuel Alvar– podrían aducirse nuevos ejemplos literarios, como *El Puente de San Luis Rey*, de Wilder; *Gran Hotel*, de Baum, o *Estación Victoria a las 4,30*, de Roberts, o cinematográficos como *Carnet de baile* (1937), *Lydia*, *Carne y fantasía*, del propio Duvivier» (Alvar, 1971: 295).

En Rusia, se intentó –siguiendo este procedimiento– la gigantesca sinfonía de un pueblo movido por determinados ideales. He aquí enlazadas, pues, la motivación filmica, su realización literaria y su empleo político. El hecho de que la película rusa sea muy posterior a la de Cavalcanti [*Rien que les heures*] y a la novela de Dos Passos [*Manhattan Transfer*] permite establecer una clara filiación, pero, no por ello deja de ser el mejor testimonio de esta forma de interpretar la vida. Fue un novelista -no colección de diversos relatos que habían ocurrido el 25 de septiembre de 1935. Algo más tarde, Dziga Vertov volvía a la idea de Gorki, pero de modo más directo: el 24 de agosto de 1940 cientos y cientos de operadores se extendieron por la ancha Rusia y obtuvieron una especie de documental de la vida de todo el país. Después, con este ingente material, se elaboró *Un día del mundo nuevo*. Dos años más tarde (el 13 de junio de 1942), doscientos cuarenta operadores repetían la experiencia: en el frente, en las ciudades sitiadas, en las



fábricas de armas, rodaron inmensas cantidades de celuloide que se convirtieron en *Veinticuatro horas de la guerra en la U.R.S.S.*, testimonio directo e impresionante de un pueblo en lucha (Sadoul, 1956, II: 113-114). «He aquí, pues hermanados dos procedimientos –cine, novela– cuyos fragmentos superpuestos presentan la vida de una colectividad en un momento determinado, y no la diacronía de una sola existencia» (Alvar, 1971: 296).

El profesor Darío Villanueva ha comentado las referencias a los procedimientos precinematográficos en los textos homéricos, y atendiendo al poder visual del *Macbeth* de Shakespeare, analiza la «transducción» que llevaron a cabo Harold Bloom en un ensayo y Roman Polanski en una película, para

comprobar hasta qué punto la visualización cinematográfica que Polanski hizo de la pieza de Shakespeare potenció al máximo claves hermenéuticas apuntadas por Bloom, como, por ejemplo, la fantasmagoría y la imaginación culpable que hacen del protagonista un arquetipo humano con el que es obligado establecer una relación de aterrorizada empatía (Villanueva, 2009: 156-157).

Si según el nuevo paradigma de la literatura comparada y de las relaciones interartísticas, se ha de atender más a «las convergencias que a las influencias», aunque se trate de distintos sistemas sógnicos y de procedimientos enunciativos diferentes, puede afirmarse

que dos transformaciones de un mismo hipotexto literario han conducido a resultados hermenéuticos semejantes, pese a la diversidad de los respectivos discursos y los códigos específicos que los caracterizan: el uno, creativo en cuanto cinematográfico; crítico, y por lo tanto discursivo, el otro./ Bloom y Polanski, Polanski y Bloom, en lo que se refiere a la *La tragedia de Macbeth* leyeron del mismo tenor a William Shakespeare (Villanueva, 2009: 160-161).

Al igual que en el trabajo del profesor Darío Villanueva, en numerosos estudios se insiste en la vinculación del cine con el teatro, y respecto a películas como *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang, se argumenta que configura «un tipo de cine que nunca podrá ser entendido si ignoramos su punto de partida teatral» (Hueso, 2001:51).



Por otra parte, el cine se nutrió desde su nacimiento de los procedimientos del teatro y muchos de sus pioneros se curtieron primero en el arte escénico.

Antes de dedicarse enteramente al séptimo arte, el ruso Sergei Eisenstein abordó el arte escénico en todas sus variedades, desempeñando las funciones de actor, director y productor. De forma semejante

Orson Welles fue actor, director, guionista, productor de cine, y está considerado como uno de los artistas más versátiles en el escenario y en la pantalla, hasta el punto de que ha sido calificado como un «animal absolutamente teatral y absolutamente cinematográfico» (Heras, 2002: 30).

Lo mismo puede decirse de Fernando Fernán-Gómez, que según nos ha recordado, trabajó como

actor y como director teatro y de cine (...) y muchas películas de la época dorada de Hollywood, que aparentemente seguían una estructura novelesca, tal como afirmaban los títulos de crédito, eran sin embargo recreaciones de obras teatrales (Fernán-Gómez, 1995: 132-133).

En estos trasvases e intermediaciones también está implicada la novela por la narratividad que comparte con el cine:

Lo que hace el cine es que, adoptando el modelo espectacular del teatro de la acción dialogada, lo somete a estructuras narrativas novelescas. Y del sinergismo estético del teatro y la novela, de la narratividad novelesca y de la espectacularidad teatral, nace la originalidad específica del lenguaje del cine (Gubern, 2003: 217-218).

Parece importante resaltar la estructuración de *La discreta enamorada* en escenas, equivalentes a las secuencias cinematográficas, en las que se empleen los procedimientos, como la elipsis, el resumen, la pausa... que han sido considerados como recursos fundamentales de lo fílmico por Gerard Genette, Seymour Chatman, Francesco Casetti y Federico Di Chio, entre otros.

La *escena*, según estos autores, es el elemento en el que el tiempo de la historia coincide con el del discurso o la representación. El cine toma del teatro



la secuenciación en escenas, un recurso que se le ha aplicado incluso a la novela (Genette, 1972: 141). Esta secuencia se estructura fundamentalmente a través del diálogo, que es el tipo de discurso privilegiado en el teatro. Según Bal, «toda escena se construye sobre un momento central» (Bal, 1985, 82)

Teniendo en cuenta ese momento central, podemos considerar *La discreta enamorada* de Lope, atendiendo a la edición de 1653, estructurada por las siguientes escenas:

La escena primera se inicia en la calle, con Belisa y su hija Fenisa, que está enamorada de su vecino Lucindo. En la escena segunda, mientras Belisa reprende su «ligereza» a Fenisa, aparece el Capitán Bernardo. Al compartir su carácter de viudo con Belisa, esta piensa que llega a solicitarla.

En la escena tercera, intrigado por la actitud de Gerarda, Lucindo va a su casa y la encuentra con Doristeo, preparados para ir esa noche al Prado. Acude el capitán Bernardo y tiene lugar una conversación llena de engaños.

En la escena cuarta, que se desarrolla por la noche en los jardines del Prado, Hernando se viste de dama y Lucindo la corteja para dar celos en presencia de Gerarda.

En la escena quinta Hernando acompaña a Lucindo que desea ver a la dama y tiene lugar la declaración amorosa. Mientras Lucindo y su criado Hernando abandonan la escena, aparecen Doristeo y Gerarda, que se siente muy molesta.

En la siguiente secuencia, mientras Belisa habla con el Capitán, aparece Lucindo y, fingiendo una caída, se abraza con Fenisa. En la séptima escena Lucindo confiesa que a quien ama es a Fenisa, y el Capitán se muestra encolerizado. En la octava, siguen nuevos enredos, y Hernando, fingiéndose Lucindo, le declara su amor a Belisa. En la novena escena el Capitán se prepara y sale a ultimar las pretendidas bodas su hijo con Bernarda y la suya con Fenisa. Por último, en la escena décima, a la vez que el Capitán entra en la casa por una puerta, Lucindo y Hernando lo hacen por otra; aparecen Gerarda y Doristeo, gritan que hay fuego y salen. Se desenredan todos los engaños y los amantes ven cumplidos sus deseos.



En su diestra articulación de la obra, Lope separa una escena de otra a través de elipsis que, aunque ahora se consideran recursos cinematográficos, han sido utilizados siempre por el teatro, y también por la novela.

Lo que se pretende en todos los casos con este procedimiento es avanzar en la acción, no explicitando en el discurso o en la representación un período de tiempo ocurrido o narrado en la historia.

En *La discreta enamorada* las elipsis son determinadas o precisas en el plano espacial, en el sentido que le asigna Genette (1972). Gracias a estas elipsis, se traslada la acción desde la calle en la escena primera a la casa de Fenisa en la segunda, a la de Gerarda en la tercera, a los jardines del Prado en la cuarta, a la fachada y a la casa de Fenisa en la quinta y la sexta, a la calle en la séptima, y de nuevo a la fachada y a la casa de Fenisa en todas las escenas restantes. En el nivel temporal estas elipsis pueden considerarse imprecisas, aunque en las escenas quinta y octava se aclara que es de noche, aunque no se concreta el tiempo transcurrido.

Otro recurso es la *pausa*, que en el cine se representa mediante la mostración de la «imagen congelada» y en el teatro cuando la representación no supone un avance del tiempo de la historia. Suele ser este el instrumento que se utiliza en las acotaciones o didascalias. Es un procedimiento de gran rentabilidad según Chatman (1990) y Casetti-Di Chio (1991).

En *La discreta enamorada* pueden considerarse como pausas ciertos apartes, que se colocan entre paréntesis, para indicar que no constituyen parte de la acción diegética, como sucede por ejemplo cuando Gerarda dice en los vv. 791-794: «(Lucindo es este. ¡Ay de mí! Verdad sin duda sería que aquella dama quería por quien preguntar le vi.)» y sobre todo el momento en el que se detiene la acción y lee Fenisa (vv.1143-1149) esta carta de Lucindo:

Mi bien, mi padre tiene concertado,



de celos de que has dicho que te quiero,
 enviarme a Portugal; remedia, amores,
 esta locura, o cuéntame por muerto;
 esto escribí, sabiendo que venía
 a besarte la mano; a Dios te queda
 y quiera Él mismo que gozarte pueda.

Como recurso fílmico se considera también el *resumen*, que consiste en una aceleración del ritmo, con el fin de condensar la acción. Genette (1972) acude a la literatura para ejemplificarlo y reproduce el texto de un capítulo del *Quijote* al que se ha hecho referencia con anterioridad:

Finalmente, a él le pareció que era menester, en el espacio y lugar que le daba la ausencia de Anselmo, apretar el cerco de aquella fortaleza [...]. Lloró, rogó, ofreció, aduló, porfió y fingió Lotario con tantos sentimientos, con muestras de tantas veras, que dio al través con el recato de Camila, y vino a triunfar de lo que menos se pensaba y más deseaba (Cervantes, 2004: 348).

En una obra de tanto dinamismo dramático como *La discreta enamorada* se encuentran varios ejemplos de resumen, con diálogos muy breves para acelerar el ritmo, como el de los versos 1002-1012:

FENISA. Truécame esa cinta.
 LUCINDO. ¿A qué?
 FENISA. A deseos.
 HERNANDO. ¡Bueno está!
 LUCINDO. Todos los tienes allá.
 FENISA. Adiós.
 (Se va FENISA.)
 LUCINDO. ¿Fuese?
 HERNANDO. Ya se fue.
 LUCINDO. ¡Gran ventura!
 HERNANDO. Di que estás
 enamorado.
 LUCINDO. ¿Pues no?
 HERNANDO. ¿Y Gerarda?
 LUCINDO. Ya pasó.
 HERNANDO. ¿Cómo?
 LUCINDO. Lo que oyendo estás.
 (Se van.)



En el teatro y en el cine tiene una importancia capital el vestuario, y, en contra del dicho popular, «el hábito sí hace al monje». Los personajes saben muy bien que el «decoro» no viene determinado solo por el discurso sino también por el traje:

HERNANDO. Mis telas son telarañas.
¿Qué importa ser gentilhombre
si faltan galas?

LUCINDO. Pues bien...

HERNANDO. Dame esa capa con oro.

LUCINDO. Díerate, Hernando, un tesoro.
Toma el sombrero también.

HERNANDO. Tú podrás ponerte el mío.
(*Cambian de capa y sombrero.*)

LUCINDO. A fe que quedo galán.

HERNANDO. ¡Ah, Lucindo, cómo dan
los vestidos talle y brío!

(vv. 1405 -1415).

Este recurso contribuye poderosamente a crear el enredo en una obra como *La discreta enamorada*. Desde la perspectiva de pragmática de cuño hipotético o conjetural se desmonta la vieja y platónica distinción entre apariencia y realidad –refutada ya por Nietzsche– y se crea un nuevo constructo en el que las cosas no son lo que parecen. Esa «realidad» creada en el escenario y en la pantalla, se completa con la «realidad» o la particular enciclopedia de cada espectador.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Amado (1943). *El Modernismo en «La gloria de Don Ramiro»*. Buenos Aires: Colección de Estudios Estilísticos del Instituto de Filología.
- ALBERTO DE LA BARRERA, Cayetano (1890) *Nueva biografía de Lope de Vega*. Madrid: Edición RAE.
- ALVAR LÓPEZ, M. (1971). «Técnica cinematográfica en la novela española de hoy», en *Estudios y ensayos de literatura contemporánea*. Madrid: Gredos.



- ARELLANO, Ignacio (1998). «Del relato al teatro: la reescritura de *El curioso impertinente* cervantino por Guillén de Castro», *Criticón*, 72 (1998), pp. 73-92.
- ARELLANO, Ignacio; MATA, Carlos (2011). *Vida y obra de Lope de Vega*, Madrid: Bibliotheca Homolegens, Matriti, MMXI, nº 63.
- BAL, Mieke. (1985). *Teoría de la narrativa*, Madrid: Cátedra.
- BOOTH, Wayne (1986). *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus.
- CARO BRAGADO, David (2010) «La comunicación entre los amantes por medio de involuntarios terceros: Decamerón, III, 3 y La discreta enamorada de Lope de Vega», *Cuadernos de Filología Italiana*, Madrid, 2010, Volumen Extraordinario, pp. 95-108.
- CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- CERVANTES, Miguel de (1605, 2004). *Don Quijote de la Mancha*, edición y notas de Francisco Rico, Madrid: Real Academia Española.
- COMPANY-RAMÓN, Juan Miguel (1987). *El trazo de la letra en la imagen*. Madrid: Cátedra.
- CHATMAN, Seymour (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid: Taurus.
- DAVIS, Charles (2004). *27 documentos de Lope de Vega Carpio en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*. Comunidad de Madrid.
- DIEZ BORQUE, José María (1976). *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- DI PASTENA, Enrico (2018). «La figura del mercader en *El anzuelo de Fenisa*, de Lope de Vega», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, vol 34, Nº 1 (2018), pp. 127-150.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín (1954). *Filmoliteratura. Temas y ensayos*. Madrid: C. S. I. C.
- ERLICH, Víctor. (1974). *El formalismo ruso*. Barcelona: Seix Barral.
- FERNÁN-GÓMEZ, Fernando (1995) *Desde la última fila. Cien años de cine*, Madrid: Espasa Calpe.



- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (2004). «La ironía literaria: distancias y desdoblamientos enunciativos», en María Luisa Calero Vaquera y Fernando Rivera Cárdenas (eds). *Estudios lingüísticos y literarios 'in memoriam' Eugenio Coseriu (1921-2002)*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- FERRER VALLS, Teresa (2008). *Teatro y mecenazgo en el Siglo de Oro: Lope de Vega y el Duque de Sessa*. Zaragoza. CSIC.
- FIGUEROA WEITZMAN, Rodrigo (2004). «Kierkegaard y la ironía», *Revista de Filosofía*, 60 (2004), Universidad Andrés Bello, 93-107
- FROLDI, Reinaldo (1973). *Lope de Vega y la formación de la comedia española*. Madrid: Anaya.
- GENETTE, Gerard (1972). *Figures, III*, Paris: Seuil, 1972.
- GÓMEZ DE AMEZÚA, Agustín (ed.) (1989). *Epistolario de Lope de Vega* (Lope de Vega en sus cartas). Madrid.
- GRISMER, Raymond (1965). *Bibliography of Lope de Vega*, Minneapolis: Burgess-Beckwith, 2 vols.
- GUBERN, Román (2003). «Cine y literatura: encuentros y desencuentros», en *Literatura y Cine*, ed. AA.VV. (2003), Jerez de la Frontera: Fundación Caballero Bonald, pp. 201-223.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1832). *Vorlesungen über die Aesthetic*, tr. R.Gabás, *Estética*, 1991, Barcelona: Península.
- HERAS, Guillermo (2002). «Mestizaje y contaminación del lenguaje cinematográfico con el teatral», en *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, ed. J. Romera Castillo, con la colaboración de F. Gutiérrez Carbajo y D. Romero López, Madrid: Visor Libros, pp. 25-35.
- HUTCHEON, Linda (1981). «*Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l'ironie*», en *Poétique* 46 (1981), 140-55.
- HUESO, Ángel Luis (2001). «El referente teatral en la evolución histórica del cine», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 26, nº 1, pp. 45-61.



- LUZÁN, Ignacio de (1974). *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (ediciones de 1737 y 1789), introducción y notas por Isabel M. Cid de Sirgado. Madrid: Cátedra.
- MARAVALL, José Antonio. (1974). *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid: S y E.
- ___ (1975). *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel.
- MARTIN, Marcel (1995). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1949). *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ORTEGA Y GASSET, José (1958). *Idea del teatro*. Madrid: Revista de Occidente.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (1990). *Lope de Vega*. Barcelona: Teide.
- ___ (2009). *Lope de Vega. Vida y literatura*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- PEÑA-ARDID, Carmen (1992). *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan (1636). *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*, Madrid.
- PÉREZ Y PÉREZ, María Cruz (1973). *Bibliografía del teatro de Lope de Vega*, Madrid: CSIC.
- PRESOTTO, Marco (2000). *La commedie autografe di Lope de Vega. Catálogo e studio*. Kassel: Reichenberger.
- PROFETI, Maria Grazia (2003), *Lope de Vega*, en Javier Huerta Calvo (dir.) (2002). *Historia del teatro español*, I. De la Edad Media a los Siglos de Oro. Madrid: Gredos, pp. 783-825.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. (1998), *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*. Madrid: Castalia.
- Rorty, Richard. (1994). *Consecuencias del pragmatismo*. Madrid: Tecnos.
- ROSENBLAT, Ángel (1948). *Resumen cronológico de la vida de Lope de Vega*. Lope de Vega, Cartas completas, Buenos Aires: Emecé.
- SADOUL, Georges (1956). *Historia del cine*. Buenos Aires: Ediciones Losange.



- SIMÓN DÍAZ, José; DE JOSÉ PRADES, Juana (1955). *Ensayo de una bibliografía de las obras y de los artículos sobre la vida y escritos de Lope de Vega*, Madrid: Centro de Estudios sobre Lope de Vega.
- STEINER, Wendy. (1982). *The Colors of Retic*. Chicago: University of Chicago Press.
- TINIANOV, Iuri. (1972). *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- TOMACHEVSKI, Boris. (1965). «Sur le vers», en *Théorie de la littérature. Textes de formalistes russee rénis, présentés et traduits par Tvetan Todorov*. Paris: Editions du Seuil.
- ___ (1982). *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal Editor.
- URRUTIA, Jorge (1984). *Imago litterae. Cine. Literatura*. Sevilla: Alfar.
- VEGA, Lope de, *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso* de D. Frey Lope Félix de Vega Carpio, del hábito de San Juan, tomo I, en Madrid, Año de M. DCC. LXXVI, en la imprenta de Don Antonio de Sancha: *En la Aduana vieja, donde se hallará*, pág. 287.
- ___, *La discreta enamorada*, en *Parte tercera de comedias de los mejores ingenios de España...*, En Madrid : por Melchor Sanchez : acosta de Ioseph Muñoz Barma..., 1653, h. 59v.-83. Biblioteca Nacional (España). Sig. R/22656
- ___, *La discreta enamorada*, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones (S-A.), Madrid: Puerta del Sol, 5; Barcelona: Ronda Universidad, 1: Buenos Aires: Florida, 251.
- ___, *La discreta enamorada*, Madrid: Linkgua Teatro, 413, 2008.
- ___, *La discreta enamorada*, edición José Miguel Marín Viadel, Madrid: Tilde, 2008.
- ___, *Arte Nuevo De Hacer Comedias / La Discreta Enamorada*, Madrid: Espasa-Calpe, S.A, 1973.
- ___, *El perro del hortelano*, Emp.: Huye, Tristán, por aquí (h. 3)... Fin.: al perro del hortelano (h. 108);[original de Lope de Vega; refundida



- por Juan Hartzenbusch], [ca. 1862], Madrid, Biblioteca Nacional, V.a. Mss/14242/13.
- ___, *El perro del hortelano*, refundida por Manuel y Antonio Machado y José López y Pérez-Hernández, Madrid, Rivadeneyra, 1931.
- ___, *Comedia del perro del hortelano*, texte établi d'après l'original avec une introduction, des variantes et des notes par Eugène Kohler, Paris: La Haute-Loire, 1934.
- ___, *El perro del hortelano*, edición revisada por Federico C. Sainz de Robles, Madrid: Héroe Ed. Nacional, 1963.
- ___, *El perro del hortelano* a critical edition; with introduction and notes, by Victor Dixon, London: Tamesis Texts Limited, 1981.
- ___, *El perro del hortelano*, edición, introducción y notas de A. David Kossoff, Madrid: Castalia, 1981.
- ___, *El perro del hortelano*, edición de Mauro Armiño, Madrid: Cátedra, 2004.
- ___, *El perro del hortelano*, edición, introducción, notas y actividades de Felipe B. Pedraza Jiménez, Madrid: Buño, 2007.
- ___, *El perro del hortelano*, edición de Antonio Carreño, Madrid: Espasa / Calpe, Austral, 2014.
- VILLANUEVA, Darío (1994). *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Barcelona: Anthropos.
- ___ (2009). «La transformación de la obra literaria: los *Macbeth* de Roman Polanski y de Harold Bloom», en *Lecturas: Imágenes 6. Revista de Poética de la Imagen*, ed. Carmen Becerra, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 139-164.
- ZAMORA VICENTE, Alonso (1961). *Lope de Vega: su vida y su obra*. Madrid, Gredos.
- ___ (1962). «Tirso de Molina escritor cinematográfico», en *Voz de la letra*. Madrid: Espasa-Calpe, col. Austral, nº 1281.

