EL ANZUELO DE FENISA: DEL TEXTO AL ESPECTÁCULO

CÉSAR OLIVA
Universidad de Murcia

1. INTRODUCCIÓN

Llevar un texto al escenario es siempre un acto de voluntad creativa; es, básicamente, lo que diferencia al lector habitual del lector intermediario que es el director de escena, en muchos casos, adaptador también, cuando de una obra del pasado se trata. En el ejemplo que nos ocupa, el proceso de imaginar *El anzuelo de Fenisa* en el escenario ha sido, en primer lugar, un fin para su puesta en escena y, en segundo, un medio de refundición. De otra manera no se puede explicar el trabajo de montaje llevado a cabo de la comedia de Lope de Vega, dentro de estas mismas jornadas, por el Aula de Teatro de la Universidad de Murcia.

Y decimos esto porque quizá constituya un modelo de método de trabajo, inverso al habitual, éste que planteamos con los clásicos. Por regla general, se comienza buscando las claves para trasladar viejos códigos en modernos sistemas, y pulir luego en el escenario unos y otros hasta conseguir el espectáculo buscado. En el caso de *El anzuelo de Fenisa*, el poeta ha tenido la virtud de mostrarnos los caminos para su solución, quizá porque, siendo una de las comedias menos conocidas, podría ser de las más teatrales.

Pero no vamos a descubrir soluciones postreras, ni reflexiones anticipadas sobre el trabajo práctico, que veremos, claro está, al final de esta exposición. Por contra, daremos cuenta del paso a paso del proceso seguido, que no será otro que el de su propia puesta en escena.

2. UNA MIRADA INICIAL SOBRE *EL ANZUELO DE FENISA*

Una de las razones de elección de la comedia lopesca para su representación actual se asemeja enormemente a las argumentadas por las compañías renacentistas, desde la del mismísimo Lope de Rueda. Se trata de la adecuación

de los personajes con el elenco disponible. Esta explicación, que podría tener apariencia banal, tiene enorme importancia, tanta, que no pocas representaciones inician su fracaso en una mala adecuación entre reparto y grupo humano que lo encarna.

Pocas noticias se tienen, y menos quizá hagan falta para su inicial e ingenua lectura, sobre *El anzuelo de Fenisa*. Quizá su condición mediterránea, las continuas referencias sobre Valencia y alguna que otra señal estructural —como la ausencia del personaje del gracioso, tal y como se desarrollará después— nos mueve a pensar que sería de las comedias redactadas bajo la influencia de su destierro levantino. Pero, como cualquier otra creación de cualquier otro autor, vamos a situarnos frente a una obra del Siglo de Oro, con sus múltiples códigos, más o menos explicitados en lo que podríamos llamar texto literario (TL), que es el material del que disponemos, y que vamos a manejar a continuación.

Quedaría añadir, para cualquier tipo de especulación que salga de estos apuntes, que la edición de la que partimos es la del volumen de la Biblioteca de Autores Españoles; es decir, que no ha habido el menor interés por atender cualquier edición crítica, si la hubiere, que no lo parece, dado que para nuestras intenciones basta y sobra con un texto original suficientemente fiable y, si se nos apura, ni siquiera tal.

Este TL es presentado en las tres tópicas jornadas o actos, con una estructura superficial que así resumimos:

ACTO I. Está constituido por dos secuencias diferenciadas por el lugar de acción:

1. El puerto de Palermo.
2. La casa de Fenisa.

Secuencia 1. Todos los amores irrumpen en escena.

Durante la S1 aparecen sucesivamente tres acciones, según las tres grandes escenas, o secuencias medias, que constituyen el desarrollo del acto. Son las siguientes:

a1) Albano pretende a Fenisa;

a2) Lucindo conoce y se enamora de Fenisa;

a3) Dinarda llega e inicia la búsqueda de Albano, aunque antes pasará por otras peripecias.

Estas tres acciones continuarán saliendo, engarzadas, a lo largo de la comedia.

Secuencia 2. Una casa de putas.

La S2 tiene lugar en la casa de Fenisa, cortesana del puerto de Palermo. La

primera escena continúa la a2, pues Lucindo, Tristán, Fenisa y Celia proceden de la anterior, a los que acompañan criados de la cortesana. La segunda escena da lugar a una nueva acción:

a4) Fenisa se enamora de don Juan (que es Dinarda disfrazada de Dinardo).

En este acto I, pues, Lope ha desplegado fielmente todas las acciones de la comedia.

ACTO II. Continúa en el tiempo del anterior, pues son pocos días los que han pasado entre una y otra jornada. Cuatro secuencias, de irregular medida, lo forman, siendo de nuevo el espacio el que las determina, y no las acciones o el tiempo.

Secuencia 3. Reflexión de Lucindo y Tristán.

La S3 es breve y transcurre en la posada o habitaciones de Lucindo en Palermo. La forman dos escenas, la primera de las cuales es la auténtica reflexión de Lucindo sobre su amor y, la segunda, la llegada de los regalos de Fenisa. Ambas continúan la a2.

Secuencia 4. Los amores de Fenisa.

Es la más larga de la comedia y comprende el auténtico nudo, ya que aquí confluyen todas las acciones e incluso, ante el empuje de la a3, va a desaparecer definitivamente la a1 (Albano, ante la sospecha de que don Juan sea Dinarda, y por el recuerdo de ésta, abandona su afición por Fenisa).

Siete escenas, o secuencias medias, constituyen la S4.

En la primera aparece la sorpresa de Albano por la fisonomía de don Juan, y sus primeros recelos sobre su identidad. Comienza la escena en la a1 para pasar a ser a3.

La segunda son los requiebros de Fenisa a don Juan (a4).

La tercera, Albano interroga a Fabio sobre la persona de don Juan (a3).

La cuarta es el regocijo y burla de Fabio y Bernardo acerca de Tristán

La quinta, Fenisa insiste en don Juan (a4). [(a3).

La sexta, Bernardo y Fabio quedan asimismo recelosos sobre la personalidad de Dinardo (a3).

La séptima, es la entrada de Lucindo y Tristán (a2).

Secuencia 5. Engaño a Lucindo.

Continúa en la casa de Fenisa, aunque se supone que algún tiempo después. La forman tres escenas:

La primera es la relativa al engaño de la falsa carta del no menos falso hermano de Fenisa (a2).

En la segunda el capitán Osorio introduce una serie de soldados españoles (Campuzano, Triviño y Orozco) que están allí para ir de juerga (no se relaciona

con ninguna de las acciones descritas, ni tiene entidad para crear una nueva).

En la tercera Lucindo y Tristán regresan para comer, pero Fenisa, entretenida con los soldados, no los atiende. Es la ruptura entre los falsos amantes (a2).

Secuencia 6. Los valencianos se van.

Es de escena única. Lucindo y Tristán han descubierto el engaño. Hablan de ello, mientras que las mujeres se burlan desde las ventanas. Los valencianos zarpan para su tierra.

ACTO III. La jornada más dinámica, pues contiene casi tantas secuencias (cinco) como el resto de actos (seis), variando el espacio de manera permanente. Aquí se produce el corte de tiempo más singular y profundo de la comedia, pues desde el final de la jornada anterior a ésta se supone que ha pasado tiempo suficiente para ir y volver de Valencia. Los espacios van a ser los mismos, pero el tiempo ha modificado incluso el comportamiento de algunos personajes. La a1 ha desaparecido totalmente, y la a2 va a recuperarse por venganza de los personajes.

Secuencia 7. Nuevas dudas sobre la personalidad de Dinardo.

Transcurre en las habitaciones de Dinarda/don Juan. Contiene cuatro escenas, todas ellas encaminadas a insistir en la a3.

En la primera es Bernardo quien intenta averiguar si Dinardo es mujer

En la segunda, Fabio lo ayuda en tal menester. [(a3).

La tercera cuenta con la entrada de Fenisa, y su insistencia acerca de don Juan (a4).

En la cuarta quienes entran son Albano y Camilo, todos con el mismo objeto de descubrir la identidad de Dinarda (a3).

Secuencia 8. El regreso de Lucindo.

Estamos en la calle, o quizá en el puerto del principio. Otras cuatro escenas hacen oscilar las diversas acciones hasta el momento consideradas.

En la primera, Albano y Camilo, impotentes de conocer la identidad de Dinarda, salen al tiempo que entran (escena segunda) Lucindo y Tristán (a2), después de algunos meses. Con ellos llega un misterioso personaje, don Félix, que resultará ser hermano de Dinarda, a quien busca, así como a Albano, con quien tuvo ciertas diferencias en Sevilla, de donde procede (a3).

La tercera cuenta con la entrada de Fenisa y Celia y su encuentro con los visitantes. Un nuevo engaño se urde, aunque ahora sea en sentido inverso (a2).

En la cuarta, Osorio y Dinarda/don Juan hablan sobre la atracción de Fenisa sobre éste, solicitándole el capitán que se finja su marido. Este nuevo engaño de Osorio podría ser una nueva acción, la a5, pese a su escasa

repercusión posterior.

Secuencia 9. El engaño a Fenisa.

Sucede en casa de Fenisa y lo forman dos escenas. En la primera, pactado el engaño entre Osorio y don Juan, Fenisa necesita al capitán para acompañarla con el dinero (y consumar así el engaño a Lucindo, a2). Fenisa acepta además al falso don Juan (a5).

La segunda es la llegada de Albano, que hace que don Juan le informe de su boda con Fenisa, con su correspondiente desesperación (a3 y a4).

Secuencia 10. Noticia de don Félix y salida definitiva de los valencianos.

Otras dos escenas y ambas en la calle. En la primera, Camilo cuenta a Albano la llegada de don Félix, el cual lo busca por cierto lance acaecido en Sevilla tiempo atrás (a3).

En la segunda, Lucindo y Tristán, ya restablecido el engaño de Fenisa, y recompensados tanto moral como económicamente, deciden alegres volver a Valencia (fin de a2).

Secuencia 11 y última. El desenlace.

Transcurre en casa de Fenisa, y son tres breves escenas.

En la primera, los criados y amigos de Fenisa se ven recompensados por ella con regalos. Es la pura felicidad de Fenisa (a4).

En la segunda entran Albano y Camilo con una carta burlona de Lucindo a Fenisa, carta que produce la desesperación de la cortesana, aunque todavía cree que le queda su amor por don Juan (a4).

En la tercera, don Félix y la justicia intentan reorganizar la situación. Se produce la revelación de la identidad de Dinarda, su reconciliación con Albano, y el castigo de Fenisa (fin de a3 y a4).

3. Apuntes para una adaptación

La anterior operación, resultante de cierta segmentación de la obra original, nos ayuda fundamentalmente a señalar la jerarquía dramatúrgica que el autor da a sus acciones. Parece claro que la a2 (los engaños de Fenisa a Lucindo) ocupa buena parte de la obra, aunque la a3 (la búsqueda de la enamorada de su enamorado, que cerrará la comedia) y la a4 (la pasión verdadera de Fenisa) conforman la auténtica columna vertebral. Estamos hablando, pues, de tres acciones de cercana dimensión, ejemplo clamoroso de la variedad de la comedia áurea.

Habida cuenta la pulcra disposición escénica, faltaba por limpiar las órbitas de influencia de cada acción y, sobre todo, llevarlas a una serie de

espacios afines. Esta última operación era obvia en la puesta en escena del corral de comedias, por sus específicos referentes. Hoy día, en cambio, precisa de ciertas señales comunes que las relacionen de manera evidente.

La primera gran decisión, para la actual visualización de *El anzuelo de Fenisa*, cómoda a la hora de comprobar la textura de la comedia, es hacer un corte más profundo de lo habitual entre el acto II y el III. El paso del tiempo ayuda a ello. Aunque quede más amplia la primera parte (jornadas I y II) que la segunda (jornada III), el número de secuencias sí aparece semejante. Agrupados así los actos faltaba incorporar un breve paso entre el I y II para no romper con violencia una segmentación tópica, pero clásica. Si no con intermedio, habría que buscar otra convención que lo marcara: una canción, por ejemplo, como en el espectáculo áureo, aunque con nuevas intenciones en nuestro caso.

Por consiguiente, la primera parte comenzaría con la S1, presentación dinámica y vitalista de todos y cada uno de los casos de amor. El puerto es el medio ideal. Faltaban, a mi ver, unos datos que argumentaran pronto el pasado de Albano, muy relegados en el texto de Lope. Recuperamos versos posteriores, y añadimos dos frases en prosa, con la única intención de aclarar la presencia de dicho personaje, Albano, un chico cuya única misión en el mundo parece ser la de amar, resulta que dispone de un pasado oscuro, producto de una aventura sevillana.

La S2 se desarrollaría con un leve cambio de espacio, en donde los propios actores "hicieran" la casa de Fenisa. Aquí no había más que seguir el texto. Sólo suprimiríamos la presencia de tres criados, que, en casa de una cortesana no parecen nada significativos, transformándolos en una Criada, más acorde con el medio. Después entrarían Dinarda y los suyos, y provocaría la escondida pasión de Fenisa, una meretriz que, como dice en los primeros versos de la comedia, nada quiere de los hombres, aunque venga a enamorarse, precisamente, del más femenino de los que conoció.

La canción, corte aproximado del acto, debería ir justamente al final de la escena. Pero el texto seleccionado para dicho cometido (que no está en la obra), una letrilla satírica de don Francisco de Quevedo que dice:

Vuela pensamiento
y dile
a los ojos que yo quiero
que hay dinero

se ajusta más a ir cantado a la salida de Lucindo, que es quien aparenta tener dinero. Después vendría la escena del conocimiento de Dinarda (falso don

Juan), que concluye con la repetición, ahora tan sólo instrumental, del mismo tema musical. Este momento, junto al leve movimiento de la luz, señalarían el antiguo final de acto.

La S3 es la única aparición de Lucindo en intimidad. Su brevedad acentúa perfectamente la connotación de la manera de regalarle, por parte de Fenisa, y a través de los criados.

La S4 es una de las mayormente transformadas en nuestra versión, aunque, más que ella, es la siguiente, la S5, con la que guarda estrecha relación. La S5, recordemos que, compuesta por tres escenas o secuencias medias, se fragmenta del siguiente modo:

1. La primera escena pasa a terminar la secuencia anterior, la S4, pues mantiene una estrecha continuidad con ella, ya que apenas si transcurre el tiempo entre una y otra, y se lleva a cabo en el mismo espacio, casa de Fenisa, dando lugar al engaño de la carta, el cual es perfectamente verosímil entre que la Criada anuncia la llegada de "el mercader de Valencia" y la nueva entrada de Fenisa, disfrazada como "una mula canóniga".

2. La segunda escena se suprime, por guardar para más adelante la fiesta nocturna de casa de Fenisa, que parece conveniente verla desde el exterior y no desde el interior, como hace el original. Dicha supresión lleva consigo la de los soldados amigos del capitán Osorio, cuya presencia se imagina más efectiva por los ruidos y escándalo que provocan.

3. La tercera escena, punto de vista exterior de la casa de Fenisa y de su fiesta, se independiza para constituirse, junto a la S6 del texto, en la auténtica S5. Es el paso lógico desde la tarde —promesa de cena— a la noche —cena y fiesta. Hacerlo todo en la misma secuencia, tal y como presenta la comedia, parece demasiada convencionalidad. La escena es especialmente impropia de Lope. La salida de personajes innecesarios, que nunca más volverán a participar en el conflicto, apunta la posibilidad de ser un añadido de cualquier autor de compañía.

Esta operación permite ratificar un antes y un después del engaño de Fenisa a Lucindo, auténtica gran peripecia de la primera parte de la comedia. La S5, pues, recoge el punto de vista urbano de la casa de Fenisa, utilizado por Lope también, sólo que añadiéndole la tercera escena citada de la S5, con lo que la llegada de Lucindo y Tristán cobra una expectativa mayor, sobre todo si se sitúa en la noche.

La ausencia de la fanfarria que darían los soldados suprimidos se cubre con otra canción burlesca. De nuevo Quevedo nos da materia suficiente con su conocida

Dijo la rana al mosquito

desde una tinaja,
mejor es vivir en el vino
que morir en el agua.

De esta manera se estiliza sobradamente el concepto de fiesta puteril del interior de la casa de Fenisa. La canción, el cachondeo, la burla, extreman el descubrimiento del engaño a Lucindo, y dan cierta dimensión dramática a su salida de Palermo, auténticamente corrido. Con lo que acaba la parte primera de nuestra representación.

La segunda mantiene las mismas secuencias, ahora sí, respecto del texto lopesco, aunque también con leves retoques. Quedan, pues, los bloques de cinco y cinco secuencias para cada una de las partes, sólo que las de esta segunda, más breves, proporcionan mayor dinamismo, además de coincidir exactamente con la jornada III de la comedia.

La S6 (en el texto la S7; este adelanto de una secuencia se repetirá en toda la segunda parte, dado que la S6 se subsumió en la S5, como acabamos de ver) sucede en las habitaciones de Dinarda. El tiempo transcurrido sólo parece inquietar más a Fenisa, que corre desesperada para provocar su amor hacia don Juan. En la misma secuencia aparecía en el texto la entrada de Albano y Camilo, que trasladamos en la representación a la siguiente, ya que parece más oportuno apreciar la decisión de ir a casa de un hombre, por parte de Fenisa y Celia, desde el exterior.

La S7 comienza, como decimos, con la última escena de la secuencia anterior, con lo que el punto de vista general es el de la plaza ante el puerto. Allí, siguiendo a Fenisa y Celia, Albano da muestras de su desesperación y, junto a Camilo, ve el regreso de Lucindo y Tristán. El espacio cobra así mayor protagonismo. Además de que veremos salir, justamente por donde referenciaron Albano y Camilo, a Fenisa y Celia de la casa del capitán, irritada aquélla por las demoras que le va dando su "don Juan". La entrada de Lucindo es un contrapunto maravilloso del antes (primera parte) y el después (segunda parte). En la representación queda marcado por la melancolía del regreso, matizado con un cambio de estación, de verano a invierno, con los consiguientes aditamentos en el vestuario. Todo es útil para la progresión de la acción, menos la escena cuarta, en donde aparece una nueva intriga, a nuestro parecer innecesaria, la citada a5, que haría más farragoso un desarrollo de por sí complejo. La secuencia se remata con otro pequeño descansillo constituido por un nuevo poema quevedesco, en esta ocasión, el célebre soneto que comienza por:

Puto es el hombre que de putas fía...

La S8 queda reducida a su primera escena, en donde Fenisa prepara el dinero que va a entregar a Lucindo. No parece oportuno que Albano entre entonces a casa de Fenisa para hablar con don Juan, que tampoco se sabe por qué está allí. Mejor parece dejar esta secuencia en una escena, y ampliar la S9, que sucedería en la calle, procediendo entonces a sucesivos encuentros. De esta manera se modifica el orden de estas secuencias medias, y se consigue una progresión más orgánica.

La S9 queda con su primera secuencia media, en la que Camilo informa a Albano de la llegada de don Félix, la segunda secuencia media de la anterior S8, es decir, el encuentro de Albano con Dinarda, mucho más lógico en la calle, y la segunda secuencia media de la actual S9, señalada también en un exterior por Lope (seguimos, pues, en la calle), que es la divertida huida de Lucindo y Tristán después de engañar a Fenisa.

La S10, en casa de la cortesana, queda tal y como aparece en el texto la antigua S11, ya que es el cierre oportuno o desenlace de todas las acciones. Nada falta ni nada sobra. Si acaso, los dos soldados que acompañan a don Félix.

*

* *

Se ha podido observar, pues, que las modificaciones efectuadas en el texto de Lope para nuestro espectáculo no cambian en absoluto ninguna de sus acciones, ni las cuestionan o sustituyen, sino que, más bien, ponen que quitan valores significantes. El resumen se corrobora en estos puntos:

a) respeto máximo por el seguimiento de las acciones principales a2, a3 y a4;

b) aclaración de la a1, aunque sea la que más pronto se consume, con pequeños añadidos iniciales;

c) supresión total de la brevísima a5;

d) supresión de personajes episódicos y sustitución de los tres criados de Fenisa por una Criada;

e) recomposición espacial que facilite el escenario único, en paralelo al del corral de comedias, con dos juegos (interior/exterior), al que sólo matizan dos breves escenas, con tratamiento luminotécnico;

f) intercalado de tres textos, tres poemas, de Quevedo, con funciones específicas: dos de ellos para estilizar otros tantos finales de escena (S2 y S7) y uno para sustituir un significado festivo (la juerga del final de la primera parte).

4. Del texto al espectáculo

Descritos los pasos dados para llevar una comedia de Lope de Vega (siglo XVII) a un escenario de hoy (siglo XX), nos queda por definir qué lenguajes hubo que fortalecer para situar la obra en el marco adecuado.

1. Delimitamos el espacio escénico en un marco único, polivalente, que serviría de exterior: una plaza/puerto de Palermo, que dice el texto. Para definir el interior, casa de Fenisa en la mayoría de las ocasiones, señalamos un corte simbólico a la altura de la pared posterior. Dos elementos esquemáticos sirvieron para ese fin: a) una puerta móvil; b) una cuerda para tender la ropa. Hacia atrás, y hasta el poyo corrido del puerto, una calle por donde accederían los personajes para entrar en la casa. El resto, como los muros del corral, siempre quedaría a la vista.

2. Siguiendo el código del decorado, la iluminación marca también un dentro/fuera con fortísima luz blanca, siciliana, para las escenas exteriores diurnas, y matizada luz ámbar para los interiores de la casa de Fenisa. La noche exterior sirve para estilizar el final de la primera parte, con una luna proyectada sobre el cielo estrellado, y la S9, salida definitiva de Lucindo y Tristán. Zonas concentradas se usan solamente para delimitar dos situaciones diferenciadas: habitaciones de Lucindo (S3) y de Dinarda (S6).

3. Las aportaciones de las tres canciones provocan un marco sonoro, entre clásico y popular, con evidentes notas paródicas. Otros conocidos temas musicales enmarcan cada una de las acciones, como la *Siciliana*, de Fauré, para situaciones melancólicas provocadas por Lucindo. Pero no sólo con música se enriquece el ambiente, sino con sonidos referenciales como es el ruido del mar, las gaviotas, las chicharras para los interiores, el vuelo de un moscardón, etcétera.

4. Al tratar de pasar un divertido engaño, mezclado con aventureros amores, de un tiempo pretérito de redacción a otro próximo de representación, no podían quedar olvidados determinados elementos que aproximaran las historias. No se trata de actualizar, sino de traerlas ante nuestros espectadores, no a los del siglo XVII. Y, en ese viaje, muchos rasgos del vestuario se han transformado en aditamentos de fácil reconocimiento actual. De manera que, sin perder el olor a clasicidad, alteramos no pocos elementos con apariencia de contemporaneidad.

5. *El anzuelo de Fenisa* es uno de los mejores ejemplos para comprender cómo los caracteres son forjados por la acción, y no ésta por aquéllos. Albano es entendible por lo que le pasa, y Fenisa, y Dinarda, y Lucindo... No hay tiempo para detenerse a reflexionar. Tienen que pasar cosas. La clave está en

dotar de esa frescura necesaria al joven espíritu, y vitalidad joven, que despierta la comedia. Nada mejor que una interpretación totalmente exteriorizada.

6. Esa jovialidad y la profusa mezcla de acciones sólo son entendibles bajo una tonalidad propia de comedia. Y para ello es necesario aceptar el humor que propone Lope que, a su vez, deja suficientes pistas para que la puesta en escena invente otro, paralelo al verbal, del que será continuo contrapunto.

5. Personajes, roles y significación profunda

La lista de personas que hablan en *El anzuelo de Fenisa* se ajusta al modelo de pares de caracteres que aparecen en la comedia áurea. Junto a un galán está su criado; junto a una dama, su criada; junto a un enamorado, su enamorada; de manera que es en la ruptura de tales parejas, sobre todo en las amatorias, cuando el conflicto se manifiesta.

En esta obra los personajes aparecen asimismo apareados. El galán Albano con su amigo Camilo (no es exactamente un criado, pero su papel cumple), el galán Lucindo con su ayo Tristán, Fenisa con Celia; Dinarda, en cambio, dispone de dos amigos (que han de hacer de criados), Bernardo y Fabio. Quedan desparejados los que menos influencia tienen en las acciones: el capitán Osorio, la Criada y don Félix, hermano de Dinarda. Repetimos que en nuestra versión desaparecieron, por inútiles, los soldados amigos de Osorio (Campuzano, Triviño y Orozco) y los criados (Donato, Liseo y Estacio), subsumidos en la Criada. Si de parejas amorosas se tratara, no es esta obra de muchos y felices acoplamientos. Albano intenta a Fenisa, aunque terminará con Dinarda; Lucindo hace lo propio con Fenisa, y también acabará huyendo de ella; Fenisa, la más castigada en esto de las parejas, ama a un falso don Juan, con el que nunca podrá relacionarse.

En cuanto a la propia entidad de los personajes podríamos definirlos con los siguientes rasgos:

Albano. Es el galán enamoradizo. Comienza apasionado de Fenisa, para enseguida perseguir a un caballero que le recuerda a su amada Dinarda. Posee el rasgo romántico del perseguido, y probablemente escondido en la lejana Sicilia.

Camilo. Amigo y compañero de fatigas de Albano. Aguanta sus veleidades acosándolo con consejos que caen en saco roto. Pudo ser el gracioso de la comedia, a poco de que el autor se lo hubiera propuesto.

Fenisa. Cortesana de pro. Desprecia a los hombres, pese a que vive de

ellos. Por su pasado tormentoso debió dejar la juventud algún tiempo atrás, lo que no la priva de una arrolladora belleza, comentada tanto por Albano como por Lucindo. Muestra extraordinario interés por el dinero. Por su condición de engañadora y mala persona podría haber aparecido como personaje negativo. Pero es la protagonista, y ello le lleva a ofrecer determinados rasgos heroicos que despertarán claramente la simpatía del espectador.

Celia. *Alter ego* de Fenisa. Puta como ella, pero todavía sin su poderío. Todo llegará. Ayuda y aconseja a su amiga.

Lucindo. El otro galán, sólo que ingenuo y confiado como nadie. Es rico e impetuoso. Desoye los consejos de Tristán, ofertando argumentaciones tan pueriles como sus impulsos. Es carácter de rico contenido, pues en la misma comedia se advierten síntomas de madurez al contestar al engaño de Fenisa con otra astucia.

Tristán. Consejero y ayo de Lucindo. Experto y desconfiado. Asume las características de gracioso, aunque todavía no lo sea. Representa la madurez y cordura que le falta a su protegido.

Dinarda. Complejo personaje ya que aparece como Dinardo, y se disfraza de don Juan, para alternar sus máscaras según con quién se manifieste. Dichas máscaras se definen por su vestuario, ya que su hábito hace cada uno de los tres "monjes" que representa. Como tal mujer sólo se muestra en su intimidad y al final de la comedia. Es astuta e inteligente, tenaz y valiente.

Bernardo. Amigo del falso Dinardo, con quien viaja hasta Sicilia, es prototipo de ingenio, y otra variable de lo que será el gracioso. Representará a un criado de don Juan.

Fabio. De semejantes rasgos al anterior personaje, le distingue una curiosa habilidad para hablar italiano, lo que define un componente humorístico mayor, cercano al *zanni* de la *commedia dell'arte*. Como pareja de Bernardo recuerda a esas otras parejas shakesperianas, a mitad de camino entre graciosos y *clowns*.

El capitán Osorio. Versión actualizada del *miles gloriosus* plautiano. Amigo y cliente habitual de Fenisa y sus muchachas, es bruto por naturaleza, aunque pusilánime.

Don Félix. Aparece sólo en la segunda parte (jornada III) para representar al hermano mayor de Dinarda, esto es, su autoridad moral. Llega dispuesto a restablecer la honra de la chica, aunque son los propios acontecimientos los que solucionan sus intenciones de venganza.

La Criada. Personaje de aluvión de otros criados, tiene su propia personalidad, pues es la muchacha desgreñada y zafia que contrasta con la pulcritud de sus amas. Detrás de lo cual dejará entrever un deseo de imitación que le llevará a empresas mayores cuando crezca.

No es difícil, tras esta somera descripción de los personajes, agruparlos por roles o funciones comunes que cumplen dentro de la trayectoria de la comedia. Así, el de galán es asumido por Albano, Lucindo y don Juan, pues aunque sea falso este último, se muestra como auténtico para ciertos personajes que lo admiten con tales atributos.

El rol de dama tiene mucha más discutible presencia, ya que una, la protagonista, es puta declarada, y la otra, no menos protagonista, va siempre disfrazada de hombre. No son damas, en su sentido estricto, las que habitan esta comedia. A Fenisa le viene más a su medida el rol de cortesana (como a Celia), pues por ahí se puede entender el castigo final a que el autor la somete. A Dinarda, el de mujer disfrazada de hombre, pues por los mismos motivos se comprende que sea el personaje mejor pagado en el reparto final.

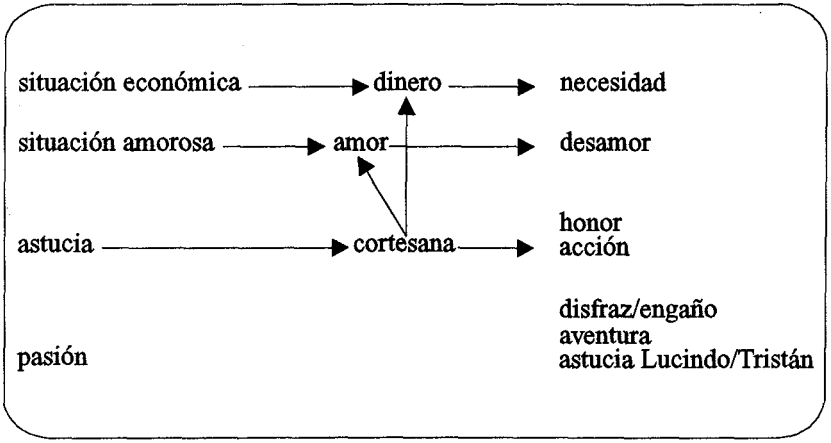
El rol de criado es compartido, como hemos visto, por Camilo, Tristán, Fabio y Bernardo, con las correspondientes variables que delimitan las respectivas máscaras de sus amos. Por supuesto que se puede unir a ellos la Criada. El rol del soldado fanfarrón es exclusivo del capitán Osorio, pues sólo son voces en el interior de la casa de Fenisa las que lo acompañan en la fiesta. El rol del caballero severo, persona mayor, ordenador de perdidas honras es asumido por don Félix. También Fabio, Bernardo y el falso Dinardo podrían ser definidos por el rol del español aventurero como se muestran en su entrada en escena.

Considerando personajes y roles, la significación profunda viene de dilucidar qué fuerzas del drama (actantes) cruzan la comedia, y con qué intenciones. Así, llegamos a la conclusión de que la peculiaridad de *El anzuelo de Fenisa* está en el doble objeto (amor y dinero) perseguido indiscriminadamente por el sujeto (la cortesana Fenisa). Lo que conduce a dos parejas de acciones (las principales, a2 y a4, engaño de Fenisa a Lucindo y amor de Fenisa a don Juan), opuestas regularmente por la a3 (la búsqueda amorosa de Dinarda), que cobraría así categoría de actante, fuerza del drama que terminará por abortar las apetencias de Fenisa.

También hubiéramos podido considerar como sujeto principal a la aventurera Dinarda y someter a su búsqueda del galán el resto de actantes, pero para ello la comedia debería titularse de otra manera, y el autor haber concedido menos texto a Fenisa que a la audaz sevillana.

Es curioso cómo siendo obra alegre, cómica incluso, la base de su estructura profunda esté en que la protagonista no consiga ninguno de sus objetos, así como que similares, no idénticos, actantes sean ayudantes u oponentes, según qué líneas de acción se consideren.

El esquema podría ser:



6. Consideraciones finales

1. Un texto de aluvión. *El anzuelo de Fenisa*, considerándola en sus aspectos más íntimos, no parece estar dentro del canon de la comedia áurea por excelencia. Al impecable desarrollo de sus acciones se unen no pocas divergencias, imprecisiones estructurales, falta de definición de ciertos personajes, que invitan a pensar en las muchas manos que tocaron el texto desde que salió de la pluma de Lope. Es pura intuición de quienes lo hemos manejado bastantes años después de su paso por corrales, y que vemos en tales operaciones la coartada perfecta para seguir haciéndolo en los postreros años del siglo XX.

2. El tema del paso del tiempo. Uno de los puntos que más nos han llegado a la hora de tratar la comedia ha sido el paso del tiempo. Desde la jornada II a la III, como hemos explicado antes, se produce un corte tan profundo que va más allá de un simple cambio de almanaque. Quizá nos haya supuesto poner enfático acento en el regreso de Lucindo, pero tal acción fue el detonante para hacer llegar al espectador lo que el paso del tiempo significa en el comportamiento de los personajes.

3. El tema de la mujer vestida de hombre. Cobra aquí tintes más que peculiares tema con tanta tradición. La asunción del rol de hombre (el hábito que hace al monje, como diría Ruiz Ramón) lo lleva a ofrecer inquietantes matices negativos. Para que Dinarda alcance su objetivo (recuperar a Albano) engaña hasta la saciedad a Fenisa. No contenta con ello, le promete matrimonio,

en increíble ejercicio de alevosía que, de no ser protagonista, alcanzaría perfiles de crueldad (*vid.* punto 5).

Dinarda es mujer vestida de hombre por partida doble. No pasa como con don Gil (el personaje de Tirso de Molina), que supone uno de los dos disfraces de doña Juana (don Gil y doña Elvira). Aquí son Dinardo y don Juan las máscaras de Dinarda, aunque esta última personalidad, la de don Juan, sólo engañe a los habitantes de Palermo.

4. ¿De qué se enamora Fenisa? Es la gran interrogante de la comedia, y la que conduce a sus aspectos más sugestivos. Aunque, como en *Don Gil de las calzas verdes*, los personajes no digan más de lo que dicen (y ver lo contrario sería falsear las historias) no cabe duda de que abren un importante campo a la sugerencia. La inclinación de Fenisa por don Juan, después de haber recalcado que los hombres nada le importan (escena 2ª, jornada I), se produce porque encuentra en él algo que no había hallado en el resto de los hombres. Si su talle y mirada la enloquecen (así se lo dice a Celia, en la S2), ¿de qué se enamora Fenisa?

5. De la condición canallesca de los protagonistas. No cabe duda de que otra de las incógnitas con que nos deleita el teatro del Siglo de Oro es la psicología de sus personajes. Definidos, sobre todo, por lo que hacen, más que por qué lo hacen, sus rasgos se aproximan a determinados conceptos más o menos cerrados en la medida que lo eran sus intérpretes. Éstos conducían sus criaturas a su propia condición, cuando no eran ellos modelos directos sobre los que copiaba el poeta. Pese a que la complejidad del tema rebasa los límites de este artículo (sería bueno, por ejemplo, analizar la viceversa, es decir, la condición heroica de grandes canallas, como el comendador de Ocaña o don Álvaro de Atayde), no deja de ser interesante referenciar las equívocas, por no decir incorrectas, condiciones de las mujeres de esta comedia (Fenisa y Dinarda), que son capaces de las burlas más crueles o las acciones más reprobables con el fin de alcanzar sus objetivos.