

LA BODA ENTRE DOS MARIDOS: UNA COMEDIA DE LOPE  
ENTRE LA AMISTAD Y EL AMOR

JOSÉ ROSO DÍAZ  
Universidad de Extremadura

Escribió Lope esta comedia de enredo cuando había llegado ya a su madurez como dramaturgo y tenía una propuesta teatral sólida que triunfaba ampliamente en las tablas. S.G. Morley y C. Bruerton<sup>1</sup>, analizando el uso de estrofas y metros, afirman que pudo ser compuesta entre 1595 y 1608, más probablemente entre los años 1596 y 1603. Estas fechas se precisaron todavía más en un estudio posterior de S.G. Morley<sup>2</sup> que, al considerar una referencia histórica, propone como años probables de redacción los comprendidos entre 1595 y 1601. La obra, en cualquier caso, aparece en la lista adicional de títulos de sus comedias que Lope añadió a la ofrecida en 1604 al publicar de nuevo *El Peregrino en su patria* en Madrid en 1618<sup>3</sup>. Morley y Bruerton consideran, además, que esta obra puede ser la titulada *El casamiento dos veces*, comedia que se incluye en la primera de las listas señaladas<sup>4</sup>.

*La boda entre dos maridos* se publicó por primera vez dentro de la *iv Parte de Comedias de Lope de Vega*<sup>5</sup>. Se conocen hoy de forma exhaustiva las circuns-

---

<sup>1</sup> S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid, Gredos (BRH), 1968, págs. 135, 151, 191 y 594.

<sup>2</sup> S. Griswold Morley, «The pseudonyms and literary disguises of Lope de Vega», en *University of California Publications in Modern Philology*, xxxiii (1951), pág. 455.

<sup>3</sup> Lope F. de Vega Carpio, *El Peregrino en su patria*, Ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia (Clásicos-Castalia, 55), 1973, pág. 60.

<sup>4</sup> S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *op. cit.*, pág. 294.

<sup>5</sup> *Doce comedias de Lope de Vega Carpio, familiar del Santo Oficio*. Sacadas de sus originales. Cuarta parte. Dirigida a don Luis Fernández de Córdoba... Duque de Sesa. Año [escudo impresor] 1614. Con privilegio. En Madrid. Por Miguel Serrano de Vargas. A costa de Miguel de Si-

tancias en que surge este nuevo volumen conjunto de piezas teatrales del Fénix. Gaspar de Porres (o Porrás), conocido autor de comedias y buen amigo de Lope, vendió doce textos del repertorio de su compañía al famoso editor madrileño Alonso Pérez, también muy conocido de nuestro dramaturgo. En estos años Lope mantiene importantes relaciones comerciales con el primero, mientras que el segundo poco tiempo después publicaría casi de forma exclusiva todas sus obras. Estos hechos permiten conjeturar que Lope participó de manera directa (ordenación, proceso de impresión, revisión de pruebas,...) en la primera edición de esta Parte<sup>6</sup>. Fue, sin embargo, Marcelino Menéndez Pelayo el primer editor moderno de la pieza al incluirla en el volumen xxxi, donde reúne varias comedias novelescas, de su colección de *Obras de Lope de Vega*<sup>7</sup>. Desde entonces, y hasta la fecha, tan sólo existe la edición preparada por Jesús Gómez y Paloma Cuenca y publicada en el año 1998 dentro del volumen xiv de *Obras Completas de Lope de Vega (Comedias)* de la Biblioteca Castro<sup>8</sup>. El Grupo Prolope, que está trabajando en la edición de las diversas partes de la obra dramática de nuestro autor, publicará próximamente la *iv Parte*, dentro de la cual soy editor de la comedia que nos ocupa.

### 1. *La fuente de la comedia*

Como se sabe, el argumento de esta obra trata de la fuerte amistad que Lauro mantiene con Febo. Esta relación le obliga a ceder su puesto al amigo en la boda que tiene ya concertada con su amada Fabia. El cambio de maridos supone el triunfo de la amistad sobre el amor y la alteración de la situación de los dos personajes. Ambos se separan. Lauro empobrece mientras Febo se acomoda y vive feliz en París. Pero, en su reencuentro final, Febo actúa en beneficio de su amigo y arriesga la vida para librarle de una acusación de asesinato. Así, pese a las dudas injustas que en ocasiones albergó Lauro, este último hecho confirma que la amistad responde a la amistad, lo que posibilita el final feliz de la pieza. Este argumento, como ya ha señalado la crítica, repite en líneas generales la historia del cuento octavo, titulado *De*

---

les librero. Véndese en su casa, en la Real de las Descalzas. 4 hojas + 296 folios, 20,5 cm. Texto a dos columnas.

<sup>6</sup> Tiene firma autógrafa de Lope el ejemplar de esta primera edición conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (R-24.987).

<sup>7</sup> Lope F. de Vega Carpio, *La boda entre dos maridos*, en *Obras de Lope de Vega*, xxxi. *Comedias novelescas*, Ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas (BAE, CCXLVI), 1971, págs. 395-458. Menéndez Pelayo murió antes de hacer la introducción de la comedia.

<sup>8</sup> Lope F. de Vega Carpio, *La boda entre dos maridos*, en *Obras Completas de Lope de Vega. Comedias*, xiv, Ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Turner (Biblioteca Castro), 1998, págs. 485-581. Citamos por esta edición.

cómo dos amigos obraron el uno con el otro magníficamente<sup>9</sup>, de la Décima Jornada del *Decamerón* de Giovanni Boccaccio<sup>10</sup>. Se nos cuenta aquí la historia de la gran hermandad y amistad de dos mozos galanes, Hegesipo y Tito, que se complica cuando uno de ellos se enamora de Sofronia, prometida del otro. Hegesipo, considerando más importante la verdadera amistad que el amor, renuncia a su relación con Sofronia y la entrega, sin ella saberlo, a Tito, quien la goza y es, más tarde, aceptado por marido. El regreso repentino de Tito a Roma por la muerte de su padre obliga a los dos amigos a declarar la verdad, lo que supone para Hegesipo el desprecio, la ruina y el destierro de la ciudad de Atenas. Entonces se encamina a Roma donde, pese a su cambio de fortuna, Tito sale en su defensa para exculparle de un asesinato. Este hecho confirma la confianza definitiva en la amistad y hace posible el final feliz del cuento. Esta historia es, sin lugar a dudas, la fuente básica utilizada por Lope para elaborar su comedia. Esta afirmación no debe sorprendernos dado que fueron varias las obras dramáticas del Fénix escritas entre 1595 y 1608 que se elaboraron a partir del *Decameron* de Boccaccio<sup>11</sup>. Pero, sobre ella, actúan a su vez ciertas divergencias y modificaciones que obligan a considerarla, más allá de la obra del italiano, dentro de la tradición literaria del cuento de los dos amigos (de la que parte también Boccaccio) y, más concretamente, dentro de la familia española de dicha tradición<sup>12</sup>.

La mayoría de los cambios introducidos, en cualquier caso, responden a la conversión de la materia tratada, dada originalmente en forma de cuento, a teatro. Esta circunstancia fue ya señalada por Avalle-Arce: «*Las acciones necesitan explicación dramática, lo cual exige un aumento de los personajes. El dina-*

<sup>9</sup> En el caso de *La boda entre dos maridos* podemos afirmar que Lope 'conocía el *Decamerón* de Boccaccio' porque la historia que contiene la comedia está inspirada en una de las historias que el italiano incorporó en su obra y no sufrió castigo alguno en las ediciones revisadas de Borghini, Groto y Salviati. Cf., sobre esta cuestión, Victor Dixon, «Lope no conocía el *Decamerón* de Boccaccio», en José María Ruano de la Haza (Ed.), *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro. Ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa, Dovehouse Editions (Hispanic Studies, 3), 1989, págs. 185-196.

<sup>10</sup> Giovanni Boccaccio, *Decamerón*, Barcelona, Planeta (Clásicos Universales Planeta), 1982, págs. 576-589.

<sup>11</sup> Entre estas comedias podrían citarse *El llegar a ocasión*, *La discreta enamorada*, *El ruiseñor de Sevilla*, *El halcón de Federico*, *El anzuelo de Fenisa*, *El servir con mala estrella* o *El ejemplo de casadas*. Cf. Joaquín Arce, «Comedias de Lope basadas en cuentos de Boccaccio», en *Actas del Coloquio Teatro y realidad en el teatro español del siglo XVII: La influencia italiana*, Roma, Instituto Español de Cultura y Literatura de Roma, 1981, págs. 367-383. Cf., para la comedia que nos ocupa, Grace E. Megwinoff «G.X.8 Del *Decamerón*: Posible fuente de *La boda entre dos maridos*, de Lope de Vega, o Mito de Apolo, fuente común», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Dir. Manuel Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, págs. 179-202.

<sup>12</sup> Juan Bautista Avalle-Arce, «Una tradición literaria: el cuento de los dos amigos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI (1957), págs. 1-35.

*mismo esencial de la comedia de Lope requiere una sucesión más rápida de los acontecimientos, problema que el autor resuelve introduciendo una acción secundaria que se entrecruza con la acción principal para apresurar el argumento y no dejarlo decaer*.<sup>13</sup> En cambio, conviene insistir en que otras diferencias sólo pueden explicarse si atendemos a versiones españolas anteriores del cuento. No está en la obra de Boccaccio la reacción violenta de la familia de Fabia<sup>14</sup>, ni tampoco la circunstancia de que Febo parte a París no sólo con su esposa Fabia sino también con la hermana de ésta, Celia, la cual puede encontrarse en *La Galatea*<sup>15</sup>. El episodio de los bandoleros tampoco se encuentra en Boccaccio, pero sí en la patraña veintidós de *El Patrañuelo* de Timoneda<sup>16</sup>, al igual que el motivo de pedir limosna al amigo sin que éste lo reconozca<sup>17</sup>.

En definitiva, la fuente de la comedia no es exclusivamente el cuento de Boccaccio, pues a éste hay que añadir algunas matizaciones, más o menos significativas, tomadas de versiones españolas del cuento de los dos amigos<sup>18</sup>, que, dicho sea de paso, fue muy utilizado por Lope para la elaboración de otras muchas obras dramáticas<sup>19</sup>.

<sup>13</sup> *Ibidem*, pág. 23.

<sup>14</sup> Pero ésta la podemos encontrar en *El caballero Zifar*: «E desde que los parientes de la moça lo sopieron, tovieronse por deshonrrados e enbiaronle a desafiar, e corrieron con el muy grant tienpo, de guisa que commoquier que rico y poderoso era, con las grandes guerras que fazian de cada día, llegó a tan gran pobredat en manera que non podía mantener la su persona sola». Cf. *El caballero Zifar*, Ed. Cristina González, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas), 1983, pág. 88.

<sup>15</sup> Timbrio llega a España con su amada Nísida y con Blanca, hermana de ésta. Cf. Miguel de Cervantes Saavedra, *La Galatea*, Madrid, Ediciones de la RAE, 1985, págs. 256-260.

<sup>16</sup> «Y determinado de irse derecho a Roma, por el camino ladrones le robaron lo poco que llevaba, y le fue forzado de puerta en puerta pedir por Dios, para pasar su camino y su pobre vida». Cf. Joan Timoneda, *El Patrañuelo*, Ed. José Romera Castillo, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas), 1978, págs. 246-247.

<sup>17</sup> «saliendo Urbino a caballo de su casa, pasósele delante Federico, con la más piadosa postura que pudo, franqueándole el rostro proque mejor le conociese Urbino estúvolo mirando como aquél que le quería conoscer y no se daba acato de donde», *ibidem*, pág. 247.

<sup>18</sup> Otra vez en palabras de Avalle-Arce: «Lope sigue el cuento de Boccaccio, probablemente a través de la versión de Timoneda, y lo adereza con recuerdos de *La Galatea*». Cf. Juan Bautista Avalle-Arce, *op. cit.*, pág. 34.

<sup>19</sup> En este hecho confluyen dos aspectos significativos. Por un lado, la importancia que tiene en Lope la reutilización de materiales para la elaboración de su obra y, por otro, la circunstancia de que el cuento adquirió en esta época una gran popularidad. Ambos aspectos traen como consecuencia la utilización fragmentada del cuento, que puede convertirse en una de las fuentes de la comedia, pero no en la única o más importante. En efecto, en muchas ocasiones encontramos de él sólo algunos episodios aislados o alusiones y referencias indirectas. Elementos procedentes del cuento de los dos amigos se pueden rastrear, con matices, en comedias como *Amistad y obligación*, *La tradición bien acertada*, *La amistad pagada* o *El amigo hasta la muerte*. El triunfo de la amistad sobre el amor es un tema que atrae reiteradamente a Lope.

## 2. El desarrollo de la acción

Lope, ateniéndose ya a los principios que unos años más tarde defiende en el *Arte nuevo*, desarrolla en esta comedia un conflicto básico que surge de la contraposición entre el amor y la amistad. A éste se van añadiendo progresivamente distintos episodios secundarios, casi siempre referidos al amor, que multiplican los efectos de un enredo en donde todo está ya interrelacionado. Así, la obra se construye siguiendo estrictamente el valor que tienen cada uno de los actos en el teatro barroco<sup>20</sup>. En los tres acontecen sucesos significativos para el desarrollo de la acción. Por ello ésta es, en general, rápida y se suceden en escenas cortas un número importante de personajes. Lope, además, concluye los dos primeros actos con un momento de tensión dramática, broche que marcará en ambos casos el inicio del acto siguiente. No hay en la comedia, por tanto, un cabo suelto; todo responde ya a la fórmula definitiva del Lope-Lope<sup>21</sup>.

En el primer acto asistimos a la exposición de la verdadera amistad que se profesan Febo y Lauro, al desarrollo de la relación amorosa que este último mantiene con Fabia y que parece terminar en matrimonio, al enamoramiento del primero de esta dama y al comienzo de la pasión que por él siente Celia. La obra comienza *in medias res*<sup>22</sup> y entrelaza desde el principio el tema de la amistad y del amor. Lope insiste, en los momentos preliminares de la intriga, en el amor que se tienen los dos galanes principales. Para encarecerlo se recurre a la consideración tópica del amigo como otro yo y, a veces, hasta a su deificación:

no me digas que me quieres  
 más que yo a ti, Lauro, si eres  
 el alma de nuestros pechos;  
 que si porque amor se arguya  
 entre dos, que han de ser,  
 un alma sola ha de haber,  
 ¡Por Dios, Lauro, que es la tuya!  
 Yo sólo soy cuerpo aquí;  
 tú eres la razón, la ley;

<sup>20</sup> Recuérdese lo que el mismo Lope advierte en su *Arte nuevo*: «En el acto primero ponga el caso./ En el segundo enlace los sucesos./ De suerte que, hasta el medio del tercero,/ Apenas juzgue nadie en lo que para». Cf. Lope F. de Vega Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Ed. Juana de José Prades, Madrid, CSIC (Clásicos Hispánicos), 1971, pág. 190.

<sup>21</sup> Dicho en palabras de Weber de Kurlat. Cf. F. Weber de Kurlat, «El Lope-Lope y el Lope-preLope. Formación de la comedia de Lope de Vega», en *Segismundo*, XII (1976), págs. 111-131.

<sup>22</sup> Este recurso dramático pretende llamar la atención del público para que esté atento a la representación. Lope nos introduce ante un incidente o episodio sin darnos antes explicación alguna.

tú la voluntad y el rey,  
 que vive y manda en mí.  
 La estrella con que naciste  
 tiene imperio en mí, y la estoy  
 tan sujeto, que no soy  
 más del ser que me diste;  
 que a no conocer los dos  
 que hay Dios, para más ejemplo  
 te hiciera labrar un templo  
 y te adorara por Dios.<sup>23</sup>

De ahí que se insista también en las características que tiene un auténtico compañero:

yo fabricaba en mi idea  
 cómo está en razón que sea  
 un amigo para mí.  
 Pintábale verdadero,  
 leal, discreto, callado,  
 rico, de buen talle, honrado,  
 bien nacido y caballero.  
 Éste amaba, y pues tú fuiste  
 después el mismo que vi,  
 sin duda te amaba a ti,  
 pues que tú le pareciste<sup>24</sup>

De esta forma se nos presenta una amistad sin fisuras, donde incluso es lícito y deseable permitir la conversación del amigo con la amada. Y es precisamente ahí de donde va a surgir el conflicto, porque Febo, amigo pero galán, aunque luchando contra su corazón, termina por enamorarse irremediablemente de la dama de Lauro:

(¡Ah, Febo, qué pensamiento  
 entró anoche en mi sentido!  
 Sin duda que le he perdido,  
 pues que dentro a Fabia siento.  
 Fabia me mató. Más, ¡cielo!,  
 primero que le ofendiese  
 a Lauro, aunque amor me diese  
 todo un infierno de celos,  
 la vida me quitaría.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Lope F. de Vega Carpio, *op. cit.*, en nota 8, págs. 490-491 (vv. 192-211).

<sup>24</sup> *Ibidem*, pág. 491 (vv. 228-238).

<sup>25</sup> *Ibidem*, pág. 512 (vv. 931-939).

A esta nueva circunstancia sólo hay que añadir una palabra de matrimonio, precipitada sin duda por una cuestión de honra en la que se ven envueltos los familiares de los dos enamorados, para tener concluido el planteamiento. Lope ha necesitado recurrir a 11 personajes, 14 escenas y 950 versos. Todos los agonistas principales están presentes ya en este acto, cuya acción transcurre, además, en la Corte.

Al comenzar el segundo acto el espectador se encuentra con la extraña enfermedad melancólica de Febo<sup>26</sup>, que conecta la acción con la parte final del acto anterior al surgir ésta de la pasión que siente hacia Fabia. Lope otorga ya, por tanto, valor madurativo al primer entreacto de la comedia. La enfermedad del amigo provoca el atraso de la boda ya anunciada, la renuncia al amor en beneficio de la amistad, la recurrencia al engaño para hacer triunfar el amor del amigo y todo ello aderezado con la aparición, en un plano secundario, de los celos, otras historias amorosas y algunos pasajes repletos de humor. Estamos, pues, ante aspectos que ayudan a explicar dramáticamente el cuento de los dos amigos.

Lauro, que ha conocido ya el motivo de la locura de Febo y que valora más la amistad que el amor, rechaza con dolor a su enamorada y prepara una estratagema para que su amigo pueda gozarla:

FEBO

¿qué intentas?

LAURO

Darte un fingido poder  
para que tu esposa sea

FEBO

No, Lauro, que es disparate  
sólo el casarme con ella

LAURO

No es; que vendré de noche  
a casa, y las luces muertas,  
te daré mi propio lugar.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> En realidad Lope define (vv. 989-990) y hasta detalla de forma bastante completa la sintomatología de esta enfermedad: la furia (vv. 1044, 1178, 1196), el llanto (vv. 1164 y 1182), la turbación del cerebro ('no estar en sí', vv. 1049 y 1204), la falta de razón, memoria o entendimiento (v. 1211, 1224-1225) y la muerte violenta por callar (1057, 1061-1062, 1065-1066, 1105 y 1206). En efecto, la melancolía es la enfermedad que aparece con mayor frecuencia y mejor descrita en las comedias de Lope. Cf. A. Albarracín Teulón, «Lope de Vega y el hombre enfermo», en *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a Lope de Vega*, LIV, 161-162 (1963), págs. 435-535.

<sup>27</sup> Lope F. de Vega Carpio, *op. cit.*, en nota 8, pág. 526 (vv. 1382-1389).

Este engaño constituye el núcleo creador del nudo de la acción. Se trata de un engaño fundamental para el desarrollo de la pieza<sup>28</sup>. Es planificado de forma rigurosa y llevado poco después a efecto mediante un ficticio casamiento por poder y la suplantación de un agonista por otro. Tras su realización la situación de los personajes cambia y la acción se hace irreversible. Lauro sabe, en fin, que ha perdido para siempre a Fabia:

Ya Febo se fue a gozar,  
triste pensamiento mío,  
de aquella por quien tres años  
dimos al aire suspiros.  
Ya Febo alumbra contento  
en el oriente divino  
donde amaneció aquel sol  
de quien ahora soy indio.  
Desdichas, ¿qué me queréis?  
Amistades me han vencido<sup>29</sup>

En las últimas escenas de este acto el alboroto producido por Pinabel y Lauro casi consigue poner al descubierto la verdad, lo que crea un momento de gran tensión dramática donde se muestra al espectador la equivocación en que está la mayoría de los personajes.

Lope ha utilizado 989 versos y algo más de 15 escenas, muy irregulares en cuanto a extensión e importancia, para elaborar el nudo de la acción. En éste todos los agonistas principales han visto modificados su situación<sup>30</sup>.

El acto tercero se caracteriza, sobre todo, por el ritmo rápido de la acción, por el descubrimiento progresivo de la verdad<sup>31</sup>, por el cambio radical

<sup>28</sup> Existen bastantes comedias de Lope en las que podemos registrar engaños fundamentales para la acción (por ejemplo, *El nacimiento de Ursón y Valentín*, *La boda para los otros y discreta para sí*, *La ocasión perdida*, *Los esclavos libres*, *La inocente Laura* o *Los locos de Valencia*). Se trata de engaños que normalmente aparecen pronto, exigen la presencia de otros y crean complicadas marañas que se extienden hasta el desenlace. En el caso de esta obra, el engaño fundamental crea el nudo de la acción. Sin embargo es más frecuente que se encuentre en el primer acto de la comedia. Recuérdese en este sentido la idea sostenida por el Fénix en el *Arte nuevo*: «Póngase la conexión desde el principio». Cf. Lope de Vega, *op. cit.*, en nota 20, pág. 156.

<sup>29</sup> Lope F. de Vega Carpio, *op. cit.*, en nota 8, pág. 538 (vv. 1751-1760).

<sup>30</sup> Con gran maestría resume Lope todo el nudo de la acción en el último verso de este acto: «Febo es de noche, y yo lo soy de día» (v. 1939).

<sup>31</sup> La verdad en el tercer acto llega a los personajes en diferentes momentos: a) Febo y Lauro comunican a Fabia que se casó realmente con Febo, b) Pinabel cuenta que Fabia fue engañada y está casada con Febo y no con Lauro, c) Celia y Andronio conocen que Fabia se casó con Febo. *Ibidem*, págs. 545-547 (vv. 1940-2011), págs. 553-554 (vv. 2206-2226) y págs. 565-566 (vv. 2545-2579) respectivamente.



sufrido en los personajes, y por el desengaño de la amistad que se convierte al final en el triunfo de la misma. Todo ello culmina con el final feliz en bodas. En muy poco tiempo acontecen muchas cosas. De ahí que el Fénix tenga que recurrir en algunas escenas a la actualización de datos que hagan la acción comprensible a determinados agonistas y al público<sup>32</sup>.

Asistimos en este acto tercero al regreso precipitado de Febo a su patria (París) junto con su esposa Fabia y la hermana de ésta, al descubrimiento por parte de las dos familias del engaño del matrimonio fingido y a la ruina de Lauro. Lauro, ahora pobre, tras las desgracias sufridas por ayudar al amigo, termina decepcionado y desconfiando de la amistad, pues Febo no le reconoce cuando se presenta ante él como mendigo:

¡Jesús! ¿Qué es lo que veo?  
 ¡Jesús! ¿Qué es lo que escucho?  
 Es hombre al fin, no es mucho;  
 ¿Si es Febo? No lo creo.  
 Pagó la amistad mía.  
 ¡Mal haya el hombre que del hombre fía!<sup>33</sup>

Esta desilusión, que había sido ya apuntada por su criado Pinabel, le lleva a desear la muerte, y, por ello, afirma ser el responsable del asesinato de un caballero. Es entonces cuando Febo reconoce a Lauro y se produce la prueba que demuestra la existencia verdadera de amistad. En efecto, Febo pretende evitar la condena de Lauro y logra, más allá de eso, confirmar el valor de la amistad. A ello se debe también el final feliz de la pieza.

Lope utiliza para componer este acto más de 20 personajes, 1.075 versos y un número elevado de escenas. La necesidad de solucionar todos los conflictos explica que este acto sea el más extenso y el que contenga la mayor cantidad de escenas. Sin embargo alguno de estos personajes y escenas desempeñan valores dramáticos muy limitados. Todos ellos, además, funcionan en la pieza en favor del desarrollo dramático de la historia de Febo y Lauro.

Lope pretende, en definitiva, a partir de un esquema básico, dar forma dramática al cuento de los dos amigos. La acción se construye condicionada por el respeto a la fuente. En el primer acto asistimos al planteamiento de la historia. En el segundo a la creación del nudo a partir de un engaño fundamental para la acción que logra equivocar a todos los agonistas. En el

<sup>32</sup> Un ejemplo encontramos en los vv. 2474-2507 donde Lope notifica sucesos no escenificados por medio de la conversación que mantienen los personajes (Pinabel y Lauro). En este caso los hechos que se cuentan son realmente graves y significativos para la acción. *Ibidem*, págs. 563-565.

<sup>33</sup> *Ibidem*, pág. 571 (vv. 2706-2711).

tercero al desenlace progresivo de todos los conflictos que están funcionando en la acción y al final efectista de la pieza donde la amistad resulta vencedora.

La obra, en cualquier caso, presenta como innovación más destacada la incorporación de intrigas secundarias que se imbrican con la principal para acelerar los acontecimientos<sup>34</sup>. De ahí precisamente el número elevado de escenas o la gran nómina de los personajes de la pieza. Las escenas son muy irregulares en cuanto a extensión, importancia y número de agonistas que en ellas participan. Son muchos también los personajes que intervienen en la acción, pero resultan fundamentales Febo, Lauro y Fabia; otros quedan en un segundo plano, aunque inciden de manera notable en los anteriores (Celia, por ejemplo) y algunos cumplen únicamente una función muy puntual (el Preboste, por ejemplo). La estructura de la acción y las innovaciones realizadas sobre la fuente, casi siempre necesarias para convertirla en teatro, vienen a confirmar una vez más la gran capacidad de dramatización que tiene Lope y la madurez alcanzada ya en las obras escritas en torno al cambio de siglo.

### 3. *El tema y los temas (la amistad, primero; luego, el amor)*

Se puede apreciar con facilidad la presencia de varios temas en la comedia: el triunfo de la amistad frente al amor, el amor (correspondido y no correspondido), el honor y la honra, los celos, las relaciones paternofiliales y el humor. Pero, de todos ellos, sólo uno es el principal y se va a desarrollar a lo largo de toda la comedia. Los otros van a favorecer su tratamiento y están perfectamente conectados con él, por lo que la acción no se dispersa y presenta, como dijimos, una gran unidad.

El tema básico se elabora sobre dos aspectos fundamentales: la amistad y el amor. A Lope le interesa la contraposición de los mismos para encumbrar, al final, a uno sobre el otro. Por ello ambos presentan desarrollos paralelos, una fuerte vinculación y afectan a los mismos agonistas. Están presentes, incluso, en el título de la pieza, pues 'boda' alude al amor y 'maridos' a los dos amigos, que son sólo uno. Se parte del famoso concepto de amistad de origen aristotélico («*anima magis est ubi amant, quam ubi animat*»)<sup>35</sup>, pero de difusión ciceronianohoraciana, de la división del alma en dos mita-

<sup>34</sup> Con estas intrigas secundarias se pretende buscar el entretenimiento del auditorio a través de la variedad. Reflejan, en cierto modo, el gusto barroco por armonizar cosas dispares, por reducir a unidad, sin renunciar a nada, lo que es inconexo.

<sup>35</sup> Aristóteles, en su *Ética* (viii, ii, 1157b, 31-32) afirma que «el amante está presente en el amado en la medida que considera suyos los bienes y los males del amigo y suya la voluntad del amigo».

des («*amicus dimidium ego*», o «*amicus magna o melior pars animae meae*») y de la consideración del amigo como otro yo («*amicus alter ego*») para encarecer el verdadero amor que se tienen dos de los agonistas principales, Febo y Lauro<sup>36</sup>. No es raro encontrar, incluso, en la comedia alusiones a la idea de que uno de ellos es espejo del otro: «No es necesario decirte/ que soy de tu vida espejo» (vv. 39-40), «tú no eres mi amigo,/ que a serlo fueras mi espejo» (vv. 1241-1242) o «espejo solías ser/ como lo es el buen amigo» (vv. 1247-1248)<sup>37</sup>. El amor de amistad obliga a una entrega total al otro, pues en él el amante hace del bien del amado su propio bien. Esta idea está presente constantemente a lo largo de toda la pieza: «Yo sólo soy cuerpo aquí,/ tú eres la razón, la ley,/ tú la voluntad y el rey/ que vive y que manda en mí» (vv. 199-202), «... esta alma es tuya./ La mía, Lauro, ¿no es tuya?/ Tú sabes que vive en tí» (vv. 280-282), «Es la misma sangre mía» (v. 358), «y, pues, Lauro vive en mí» (v. 841), «a Febo, que es otro yo» (v. 1664), «y vive un alma en los dos» (v. 1746) o «éste es Febo, éste es mi segundo yo» (v. 2687). La amistad verdadera hace que Lauro, tras conocer el motivo de la melancolía de Febo, sacrifique el amor correspondido de Fabia en beneficio de éste. Esto supone para Lauro la pérdida de su amada y, tras algunas desgracias, las dudas sobre el valor de la propia amistad. Pinabel, criado suyo, se lo advierte:

Tú has hecho  
una amistad sin provecho,  
de gran daño para ti.  
¡Cuerpo de tal! ¿Qué locura  
con este francés te dio,  
que tu gusto te llevó  
con tanta desenvoltura?  
¡Bien te ha pagado el villano!<sup>38</sup>

Poco después, cuando comprueba que Febo no le reconoce, llegará a esta convicción.

<sup>36</sup> Además de Aristóteles (en la *Ética* y la *Retórica*, sobre todo), las fuentes clásicas en que se trata y desarrolla el concepto de amistad (casi *caritas* donde existe amor y piedad o benevolencia) son el *De amicitia* de Cicerón (xxi, 81), Las *Odas* de Horacio (especialmente *Oda* I, III, 8 y I, XVII, 5 y ss.), *Tristia* de Ovidio («*Qui duo corporibus mentibus unus erant*», IV, IV, 72) y *La carta XVIII a Lucilia* de Séneca. Cf. para un conocimiento más amplio del motivo, Guillermo Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996.

<sup>37</sup> La equiparación del amigo con un espejo es un tópico que cristalizó en la época en numerosas expresiones («Mirar en uno como en un espejo» o «el buen amigo es espejo del hombre») y recordó Juan Rulfo en *Los seiscientos apotegmas* («Al buen amigo llaman espejo del hombre, y así había de ser si la niebla de la lisonja no oscureciera el cristal oscuro de las verdaderas amistades»).

<sup>38</sup> Lope F. de Vega Carpio, *op. cit.*, en nota 8, pág. 564 (vv. 2502-2509).

Fabia, casada por poderes y engañada, acepta su matrimonio con Febo y le acompaña a París, aunque reprochando a su amado que pusiera por delante la amistad al amor:

No me digas por consuelo  
que en su pecho te he de hablar,  
porque si en Febo has de estar,  
pediré mi muerte al cielo;  
antes con mi voluntad,  
con mi amor en lazo estrecho,  
he de borrar de tu pecho  
la imagen de tu amistad.<sup>39</sup>

Pero esa preponderancia de la amistad sobre el amor es, en ocasiones, objeto de burlas en la pieza. Burlas puestas en boca de las damas afectadas, que insisten en la idea de que estos dos galanes se quieren en exceso. Existen, en efecto, ciertas insinuaciones escabrosas de una relación homosexual entre Febo y Lauro:

FABIA

Ni yo me atrevo  
a hablar con él, ni con vos.  
Basta, Celia, que se dicen  
los amores que pudieran  
a nosotras.<sup>40</sup>

Sin embargo el triángulo amoroso Lauro-Fabia-Febo se complica con la presencia de otro galán, Andronio, que pretende a esta dama sin éxito. Su fracaso le lleva al destierro y, en París, se enamora por flechazo<sup>41</sup> de Dorena, dama francesa hermana de Febo. Con esta historia de amor secundaria Lope logra dar unidad a la acción, prepara la llegada de los agonistas principales a París y favorece el desenlace de la pieza, pues tendrá que enfrentarse a Guido, caballero francés enamorado de Dorena. Pero existe aún otra historia amorosa más. Es la relacionada con Celia, dama hermana de Fabia. Celia está enamorada de Febo y cree que éste le corresponde. Febo y Lauro le engañan. Con estos amores Lope logra una suplantación<sup>42</sup> recíproca de

<sup>39</sup> *Ibidem*, pág. 548 (vv. 2056-2063).

<sup>40</sup> *Ibidem*, pág. 497 (vv. 437-441).

<sup>41</sup> Es un recurso tópico en la literatura de la época, que se fundamenta en el hecho de que el amor entra por los ojos (*amor per visum*).

<sup>42</sup> La suplantación de personajes es un recurso teatral utilizado con frecuencia por Lope en sus comedias. Normalmente tienen cierta importancia para el desarrollo de la acción. Encontramos también suplantaciones en obras como *El castigo del discreto*, *El amor desatinado*, *Las pobrezas de Reinaldo*, *La desdichada Estefanía*, *Los prados de León* o *La discreta enamorada*.

personajes que es muy rentable dramáticamente para la acción, puesto que hace mucho más verosímiles a determinadas escenas.

Lope construye, por tanto, diversas historias de amor a partir de los tres personajes femeninos de la obra (Fabia, Celia y Dorena), pero sólo una de ellas es fundamental. Las otras dos únicamente la complementan.

El tema del honor y la honra<sup>43</sup> está en relación con el tema principal de la pieza. Aparece en los tres actos siempre planteando momentos climáticos, de gran tensión dramática. En el acto primero se da cuando Pinabel, sorprendido por el padre de Fabia, declara la relación que Lauro mantiene con Fabia. Entonces Prudencio se siente deshonrado y pretende vengar su honor<sup>44</sup>. Ésta no se lleva a cabo por el feliz anuncio del casamiento de los dos enamorados. En este episodio sorprende sobre todo el hecho de que Andronio, galán cercano a la familia, pretenda terminar con la deshonra. Según el código del honor, «*si de una mujer se tratare, el encargado de lavar la afrenta recibida debe ser su marido, caso de estar casado, o, si es soltera, su padre, o, en el supuesto de que éste sea anciano incapaz de asumir ese papel, su hermano o hermanos, todos ellos jerárquicamente guardianes y garantes de su honra*»<sup>45</sup>. Ello explica el enojo de Prudencio:

PRUDENCIO

Andronio, ni eres mi yerno  
ni te toca esta defensa;  
mira que es mayor la ofensa.  
Yo soy padre, yo gobierno,  
yo el dueño, yo el que ha de hablar,  
yo el que tengo que pedir.

ANDRONIO

Yo te he venido a servir,  
que no te vengo a agraviar.  
Tu yerno pensaba ser;  
amor he tenido a Fabia.

PRUDENCIO

Pues ¿Lauro de qué te agravia,  
si no es Fabia tu mujer?<sup>46</sup>

<sup>43</sup> El mismo Lope recomienda en el *Arte nuevo* la inclusión del tema en las comedias porque era muy del gusto del público: «Los casos de honra son mejores/ porque mueven con fuerza a toda gente». Cf. Lope F. de Vega Carpio, *op. cit.*, en nota 20, pág. 214.

<sup>44</sup> Lope F. de Vega Carpio, *op. cit.*, en nota 8, pág. 506 (vv. 712-739).

<sup>45</sup> Cf. Jesús Cañas Murillo, *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la UEX (Anejos del *Anuario de Estudios Filológicos*, 18), 1995, pág. 18.

<sup>46</sup> Lope F. de Vega Carpio, *op. cit.*, en nota 8, pág. 509 (vv. 815-826).

En el segundo acto el tema lo encontramos en dos ocasiones. En primer lugar aparece cuando Febo ocupa el lugar de Lauro en el lecho nupcial<sup>47</sup>. Sin embargo este engaño todavía no es conocido por los agonistas. Surge, en segundo lugar, tras la huida precipitada de Pinabel y Febo, que levanta la sospecha de que este galán ronda por las noches a Celia<sup>48</sup>. En el acto tercero desempeña todavía una función más importante, pues al descubrirse el engaño que Lauro hizo a Fabia, los familiares de ésta provocan la ruina y la deshonra de este galán<sup>49</sup>. Sin embargo, siempre que aparece el tema está supeditado al desarrollo del asunto principal de la pieza. En este sentido son fundamentales las cuestiones de honor y honra que acontecen en ella, ya que son la causa dramática directa de determinados sucesos fundamentales (la boda de Lauro y Fabia o la ruina de Lauro) para la complicación del enredo y el desarrollo de la acción.

La presencia del tema de los celos es bastante menor en la pieza. En el primer acto lo encontramos planteado en Fabia que espera a su amante llena celos por su retraso<sup>50</sup>. Pero aquí no tiene importancia dramática. En el acto segundo es Andronio quien tiene celos porque, enamorado de Fabia, ésta no le corresponde<sup>51</sup>. Por ello se marcha a París, donde, en el acto tercero, se bate en duelo con Guido, que ama a Dorena y siente celos de él<sup>52</sup>. Los celos aparecen, por tanto, subordinados al tema del amor y no tienen nunca desarrollos amplios<sup>53</sup>.

Las relaciones paternofiliales son problemáticas en la comedia. Los padres actúan siempre ante las situaciones y entuertos que han generado sus hijos. En el acto primero Prudencio descubre la relación amorosa que mantienen Lauro y Fabia y sorprende a sus dos hijas en el jardín durante la noche<sup>54</sup>. A él también le corresponde restaurar su honor; lo va a lograr mediante el compromiso de boda con el que se concluye dicho acto. En el acto tercero de nuevo el conflicto surge debido al amor. Febo ronda a Celia y

<sup>47</sup> *Ibidem*, págs. 537-539 (vv. 1727-1804).

<sup>48</sup> *Ibidem*, págs. 542-544 (vv. 1884-1939).

<sup>49</sup> *Ibidem*, págs. 563-564 (vv. 2474-2502).

<sup>50</sup> *Ibidem*, págs. 493-494 (vv. 291-318).

<sup>51</sup> *Ibidem*, págs. 528-530 (vv. 1443-1518).

<sup>52</sup> *Ibidem*, págs. 562-563 (vv. 2461-2474).

<sup>53</sup> Expresiones del tipo «Celos es sombra de amor» (v. 309) son utilizadas con frecuencia en las comedias para definir a los celos, que son considerados en la época como componentes esenciales del amor. Cf. para estas y otras expresiones que aparecen en la comedia (¡Oh, amor, autor de quimeras!), José Roso Díaz, «Las palabras del enredo. El léxico del engaño en la obra dramática de Lope de Vega», en *La comedia de enredo. Actas de las xx Jornadas de Teatro Clásico*. Ed. Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal. Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, págs. 97-108.

<sup>54</sup> Lope F. de Vega Carpio, *op. cit.*, en nota 8, págs. 502-503 (vv. 607-628).

Prudencio se enoja por ello<sup>55</sup>. En el último acto el engaño del matrimonio fingido obliga a actuar contra Lauro a Prudencio en venganza de su afrenta. Los hijos, en cualquier caso, respetan a los padres, como se demuestra en las escenas iniciales del primer acto<sup>56</sup> o cuando se concierta la boda entre Lauro y Fabia<sup>57</sup>.

El humor es en esta comedia un tema menor que surge siempre tras un momento de tensión para crear un descenso de la situación dramática. Forma parte, por tanto, de una técnica de contraste. Se desarrolla a partir de los criados, especialmente de Pinabel, que responde al tipo del gracioso. Lope se vale, para incorporarlo a la acción, de elementos procedentes del folklore (cuento o partes de cuentos), de la utilización de un lenguaje inventado o del latín macarrónico (*'latinus grossus'*), de las burlas de las exageraciones del enfermo melancólico y de la cobardía de los criados en situaciones comprometidas para ellos. El tema aparece en la comedia en el acto primero y segundo, pero no en el tercero; es decir, Lope lo utiliza en la complicación de la historia, pero no en su desenlace<sup>58</sup>

Estamos, pues, ante un manojo de temas que tienen un desarrollo muy desigual, pero que están todos imbricados entre sí con bastante acierto. No sobran ni faltan para construir una acción trabada en torno a un asunto principal, el triunfo de la amistad sobre el amor. Primero la amistad y luego el amor, nos dice Lope en esta comedia.

#### 4. *Los personajes*

Lope utiliza un número elevado de personajes en la comedia. Veintiséis en concreto: Lauro, Pinabel (o Pinabelo), Febo, Prudencio, Fabia, Celia, Aurelio, Lisardo, Andronio, Felino, Tebano, Leónido, Dorena, Cesarino, Teodoro, Guido, Estacio, Nizar (o Nizardo), Altero, Brianto, Seto, un capitán, soldados, el Preboste de París y un escudero. Esta circunstancia contribuye a dar variedad y espectacularidad a la pieza. Sin embargo, no todos van a tener la misma importancia, ni desempeñan funciones similares, ni presentan

<sup>55</sup> *Ibidem*, págs. 542-544 (vv. 1884-1939).

<sup>56</sup> *Ibidem*, pág. 489 (vv. 137-145).

<sup>57</sup> *Ibidem*, págs. 510-511 (vv. 865-891).

<sup>58</sup> El tema aparece en el acto primero cuando Prudencio interroga a Pinabel, que ha sido sorprendido en su casa. Tiene, en este caso, cierta extensión y va seguido después en la acción por unas escenas de gran tensión dramática que rematan el acto. En el nudo de la acción lo encontramos en dos momentos: cuando Leónido habla con su amo, enfermo melancólico que pretende que su criado le siga en la muerte, y cuando Pinabel se encuentra con Felino y Tebano, criados de Prudencio, a los que había engañado haciéndose pasar por nigromántico espantoso. *Ibidem*, págs. 503-508 (vv. 607-798), págs. 517-520 (vv. 1078-1175) y 532-534 (vv. 1565-1642) respectivamente.

una caracterización básica. Es decir, podemos establecer una clasificación de los personajes que aparecen en la pieza. Se trataría de una clasificación formada por tres apartados fundamentales: a) Personajes principales, b) Personajes secundarios con cierto valor dramático, c) Personajes accidentales o comparsas.

Los personajes principales constituyen el grupo más reducido. Estaría formado por Lauro, Febo y Fabia. Son los personajes que van a tener una caracterización más amplia, aunque ésta siempre está limitada por el hecho de que en el teatro de Lope importa bastante más el desarrollo de la acción que los personajes; éstos están en realidad al servicio de aquella. De los agonistas masculinos sabemos que son jóvenes<sup>59</sup>, ricos<sup>60</sup>, estudiantes, enamorados<sup>61</sup> y, sobre todo, amigos. Lope se preocupa muy y mucho, particularmente en el primer acto, de encarecer la amistad que se profesan estos dos galanes. Esa es quizá la característica más destacada de ellos. Estamos, pues, ante agonistas que presentan una caracterización positiva y que permiten desarrollar diversos temas. De Fabia conocemos su belleza<sup>62</sup>, su constancia en el amor, la fidelidad a su pareja<sup>63</sup> y sus celos<sup>64</sup>. Favorece la creación de triángulos amorosos fundamentales para el enredo y el tratamiento del tema del amor, de la honra o de las relaciones paternofiliales. Pero no es una dama activa que lucha por imponer sus decisiones. Ella acepta y acata hechos que le vienen dados, que no dependen de ella. Por eso no es una dama con la fuerza que tienen otras del teatro lopesco. Estos tres personajes son presentados en el primer acto de la comedia y aparecen también en los dos restantes. Son figuras centrales cuya situación va a ir variando a lo largo de la acción: Lauro, por ejemplo, pasa de estar emparejado con Fabia y creer en la amistad, a albergar serias dudas sobre ésta y a casarse con Celia; Febo, en cambio, enamorado de Fabia, termina casándose con ella gracias al engaño de su amigo. Serán, en cualquier caso, en las escenas en las que aparecen menos personajes donde encontremos a éstos más individual-

<sup>59</sup> En ocasiones se dice de Lauro y Febo que son mozos y mancebos. Ambos términos equivalen, según el *Diccionario de Autoridades* a joven. Cf. Lope F. de Vega Carpio, *op. cit.*, pág. 508 (v. 801), pág. 512 (v. 913) y pág. 543 (v. 1922).

<sup>60</sup> *Ibidem*, pág. 511 (vv. 875-886).

<sup>61</sup> *Ibidem*, pág. 511 (vv. 875, 885 y 886).

<sup>62</sup> En varias ocasiones y en boca de varios galanes se ensalza la hermosura de Fabia. *Ibidem*, págs. 487-488 (vv. 69-107) o, también como ejemplo significativo, págs. 500-501 (vv. 517-552).

<sup>63</sup> Fabia se muestra siempre enamorada de Lauro y, cuando descubre su casamiento verdadero con Febo, le corresponde en el amor: «No quiero, en lo que ya es hecho,/ dar voces, que no han de darme/ remedio, sino admirarme/ de la lealtad de tu pecho/ (...)/ que yo, pues ya es mi esposo,/ feliz seguiré mi suerte,/ así por no hablarte y verte,/ como porque ya es forzoso». *Ibidem*, págs. 545-546 (vv. 1960-1975).

<sup>64</sup> *Ibidem*, pág. 493 (vv. 291-314).



lizados<sup>65</sup>. En este sentido destacan en *La boda entre dos maridos* los monólogos o las escenas en que se da el diálogo de dos o pocos agonistas. Lope pretende dar de forma rápida las características que definen a estos agonistas y para ello se va a valer de sus conversaciones, de los hechos que protagonizan<sup>66</sup> o de las reacciones ante los sucesos en los que participan<sup>67</sup>.

Los personajes secundarios constituyen un grupo más numeroso: Pinabel, Prudencio, Celia, Aurelio, Andronio, Dorena y Guido. De ellos tenemos todavía menos rasgos de caracterización. Interesan, sobre todo, en relación con los anteriores. Se ajustan por lo general, además, a alguno de los personajes-tipo que encontramos en la comedia barroca<sup>68</sup> y cumplen funciones más limitadas. No todos aparecen en los tres actos de la obra<sup>69</sup>. Lope crea con ellos conflictos amorosos que son secundarios en el enredo, pero que inciden a su vez en los personajes principales. Es decir, de una forma u otra, todos los personajes terminan relacionándose con el fin de evitar la dispersión de la acción. Sorprende, en cualquier caso, la escasa presencia de figuras femeninas en la pieza. Sólo aparecen tres. Prudencio y Aurelio responden al tipo del viejo: están preocupados por sus hijos<sup>70</sup> y su honor<sup>71</sup>. Destacan por su sensatez<sup>72</sup> y pretenden reparar situaciones difíciles. Permiten, sobre todo, la aparición del tema del honor y la honra y las relaciones paternofiliales, aunque no inciden, como suele ocurrir a veces en el teatro de

<sup>65</sup> Esto se advierte en los monólogos o en los diálogos de estos personajes. En ellos vamos a encontrar sus preocupaciones, sus sentimientos, motivaciones, intereses, deseos y decepciones. Los ejemplos son numerosos a lo largo de los tres actos de la comedia.

<sup>66</sup> En el caso de Lauro la visita a su enamorada, la renuncia al amor en beneficio de la amistad, la elaboración de engaños para ayudar al amigo, el enfrentamiento (que supone valentía) con sus enemigos y la decepción de la amistad. En el caso de Febo el luchar contra un amor ilícito, la enfermedad melancólica, el rechazo inicial a la estratagema ideada por Lauro para que pudiera gozar a su amada o la defensa del amigo.

<sup>67</sup> En el caso de Lauro el dolor por la renuncia de su amada, el deseo de morir tras sufrir una fuerte decepción en la amistad o la pena por la muerte de su padre. En el caso de Febo los temores a llevar a cabo el plan ideado por Lauro, el enamoramiento de Fabia, la huida del lecho nupcial. En el caso de Fabia la crítica a su amante y la aceptación de su esposo.

<sup>68</sup> Cf. sobre los personajes-tipo en el teatro áureo, Juan de José Prades, *Teoría de los personajes de la Comedia Nueva*, Madrid, CSC (Anejos de la Revista de Literatura, 20), 1963.

<sup>69</sup> Aparecen en los tres actos Pinabel (aunque más en el primero que en el segundo), Celia, Prudencio y Andronio. Sólo aparece en los dos primeros actos Aurelio. Sólo aparecen en el tercer acto Dorena y Guido (dama y galán franceses. Buena parte del acto tercero acontece en París, frente a los restantes, que se desarrollan en la Corte).

<sup>70</sup> Lope F. de Vega Carpio, *op. cit.*, en nota 8, págs. 502-503 (vv. 607-628, en el caso de Prudencio) y pág. 510 (vv. 852-864, en el caso de Aurelio).

<sup>71</sup> *Ibidem*, págs. 503-506 (vv. 629-711) y 542-544 (vv. 1884-1936).

<sup>72</sup> Un buen ejemplo encontramos en el caso de Aurelio que pretende resolver la cuestión de honor no con las armas sino con las razones: «Hijos, dejar las espadas/ y estemos a las razones». *Ibidem*, pág. 509 (vv. 807-808).

Lope, en el desenlace de la pieza<sup>73</sup>. Andronio y Guido responden al tipo del galán. Ambos son segundos galanes. No presentan características negativas. Ambos son celosos porque sus amores no son correspondidos. Los dos, incluso, se baten en duelo. Pinabel responde al tipo del gracioso. Se caracteriza por ser un servidor fiel<sup>74</sup>, por su cobardía<sup>75</sup>, por ser embustero<sup>76</sup>, por ser consejero de su amo<sup>77</sup>, por ser perezoso y dormilón<sup>78</sup> y por ser narrador o comentarista de sucesos importantes<sup>79</sup>.

Los personajes accidentales o comparsas son también abundantes. Algunos carecen de nombres propios. Son los siguientes: Lisardo, Felino, Tebano, Leónido, Cesarino, Teodoro, Estacio, Nizardo, Altero, Brianto, Seto (éstos cuatro últimos forajidos), un capitán, soldados, el Preboste de París y un escudero. Todos estos agonistas desempeñan casi siempre una sola función, por lo general mínima, o son meras comparsas. Así Lisardo funciona como confidente de su padre<sup>80</sup> y vengador de su deshonor<sup>81</sup>; Tebano y Felino provocan humor con sus intervenciones<sup>82</sup>, lo mismo que Leónido, en especial en el diálogo con su 'melancólico' señor<sup>83</sup>, y Teodoro que, con una función típica del gracioso, va a criticar la comedia<sup>84</sup>. Estacio, en cambio, también criado, funciona como confidente de su amo<sup>85</sup>. El Preboste de París presenta características del tipo del poderoso y cumple exclusivamente la función de resolver el conflicto final, lo que permite el desenlace<sup>86</sup>. Cesarino da a conocer y comenta determinados sucesos<sup>87</sup>. Los forajidos se utilizan para preparar la situación final en la que se detiene a Lauro acusado de una muerte. Estos personajes aparecen sólo en la escena concreta en que cumplen su función.

Sin embargo, pese a la existencia de un número elevado de personajes, el Fénix evita la participación de muchos agonistas en una misma escena y

---

<sup>73</sup> Aurelio muere y Prudencio asalta la casa de Lauro. Este hecho provocará la ruina de este galán. Sin embargo ninguno de los dos posibilita el desenlace de la pieza. Este se produce gracias a la figura del Preboste de París.

<sup>74</sup> *Ibidem*, pág. 486 (vv. 37-38) y pág. 532 (vv. 1565-1572).

<sup>75</sup> *Ibidem*, págs. 503-506 (vv. 629-739).

<sup>76</sup> *Ibidem*, págs. 506-507 (vv. 740-754).

<sup>77</sup> *Ibidem*, pág. 564 (vv. 2528-2530). Pinabel aconseja a su señor que busque el socorro de su amigo Febo.

<sup>78</sup> *Ibidem*, págs. 540-541 (vv. 1845-1865).

<sup>79</sup> *Ibidem*, pág. 506 (vv. 720-722), págs. 553-554 (vv. 2208-2222) y pág. 563 (vv. 2473-2477).

<sup>80</sup> *Ibidem*, págs. 503-506 (vv. 629-739).

<sup>81</sup> *Ibidem*, págs. 551-554 (vv. 2128-2187).

<sup>82</sup> *Ibidem*, págs. 507-508 (vv. 755-798) y págs. 532-534 (vv. 1569-1642).

<sup>83</sup> *Ibidem*, págs. 516-520 (vv. 1041-1175).

<sup>84</sup> *Ibidem*, pág. 558 (vv. 2348-2357).

<sup>85</sup> *Ibidem*, págs. 559-560 (vv. 2376-2403).

<sup>86</sup> *Ibidem*, págs. 574-581 (vv. 2810-3014).

<sup>87</sup> *Ibidem*, págs. 551-552 (vv. 2128-2187).

opta en ocasiones por el paso rápido de una a otra. Sólo a veces reúne a bastantes personajes en una de ellas para actualizar determinados datos y sucesos o para crear momentos de tensión. Lope, además, ha relacionado todos los personajes entre sí por diversos procedimientos, como la técnica del contraste, las oposiciones de diverso tipo o la imbricación de temas. Así, los personajes secundarios y los meramente accidentales o comparsas son fundamentales para la inclusión de intrigas menores que inciden en la historia principal de los dos amigos. Lope necesita de todos ellos para dar forma dramática al cuento de Boccaccio. Y los utiliza teniendo ya como referente una tipología de personajes bastante definida<sup>88</sup>; tipología que se convierte en un testigo evidente más de la solidez adquirida por su fórmula teatral en esos años.

### 5. Recursos utilizados en la construcción de la comedia

Lope utiliza en esta comedia toda una serie de recursos que se convierten en constante a lo largo de su producción dramática. Entre ellos abundan, sobre todo, los recursos estructurales que inciden significativamente en la elaboración de la acción. Son los siguientes:

— El engaño<sup>89</sup>. El recurso aparece sólo de forma moderada en la pieza<sup>90</sup>, aunque es importante en ella porque existe un engaño fundamental que crea el nudo del enredo<sup>91</sup>. Otros, en cambio, son sólo secundarios y provocan humor. Lope diseña, además, el desenlace a partir del descubrimiento progresivo de la verdad, técnica que guarda relación con este recurso.

— Utilización del recurso *In medias res*. Pretende con ello llamar la atención del auditorio. Presenta la historia en la mitad de su asunto. Otorga también valor madurativo a los entreactos<sup>92</sup>. Ambos recursos demuestran que es

<sup>88</sup> Cf. para conocer la situación de esta tipología en la obra dramática del primer Lope, Jesús Cañas Murillo, «Tipología de los personajes en el primer Lope: las comedias del destierro», en *Anuario de Estudios Filológicos*, xiv (1992), págs. 75-95.

<sup>89</sup> El engaño funciona en el teatro de Lope como recurso básico que ofrece enormes posibilidades dramáticas. Su utilización constante conforme a una serie de estrategias perfectamente definidas y diseñadas que se repiten también con ligeras modificaciones o aportaciones en otros dramaturgos barrocos obliga a considerarlo como rasgo constituyente de la poética de la Comedia Nueva.

<sup>90</sup> Se registran once engaños en la comedia; tres en el primer acto, cinco en el segundo y dos en el tercero.

<sup>91</sup> Lauro planifica, en el segundo acto, un engaño a partir del casamiento por poderes. Con este engaño, que más tarde realizará Febo, pretende que su amigo goce a Fabia, de la que anda enamorado. Este engaño fundamental provoca la aparición en la obra de otros engaños menores que son coherentes con él.

<sup>92</sup> Recuérdense aquí los conocidos versos del *Arte Nuevo*: «Engañe siempre el gusto y donde vea/ que se deja entender alguna cosa/ de muy lejos de aquello que promete». Cf. Lope F. de Vega Carpio, *op. cit.*, en nota 20, pág. 190.

también pertinente para el desarrollo de la acción los sucesos no representados de la historia de la comedia.

— Sucesión rápida de escenas. Lope logra con ello acelerar el ritmo dramático de la acción. Es particularmente significativa en la última parte de la comedia.

— La complicidad con el auditorio. El público controla perfectamente los sucesos acaecidos en la acción. Está, por tanto, a un nivel de conocimiento distinto que los personajes. En este sentido adquiere en ocasiones una importancia significativa la utilización del aparte y del monólogo.

— Retraso de la solución del conflicto<sup>93</sup>. Lope plantea en esta comedia un final muy efectista a partir de la desconfianza de la amistad, que se convierte, poco después, en la confirmación definitiva de la misma.

— Finalización del primer y segundo acto con un momento de tensión. En ambos casos Lope provoca un corte en la acción en una situación crítica para los agonistas principales. En las últimas escenas del primer acto se resuelve el conflicto de honor mediante el compromiso de matrimonio de Lauro y Fabia, pero éste provoca la tristeza de Febo<sup>94</sup>. El segundo termina con el alboroto que casi hace fracasar el engaño de Lauro y Febo<sup>95</sup>.

Pero junto a estos elementos existen otros que adquieren también una importancia notable en la obra:

— El lenguaje. Destaca, por ejemplo, el juego de palabras con los nombres de los enamorados, que era ya tópico en el petrarquismo<sup>96</sup>, o la recurrencia a la *interpretatio nominis*, procedimiento artificioso mediante el cual se crea una breve adivinanza sobre el nombre de un personaje<sup>97</sup>. Más significativo es la utilización en la comedia del latín macarrónico (*latinus grossus*) y de una lengua inventada<sup>98</sup>, que están puestos en boca del criado Pí-nabel y pretenden provocar humor.

<sup>93</sup> La solución a todo el enredo se debe atrasar lo más posible para lograr que el público no pierda en ningún instante el interés. Se trata de un rasgo esencial en la Comedia Nueva del que el mismo Lope nos advierte en el *Arte Nuevo*: «Pero la solución no la permita/ Hasta que llegue a la postrera escena/ Porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene/ Buelve el rostro a la puerta, y a las espadas/ Al que esperó tres horas cara a cara». *Ibidem*, pág. 156.

<sup>94</sup> Lope F. de Vega Carpio, *op. cit.*, en nota 8, págs. 510-513 (vv. 853-950).

<sup>95</sup> *Ibidem*, págs. 540-544 (vv. 1845-1939).

<sup>96</sup> El amado como luz (Febo, Apolo, luz) y el juego conceptual 'Lauro/laurel' son motivos que están en la obra de Petrarca. Aparecen repetidos en la comedia (vv. 161-162, 176-177, 333-334, 387-390, 396-397, 449-452, 454-455 o 498-503)

<sup>97</sup> *Ibidem*, págs. 504 (vv. 674-680) y 555 (vv. 2267-2273).

<sup>98</sup> Cf. para conocer la presencia e importancia del latín macarrónico y de lenguas inventadas en el teatro de Lope, Elvezio Canonica-de Rochemonteix, *El poliglottismo en el teatro de*

— Presencia de elementos folklóricos. Son significativas las diferentes alusiones que encontramos a refranes o partes de refranes y, sobre todo, las referencias a cuentos o partes de cuentos, que están puestos en boca de criados y pretenden provocar humor<sup>99</sup>.

— La burla de procedimientos utilizados en la comedia. En este caso se trata de una ironía sobre el amor a primera vista, convención necesaria si la pieza cuenta la historia de esos amores. Está puesta en boca de un criado:

Cuando yo en España oía  
comedias, vi que cansaba  
si el galán se enamoraba  
luego de aquello que vía;  
que con saber que en dos horas  
la historia es fuerza acabar,  
un mes quisiera esperar  
el punto en que te enamoras.  
Contigo disculpo aquí  
lo que en las comedias veo<sup>100</sup>

#### 6. *Final: El lugar de la comedia en la trayectoria dramática de Lope*

*La boda entre dos maridos*, comedia de enredo, constituye un ejemplo ilustrador del grado de perfección alcanzado por el teatro del Fénix en los últimos años del siglo XVI. Presenta, de hecho, gran parte de los recursos y mecanismos dramáticos que este comediógrafo va a utilizar con destreza y asiduidad en adelante. En efecto, la creación de una acción bien trabada donde todo queda relacionado, la presencia y desarrollo de una serie de temas perfectamente jerarquizados e imbricados entre sí, la utilización y caracteriza-

---

*Lope*. Kassel, Edition Reichenberger, 1991, especialmente las págs. 63-64, 103, 106, 494, 509, 521. Canonica advierte que es la comedia que presenta el latín macarrónico más logrado, por su calidad y por su cantidad.

<sup>99</sup> Probablemente estemos ante adaptaciones de chistes o cuentos en los vv. 723-729 y 1596-1617. En el primer caso Pinabel cuenta como la mula que lleva al médico a casa de una enferma no es culpable de la muerte de ésta, si su amo (el médico) no acierta en la cura; pretende con ello evitar el castigo por haber sido sorprendido en casa ajena. En el segundo se nos cuenta como un criado, al intentar gozar de una mujer casada, fue sorprendido por el marido de ésta y, aunque se ocultó en un costal, recibió su merecido. Maxime Chevalier no señaló la presencia de estos motivos folklóricos en la comedia, pero en ellos aparecen elementos que se repiten con frecuencia en otros cuentos de esta misma época: el tipo del médico, la mujer infiel, el regreso impensado a casa del marido cornudo o la ocultación precipitada del amante. Cf. para conocer la presencia de cuentos tradicionales en las comedias de Lope, Maxime Chevalier, *Folklore y Literatura. El cuento oral en el siglo de oro*. Barcelona, Crítica, 1978, especialmente el apéndice titulado «Comedias de Lope que incluyen cuentos folklóricos o cuentecillos tradicionales».

<sup>100</sup> Lope F. de Vega Carpio, *op. cit.*, en nota 8, pág. 558 (vv. 2348-2357).

ción de los personajes o la recurrencia a determinados motivos vienen a confirmar la existencia de una solidez creadora muy cercana a la que presentan sus obras en la etapa de madurez. Estamos, por tanto, ante una comedia, entre dos siglos, entre dos etapas, que se convierte en una evidencia clara de que Lope ha superado con bastante rapidez los balbuceos, imprecisiones e imperfecciones típicos del momento de formación de su dramaturgia. La obra confirma, en definitiva, que su arte nuevo estaba ya bastante pensado y elaborado por entonces, aunque tardase todavía unos años más en escribirse y publicarse. Y todo ello lo pone Lope al servicio de una historia, que sigue fiel a la fuente, en donde la amistad vence al amor, asunto por cierto en el que su teatro insistiría de muchas maneras y en muchas ocasiones.