VALORES DRAMÁTICOS DE LOS ESPACIOS ESCÉNICOS DEL CORRAL (*EL CABALLERO DE OLMEDO*, II, 1-3)

für Prof. Horst Weich

Aun en el momento de mayor afirmación de una forma dramática personal basada en los mecanismos desatados por la palabra encarnada en los actores, ante la ofensiva de unos nuevos modos escénicos apoyados en los efectismos de la tramoya,[1] y en una de sus piezas de más depurado aliento lírico y más densa materia literaria, Lope de Vega demuestra en *El caballero de Olmedo* su irrenunciable naturaleza de escritor teatral, para quien la fuerza dramática de su creación se apoya de modo imprescindible en su encarnadura escénica, en su plasmación teatral en las tablas de corral.

En el espacio del corral y en la radical diversidad del público que le daba vida y sostenía sus espectáculos Lope encontró el sector de espectadores que podían sustentar su prestigio de autor culto, de maestro del texto literario, pero también halló allí la masa popular que garantizaba su éxito inme-

---

[1] Ver el esclarecedor estudio de Eugenio Asensio, «Tramoya contra poesía. Lope atacado y triunfante (1617-1622)», en F. Ramos Ortega (ed.), *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVIII. La influencia italiana*, Roma, Instituto Español de Cultura, 1981, 257-270. En la época acotada por este trabajo se sitúa precisamente la escritura de *El caballero de Olmedo*.

diato [2] y, sobre todo, la recompensa económica a su escritura, con la que el escritor podía convertirse en un verdadero profesional,[3] tal como el propio Lope certificaba epistolarmente: «Si [...] algunos piensan que los escribo por opinión, desengáñeles Vm. y dígales que por dinero»,[4] manifestando su inequívoca voluntad de profesionalismo, que habría de mantenerse con plena vigencia hasta los años de redacción de *El caballero de Olmedo*.[5]

El autor es consciente de esa dependencia incluso cuando los cambios en el gusto del público le habían llevado desde la

[2] Al margen de los estudios específicos sobre la estructuración arquitectónica del espacio del público en el corral y la compartimentación que establece, pueden consultarse los trabajos de José M.ª Díez Borque sobre los aspectos sociológicos de este público y su relación con la comedia lopesca, especialmente «Estructura social del corral de comedias», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 274 (1973) 7-22; «Públicos del teatro español del siglo XVII», en *II Jornadas de Teatro Clásico Español*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, 61-87; y «Lope para el vulgo. Niveles de significación», en F. Ramos Ortega (ed), *Teoría y realidad...*, ed. cit., 297-314. De manera más sistemática el mismo autor estudia la composición del público y sus relaciones con la escena del corral en *Teatro y sociedad en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978. Véase también David Castillejo *et alii*, *El corral de comedia: escenarios, sociedad, actores*, Ayuntamiento de Madrid/ Teatro Real, 1984.

[3] Ver los datos ofrecidos por José M.ª Díez Borque, «¿De qué vivía Lope de Vega? Actitud de un escritor en su vida y ante su obra», *Segismundo*, VIII, 15-16 (1972), 65-90, ampliados en *Teatro y sociedad...*, ob. cit.; y el panorama de Guillermo de Torre, «Lope de Vega y la condición económico-social del escritor en el siglo XVII», *Cuadernos Hispanoamericanos*, LIV, 161-162 (1963), 249-264.

[4] Fragmento de una carta, fechada en 1604 e incluida con el número I por Amezúa en el tomo III del *Epistolario de Lope de Vega*, Madrid, RAE, 1941-43; y Nicolás Marín (ed.), *Cartas*, Madrid, Castalia, 1985.

[5] Aunque la obra aparece por primera vez en la *Veintiquatro parte perfeta de las comedias del Fénix de España* (Zaragoza, 1641), la redacción puede datarse en torno a 1621. Ver M.ª Grazia Profeti, «Estudio preliminar» a *El caballero de Olmedo*, Madrid, Alhambra, 1981. F. Rico propone una fecha algo adelantada, hacia 1620, en su edición de la obra (Madrid, Cátedra, 1990). Cito siempre por esta última edición, indicando sólo el número de los versos.

orgullosa afirmación del *Arte Nuevo* en la que se preciaba de dar respuesta satisfactoria a los exigentes gustos de un público vulgar, hasta la amarga pero lúcida queja que pone en boca de la Comedia en el prólogo dialogado a la *Parte XVI* de sus comedias. El vulgo ya no será el incontestable valedor de una fórmula dramática que se afirmaba orgullosa en esta misma aceptación,[6] pero el escritor que quería seguir manteniendo su lugar de privilegio en el teatro español, su «monarquía escénica», debía seguir, si era necesario, «hablando en necio» para darle gusto al vulgo. Por suerte para Lope y para nosotros, no era necesario que un autor que concebía su creación *more scenico* recurriera a la necedad, que Lope sitúa en los alrededores de 1620 precisamente en el uso —o el abuso— de la tramoya, demostración palpable para el Fénix de la carencia de teatralidad que mostraban los textos de los dramaturgos que así procedían.[7]

Por el contrario, la fórmula dramática de Lope, que nace con el corral, en estrecha relación con el mismo y en simbiosis exacta, puede integrar con facilidad en su escritura dramática —y, al tiempo, teatral— los elementos que, imponiéndose a la moda en vigor, seguían «dándole gusto» al vulgo. En ello cifraba Lope uno de los mayores logros de su teatro, ya que, sin perderle la cara a las exigencias de calidad literaria planteadas por los doctos y exigentes ocupantes de la «tertulia», integraba en su modelo dramático las respuestas a las demandas del público popular, el que sostenía el éxito y la seguridad económica de un autor, y el que, a la postre, más exigente y difícil de contentar se mostraba.

---

[6] Para el valor y la funcionalidad del concepto de «vulgo», véase, además del citado estudio de Díez Borque, O. H. Green, «On the attitude toward the *vulgo* in the Spanish *Siglo de Oro*», *Studies in the Renaissance*, IV (1957), 190-200; A. Porqueras Mayo, «Sobre el concepto de 'vulgo' en la Edad de Oro», en *Temas y formas de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1972, 114-127; y A. Porqueras Mayo y F. Sánchez Escribano, «Función del vulgo en la preceptiva dramática de la Edad de Oro», en *Preceptiva dramática española*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 375-379.

[7] Ver nota 1.

La clave de esta integración y del éxito consiguiente se encontraba en la capacidad lopesca de adaptarse a las normas del corral, a los mecanismos de funcionamiento impuestos no sólo por la heterogénea conformación de su público, sino sobre todo por las peculiares características de su escena, tan alejada del rígido soporte de la comedia renacentista precedente.[8] La escena vacía del corral, desprovista de toda decoración figurativa o naturalista y susceptible de una lectura simbólica que organizara paradigmática y sintagmáticamente las partes que constituían su unidad indivisible, se mostraba, a la vez, una y diversa, homogénea y compleja, lineal y de estructura jerarquizada. Este hecho, al margen de innegables limitaciones arquitectónicas, técnicas, urbanísticas y aun económicas, venía prácticamente impuesto no tanto por una tradición —en la que se forjó la práctica escénica de Lope de Rueda y sus contemporáneos, como ponen de manifiesto los testimonios de Cervantes sobre este autor—, cuanto por la propia naturaleza del público asistente al corral. En su irreductible heterogeneidad, la masa de público sólo podía coincidir en la lectura, interpretación y disfrute de un escenario tan neutro —en principio— como el del corral. Era la desnudez esencial del mismo lo que permitía a cada espectador —o, mejor, a cada estamento de espectadores— vestirlo a su manera, llenando a su satisfacción el vacío semántico generado por las escuetas estructuras espaciales de la escena. El empleo de un escenario no marcado ni denotativa ni connotativamente era la base de su polisemia, y ésta la clave de su aceptación y funcionalidad generalizada entre un público dispar, cuando no francamente encontrado en su gustos estéticos, su formación cultural y hasta sus modelos de representación de la realidad.

La capacidad de Lope de encauzar su teatralidad en los límites marcados por esta escena y hasta de contribuir con su

[8] Puede hallarse un sintético estudio de las virtualidades expresivas del escenario del corral en José M.ª Díez Borque, «Aproximación semiológica a la 'escena' del teatro del Siglo de Oro», en *Semiología del teatro*, J. M. Díez Borque y L. García Loreno (eds.), Barcelona, Planeta, 1975, 49-92.

creación a definir los mismos fue la garantía de su éxito y uno de los mecanismos fundamentales para integrar en su práctica teatral el universo figurativo de todos los sectores del público y, con ellos, dar respuesta a sus expectativas. La funcionalidad del corral a partir de sus elementos —de sus vacíos— constitutivos lo convertía en soporte ideal de un discurso de referencia múltiple, en el que tenían cabida, armonizados y mutuamente potenciados, los elementos de respuesta a un horizonte de expectativas garante de su generalizada recepción y convertido en significativo para el docto académico y para el gregario mosquetero.

Sobre esta base y en el contexto del debate establecido entre tramoya y poesía escénica, *El caballero de Olmedo* puede interpretarse críticamente com un auténtico *tour de force* lopesco, en el que pone a prueba lo esencial de su fórmula escénica, destacando justamente los elementos que más podían verse cuestionados por la nueva moda de maquinarias y efectismos visuales. No obstante, o justamente por ello, y manteniendo la interpretación en los límites de lo que pudo ser la recepción efectiva por los espectadores del corral, Lope se vale de su consolidado arsenal para dotar de actuante plasmación escénica a su creación dramática, rentabilizando la desnudez funcional de la escena del corral y demostrando sus virtualidades expresivas y significativas sin necesidad de aparato superpuesto.

Aunque el análisis conducente a la demostración de esta tesis podría extenderse a la práctica totalidad de la obra, nos centraremos en una secuencia que puede considerarse representativa de esta afirmación y de la propuesta lopesca que la sustenta. Se trata de las tres escenas inicales de la jornada segunda, entendiendo por tales las que vienen marcadas por entradas o salidas de los personajes que suponen un cambio en el discurso de la acción y que comportan variaciones en los espacios escénicos en que se desarrollan, con los consiguientes cambios en los valores dramáticos que ponen en juego. En ellas podemos encontrar sintetizados, por añadidura, los elementos básicos que componen el argumento y el significado de la

pieza, de acuerdo con las diferentes, cuando no contrapuestas, interpretaciones de que ha sido objeto.[9]

Habiendo finalizado la primera jornada con la escena en que don Rodrigo, el maltratado rival de don Alonso, consigue del padre de doña Inés la promesa de matrimonio, tras solicitarla formalmente dentro de la casa paterna, la jornada segunda se abre en sus escenas iniciales con un cuadro de ronda, en el que el enamorado se dirige al encuentro con su amada. El espectador se encuentra así inmerso en el nudo de la pieza, con la correspondencia amorosa de los protagonistas opuesta a las intenciones del rival en el triángulo de amor y celos, y al margen del conocimiento paterno. Las marcas dramáticas y hasta morales de las dos situaciones contrapuestas (don Pedro sanciona las pretensiones matrimoniales de don Rodrigo respecto a doña Inés a espaldas de ésta; don Alonso ve correspondido su amor por doña Inés, a espaldas de la aprobación paterna) se encuentra en los valores que soportan los espacios dramáticos en que se desarrollan. Mientras don Rodrigo consigue sus pretensiones a la luz del día y dentro de la casa de doña Inés, en el ámbito de la autoridad paterna y el orden moral, don Alonso y doña Inés conciertan su cita en el exterior de la casa, en el espacio de la calle, sin orden moral, y lo hacen a oscuras, en el espacio nocturno propicio al desorden, a la transgresión, al pecado, en términos dramáticos y aun trágicos.

La tensión de estas situaciones contrapuestas confirma para el arranque de la segunda jornada lo que su autor proponía en su manifiesto teórico sobre este teatro. En los versos 231-235 de su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* Lope explicitaba su criterio sobre la distribución de la intriga dramática en la pieza:

> «Dividido en dos partes el asunto,
> ponga la conexión desde el principio

[9] Sin entrar en la valoración de la tesis que sostiene, podemos encontrar un ajustado estado de la cuestión en A. Rey Hazas, «Algunas precisiones sobre la interpretación de *El caballero de Olmedo*», *Edad de Oro*, V (1986), 183-202. Ver también M. G. Profeti, ob cit.

hasta que vaya declinando el paso,
pero la solución no la permita
hasta que llegue a la postrera escena».

La economía expresiva de su *oratio* hace que el Fénix deje en silencio lo referente al eje de la articulación de la intriga, pero esta elipsis no oculta el lugar central que en ella ha de ocupar la jornada segunda, y a ningún conocedor de su teatro —ni a los espectadores del corral— se le escapa la importancia de los arranques de una jornada para atraer la atención del público, fijarla y hacerla cómplice del desarrollo dramático. De ahí que los compases iniciales de la segunda jornada se conviertan en elemento clave de la configuración del enredo dramático, del nudo de la acción.

Ya hemos señalado la tensión opositiva que introduce el comienzo de la jornada central, tras el paréntesis cómico del entremés, respecto al final de la jornada anterior y su obstáculo casi insalvable al amor de los protagonistas. Esta conexión semántica y argumental se enriquece y complica desde los versos iniciales de las escenas que tratamos, convirtiéndolas en eje y núcleo efectivo de la configuración del nudo, del centro de la trama. Como corresponde a este lugar y función, la secuencia recoge elementos argumentales anteriores, sirviendo de conectivo con la parte introductoria y destacando los elementos esenciales del conflicto. La queja de don Alonso que abre la jornada tiende un puente hacia las décimas iniciales de la primera jornada y reitera los elementos esenciales de la filosofía amorosa del galán, introduciendo al mismo tiempo elementos premonitorios del final desastrado al que se encaminan cada vez más precipitados los protagonistas. El parlamento siguiente sirve para desarrollar estos elementos, estableciendo isotopías semánticas evidentes con el soliloquio que abre la pieza y confirmando su validez como motivos actuantes en el desenvolvimiento argumental de la tragicomedia, como más adelante apuntaré. Tras ellos, los dos relatos que enhebra Tello sirven para establecer una apertura dramática de la escena, recuperando argumental y funcionalmente dos episodios,

aparentemente inconexos, de la jornada primera, trenzando la funcionalidad de los mismos en el conjunto argumental. El encuentro de Tello con don Rodrigo y la identificación por éste de su capa sirven para dar continuidad al episodio de la pérdida de ésta, sentando las bases del sentimento de odio hacia don Alonso con que don Rodrigo acompañará sus celos, sirviendo de causa desencadenante de su asesinato. Casi sin transición, poco más de dos redondillas (vv. 950-959) sirven para que Tello realice su advertencia y plantee sus temores —que veremos convertirse en funesta realidad—. El donaire enhebra en su discurso un nuevo relato, el de su profanación del cadáver del ahorcado, acompañando a Fabia en la preparación de sus prácticas hechiceriles. Si bien la introducción de este motivo, como concreción del pecado trágico de don Alonso y de la causa de su castigo ya resulta justificada en su funcionalidad, su valor dramático y semántico es más profundo. Hay que recordar aquí que en la primera ocasión en que Tello da cuenta a su amo de la —otra— expedición nocturna a la horca [10] la metaforiza en términos galantes o de burla, como la seducción de una dama y robo de su casa. Lo que en principio parecía sólo un chiste más del gracioso —y como tal tiene su validez primera— se carga ahora de sentido, al establecer un

---

10 «ALONSO.—¿Pues qué habéis de hacer?
TELLO.— Sacar
una dama de su casa.
ALONSO.—Mira lo que haces, Tello:
no entres adonde no salgas.
TELLO.— No es nada, por vida tuya.
ALONSO.—Una doncella ¿no es nada?
TELLO.— Es la muela del ladrón
que ahorcaron ayer» (vv. 671-678).

Es de notar la ironía que encierra el consejo que don Alonso ofrece a Tello, invirtiendo lo habitual de sus papeles, según los cuales es el criado quien aconseja a su señor, y aplicando al prójimo lo que no sabe apreciar en la experiencia propia. Esta ironía adquiere caracteres trágicos cuando descubrimos que el peligro con que el señor amenaza a su criado —el no salir del lugar en que entra— es el que se hace efectivo y real en su desastrado final.

paralelismo isotópico con las pretensiones que guían la ronda de don Alonso: sacar a una dama de la voluntad paterna —expresada ya en sentido contrario—, arrastrarla fuera de su casa. Y ahora cobra valor semántico la utilización del espacio dramático de la calle, del afuera, en el que se sitúan los pasos nocturnos del galán. Y no olvidemos que, siguiendo el paralelismo establecido, la acción de Tello es una profanación.

Vayamos ahora al análisis del movimiento escénico de los actores, para intentar establecer a partir de él las posiciones dramáticas en que se sitúan los personajes. La determinación del cronotopo en el que se enmarcan las acciones dramáticas es, naturalmente, ajena a determinaciones mecánicas de una escenografía inexistente, pero dicho cronotopo dramático tiene una necesaria plasmación en el espacio del corral, que, de acuerdo con su paradigmática estructuración y con la sintagmática en que se desarrollan los movimientos y acciones, puede adquirir una determinada significación.

La primera indicación respecto a las escenas que tratamos es ya una evidencia: la acción de la primera escena se desarrolla en la calle, ante la casa de doña Inés, incorporando los dos elementos dramáticos y espaciales básicos, es decir, la ronda y la reja de la ventana —o balcón— de la dama. Consecuentemente, los actores han de aparecer en escena en el plano medio, en el del tablado, surgiendo de una de las dos puertas practicables que la comunican con el adentro del vestuario femenino. Posiblemente, ambos saldrían desde la puerta de la derecha del espectador —el lado débil del escenario—, y se moverían muy lentamente, atravesando el tablado, para dar tiempo a desplegar su diálogo mientras recorren los aproximadamente 7 u 8 metros del escenario,[11] dando en el mismo realidad plástica al concepto de calle o rúa, como eje longitudinal marcado por la idea de desplazamiento. Al mismo tiempo, desplazarían sus

---

11 Unos 7,80 m. de ancho tenía el escenario del Corral de la Cruz, y unos 8,40 m. el del Corral del Príncipe, según los datos que recoge Othón Arróniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 61 y 79.

cuerpos y con ellos la mirada del espectador hacia la izquierda del tablado, normalmente el lado fuerte de la escena.

Con este movimiento lateral en el plano de la mirada del espectador alcanzan su objetivo, llegando hasta la reja-ventana-balcón de doña Inés, en la que se produce el contacto físico por medio de la llamada, indicada en términos ilocutivos en la intervención de don Alonso: «Llama, que es hora» (V. 1001). A ella responde Ana, la criada de doña Inés, sin romper la escena, pues es posible que incluso su intervención se redujese a una voz desde dentro, sin presencia visual sobre el escenario, dado el carácter absolutamente secundario de este papel y las habituales limitaciones en las disponibilidades personales de las compañías que representaban estas piezas. Su intervención, en cambio, tiene el valor funcional de servir de transición entre las dos escenas, la del diálogo de amo y criado y la del diálogo entre los amantes, y de transición a los dos espacios respectivos, el de la calle y el de la casa, marcando su punto de intersección en la ventana, comunicación entre ambos, lugar fronterizo y, consecuentemente, propicio al peligro, a la transgresión, al desorden, que se evidencia textualmente en la determinación celestinesca con que el diálogo de los dos criados tiñe los amores de su amos [12]:

TELLO.— (...)
¿Está en casa Melibea?
Que viene Calisto aquí.
ANA.— Aguarda un poco, Sempronio.
TELLO.—Si haré falso testimonio (vv. 1003-1006).

A ello volveremos más tarde. A la intervención de la criada sigue la salida de doña Inés, ahora sí indicada en acotación y estableciendo cambio de escena. La traducción espacial es inmediata. La actriz que hace el papel de doña Inés saldría, sin duda, al balcón que se abre en el frontal de la escena del

[12] Para la presencia de la obra de Rojas en los textos de nuestro autor, véase Edward Nagy, *Lope de Vega y «La Celestina»*, Universidad Veracruzana, 1968.

corral, practicable para los actores y utilizado a menudo para la representación. Con ello el espectador del corral asiste a un cambio de plano, trasladando su focalización visual a un nivel superior, que cobra presencia escénica y valor dramático con la salida de la actriz, doña Inés. Pero, sobre todo, ante lo que estamos es ante un cambio de eje, pues no podemos olvidar —no lo haría el público del corral, al que llamaría inmediatamente la atención la intervención de don Alonso— que el galán con su criado se encuentran aún en el nivel medio, en el del tablado,[13] y desde él mantienen su coloquio con la dama.

El cambio de eje y del movimiento que comporta resulta sumamente significativo. En la primera escena hemos asistido a un movimiento en el plano horizontal, que representa un desplazamiento efectivo y se corresponde con el movimiento dramático que caracteriza al protagonista —alejado de su propio lugar, de su espacio de estabilidad, y enajenado en Medina— y que se indica textualmente ya en los versos primeros que pronuncia Tello en la escena:

> «que con tanto ir y venir
> de Olmedo a Medina, creo
> que a los dos da tu deseo
> que sentir y aun que decir» (vv. 892-895).

Queda así reflejado literaria y escénicamente, por tanto en plenitud dramática y teatral, el dinamismo esencial que marca la personalidad del protagonista masculino, resaltada ya por M. Grazia Profeti,[14] que lo opone simbólicamente al estatismo imperturbable con que se presenta doña Inés, no sólo en su adscripción al papel establecido tradicionalmente para la mujer, sino incluso también en su presencia escénica, siempre

---

[13] No parece conveniente desde un punto de vista dramático que se rompa la distancia que separa a los dos amantes y la consecución de su amor, uniéndolos físicamente en su conversación amorosa.

[14] Ob. cit.

encerrada dramáticamente en los términos físicos de su casa, excepción hecha de su salida a la iglesia durante la fiesta y su asistencia al festejo taurino, causas del enamoramiento de don Alonso y precipitación de su muerte por los celos de don Rodrigo, y ambas sin presencia física de la actriz sobre el escenario.

Su presencia escénica en esta secuencia es la que introduce el cambio de eje, marcando el final del movimiento de traslación horizontal del caballero y obligándolo a enajenarse en su ubicación en el eje vertical, representación escénica de su estatuto dramático de enajenación espacial y amorosa. El estatismo de la dama, fijado en la presencia de la actriz sobre el balcón, fuerza la quietud física del actor y determina la tensión en la que, con su mirada en la altura, se encuentra don Alonso. La verticalidad del eje de relaciones —ocupado ahora sólo por miradas y palabras, no por acciones ni contactos físicos— representa dramáticamente el eje del amor, con las tensiones encontradas que se manifiestan en la pieza. La verticalidad, en primer lugar, representa el movimiento de ascenso al que tiende el amor en la teoría erótica neoplatónica,[15] que alimenta la concepción y la expresión enamorada de don Alonso desde la escena que abre la tragicomedia, y que se mantiene actuante y en conflicto a lo largo de toda la pieza; al plano textual de la escena anterior se traslada el conjunto de referencias inscritas en el campo semántico de la luz y el fuego, que analizaré más adelante.

La tensión ascensional de esta concepción amorosa se contrapone dramáticamente a la otra interpretación erótica que interviene activamente en la obra y que se localiza en la ideología medieval del amor cortés, identificado por un principio clave: el de la subordinación del amante al dominio de la dama, representada en términos de señoría feudal y de rela-

---

15 Ver las páginas que le dedica a Lope de Vega A. A. Parker en *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986.

ción casi esclavista, como la que manifiesta el propio don Alonso en un parlamento precedente:

> «Inés es mi bien, yo soy
> esclavo de Inés; no puedo
> vivir sin Inés; de Olmedo
> a Medina vengo y voy,
> porque Inés mi dueño es
> para vivir o morir» (vv. 992-997).

La relación de dominación pasa del plano textual al escénico con la posición de superioridad física de la actriz-dama, que potencia dramáticamente la situación desde la tensión establecida entre los dos planos espaciales de representación.

Finalmente, el espectador del corral apreciaría la quiebra del movimiento que seguían los actores, reflejado incluso en su propia orientación visual, que ve truncado el desplazamiento lineal de derecha a izquierda por la línea quebrada de arriba abajo y viceversa con que se siguen las intervenciones de los amantes en su diálogo, dando cuerpo visual a la situación enajenada, de ruptura y conflicto en que se encuentran los protagonistas, o, por mejor decir, el protagonista masculino, verdadero sujeto deseante y principal víctima de la enajenación amorosa a partir de su afirmativo dinamismo precedente.

No cabe duda de que el público acusaría los efectos de estos recursos espaciales que explota Lope en la escena del corral, si bien la heterogeneidad de la composición del mismo posiblemente determinara variaciones sustanciales en la percepción. Es de presumir que la explotación de valores dramáticos que se daría en la recepción de la escena por parte de las capas más doctas del público sería cualitativamente distinta a la que conocería el vulgo, pero también es evidente que incluso éste alcanzaría los indudables valores teatrales, meramente escénicos, que comporta este movimiento de los actores, este cúmulo de acciones que sostiene el diálogo de los personajes y que serviría para mantener la atención del espectador y contener «la cólera del español sentado».

Pero ahora debemos avanzar más allá de la constatación de esta teatralidad ínsita en el texto lopesco, para atender al

despliegue de los valores dramáticos que el mismo encierra, apoyado precisamente en los recursos espaciales de la teatralidad.[16] Volviendo a la primera escena, asistimos al diálogo del galán con su criado, en la clave habitual de la dramatización de un verdadero monólogo ante el espejo, en el que el donaire cumple con su función esencial de reflejo distorsionado de la imagen del señor, si bien en este caso, dada la peculiar complejidad de la caracterización de Tello, este reflejo se muestra lleno de irisaciones, entre el consejo —templar el fuego— y la burla degradatoria —identificar la pasión con la calentura febril—, al margen de su activa intervención con la introducción de los dos relatos, que merecen un análisis particularizado. Volviendo al monólogo dialogado del galán en camino a su cita, el tema amoroso se articula en él por medio de una serie de motivos, que ordenan semánticamente su discurso.

El primer motivo, destacado ya, es el del movimiento, que se presenta como marca caracterizadora del galán, síntesis de la acción y trasfondo semántico-simbólico de la acción física que ejecutan los actores sobre el escenario, hasta ser interrumpido por la aparición de la dama. Con él aparece otro elemento, que alcanza en la codificación neoplatónica del amor ya señalada una cierta relación con el del movimiento. Los parlamentos aparecen salpicados de una serie de marcas textuales, que podemos recoger en una isotopía paradigmática: «ver» (v. 889), «ver», «adoro» (v. 897), «tercianas» (v. 902), «enfría» (v. 903), «abrasa» (v. 904), «cuartana» (v. 910), «viera» (v. 914), «salamandra» (v. 915). Este paradigma es el que se refiere a los conceptos de luz, sol y fuego, conceptualizados por el neoplatonismo y lexicalizados en la expresión petrarquista,[17] constan-

---

16 El análisis de Victor D. Dixon, «La comedia de corral de Lope como género visual», *Edad de Oro*, V (1986), 35-58, pone de relieve los valores de la teatralidad lopesca, sin contradicción con el rechazo de la tramoya que Asensio, ob. cit., manifestaba.

17 Ver P. Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, Barcelona, PPU, 1990. Véanse también las páginas que le dedica a la temática amorosa Antonio Prieto en su edición del texto (Barcelona, Planeta, 1982).

tes en el discurso erótico de don Alonso. Respecto a ellos la actitud del amante se concreta en las acciones de ver, adorar y arder, las cuales culminan el proceso amoroso en la línea neoplatónica-petrarquista, pero también proyectan este proceso fuera de los límites de esta codificación, estableciendo elementos de contraposición dramática con ellos: la adoración remite a la inclusión en la órbita del amor cortés —claramente diferenciado del anterior— y el incendio amoroso connota una pasión desmedida que arrastra al amante no a su purificación, espiritualización y elevación, como propugna el neoplatonismo, sino hacia su degradación, perdición y destrucción final, como ocurre en realidad a nuestro protagonista.

A estos dos motivos, que ya habíamos visto apuntados en los valores dramáticos de los movimientos de los actores y sus definiciones espaciales, se une un tercero, sin precedentes textuales ni escénicos, pero directamente relacionado con los anteriores en su tensión dramática y en su funcionalidad trágica. Se trata de la referencia a Leandro, utilizada como término de comparación con la movilidad continua de don Alonso en sus desplazamientos amorosos. La mención de la fábula clásica incorpora un primer elemento de referencia, el del agua, que no viene a oponerse tanto a la tierra del camino real de don Alonso, sino al fuego figurado de su pasión amorosa, ofreciendo menos un contraste que una identidad en la desmesura. Pero, sobre todo, la mención de la fábula clásica pone en escena y al alcance de la práctica totalidad de los espectadores del corral un elemento dramático fuertemente semantizado, el del final trágico del joven amante heleno, convertida ya su historia en paradigma de los amores desgraciados, hasta el punto de correr popularizada en versiones burlescas, como la ofrecida por Góngora.[18] El público del corral podía intuir que el

[18] Cuando Góngora escribe en 1589 el romance que narra el fin de la historia, «Arrojóse el mancebito», la fábula había ya recorrido, desde la versión inicial de Museo, una larga trayectoria por las letras españolas, que historia Menéndez Pelayo en el tomo de su *Antología de poetas líricos castellanos* dedicado a Boscán (X, 292 y ss.). Aunque la versión de las *Heroidas* la había introducido en la literatura medieval

agua de la fábula clásica no serviría para templar ninguna sed, sino para ahogar la pasión y con ella al apasionado amante.

Inmediatamente, Tello, un donaire extrañamente ingenioso y discreto,[19] utiliza la imagen marina para aludir figuradamente a otro elemento implicado en el final trágico de la historia, pero ya desde el plano argumental y no desde el meramente simbólico:

> «A otro mar se atreve
> quien el peligro camina
> en que Leandro se vio;
> pues a don Rodrigo veo
> tan cierto de tu deseo
> como puedo estarlo yo» (vv. 926-931).

Con esta referencia Tello da inicio al primero de los relatos que introduce en su parlamento de esta escena, el referido al encuentro con don Rodrigo vistiendo la capa que le arrebataran en el anterior enfrentamiento nocturno, lo que lleva a descubrir las identidades encubiertas por las sombras de la noche y la convención del embozo. La relación introduce un espacio y un tiempo dramáticos distintos, que sirven para marcar una dilatación en el camino de los dos hombres al encuentro con la dama. Igualmente, permite recuperar un cabo suelto en la acción anterior, al tiempo que dota a ésta de coherencia. Con ella otorga, especialmente, una nueva complejidad a la trama,

---

a través de la *General Estoria,* es Boscán quien le da carta de naturaleza en las letras castellanas, desde donde se populariza, hasta multiplicar su presencia en el romancero nuevo, como apunta Antonio Carreño en sus notas a los dos romances gongorinos tal como los recoge en su edición (Madrid, Cátedra, 1985). El segundo de los romances de Góngora, el que recoge la parte inicial de la historia, se fecha en 1610. El propio Lope cita en *El peregrino en su patria* (1604) una comedia suya, hoy perdida, que llevaba como título *Hero y Leandro.*

[19] Ver F. Lázaro Carreter, «Funciones de la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», en AA.VV. «*El castigo sin venganza*» *y el teatro de Lope*», Madrid, Cátedra, 1987, pp. 34-37; y José F. Montesinos, «Algunas observaciones sobre la figura del donaire de Lope de Vega», en *Estudios sobre Lope de Vega,* Salamanca, Anaya, 1967, 21-64.

proyectada ahora en linealidad argumental, al convertirse el descubrimiento de la identidad de los asaltantes nocturnos en motor de acciones posteriores y en particular al dar evidencia a los sentimientos de celos y honra herida que anidan en don Rodrigo, incubándose hasta el extremo que le lleva a la determinación homicida.

El motivo de la capa se suma a la isotopía de elementos textiles que van marcando el desarrollo de la trama, a partir de la fijación de la mirada y la obsesión amorosa de don Alonso en las zapatillas de aldeana que luce doña Inés en su primera visión. De ellas habrá de salir el listón que, pretendido como señal de correspondencia amorosa, se convierte en motivo de enredo, en medio del cual se sitúa una Fabia que lleva los billetes de la dama al galán bajo el disfraz de lavandera. La conexión la establece sin solución de continuidad Tello tras su relato sobre don Rodrigo:

> «Sin esto, también me espanta
> ver este amor comenzar
> por tantas hechicerías,
> y que cercos y conjuros
> no son remedios seguros,
> si honestamente porfías» (vv. 954-959).

El cuento corresponde ahora a un episodio protagonizado por Fabia, precisamente aquél en el que existe un testigo directo de sus prácticas hechiceriles o, cuando menos, profanatorias y casi sacrílegas. La muela arrancada al ahorcado, al margen de motivo de chiste en boca del gracioso, se reitera y se afirma como motivo actuante en el desarrollo dramático de la acción a partir de su vinculación con las prácticas de brujería caracterizadoras de la imagen de Fabia que se impone a los personajes y se traslada a los espectadores. Aunque don Alonso afirma resuelto y orgulloso:

> «No creo en hechicerías,
> que todas son vanidades;
> quien concierta voluntades
> son méritos y porfías» (vv. 984-987),

y al margen de la existencia real de las mismas, las artes de brujería de Fabia tiene presencia dramática y peso específico en el desarrollo argumental, como veremos culminar en las escenas finales de la tragedia, en las que hasta el propio don Alonso cede a la sugestión hechiceril, atribuyendo a la misma sombras, avisos y premoniciones.[20] Por si a cierto sector del público, el más culto y menos propicio a la credulidad y a la diversión fácil con las historias —y escenografías— de magia, no le convencieran estas artes de la alcahueta, los versos siguientes van a reforzar, con elementos del código literario culto, la figura dramática de hechicera que encarna Fabia, al introducir en el diálogo con la criada unas claras alusiones intertextuales, las de Calixto, Melibea y Sempronio, entre las que un nombre brilla precisamente por su ausencia: el de Celestina, la alcahueta hechicera a cuya sombra se acomoda Fabia.

La episódica excursión de los dos sirvientes de don Alonso en busca de la muela famosa dista, pues, de ser un recurso de relleno propio de una acción secundaria, como la que propiciaba la comedia lopesca con su esquema reiterado de personajes-tipo. En este caso esta relación entre criados tiene una concreta, efectiva y casi central importancia y funcionalidad dramática, pues en su incorporación del motivo de la brujería resalta, por una parte, lo pecaminoso y desordenado de la actuación de la alcahueta y del apasionado amante que la acepta; de otro lado, su explícita vinculación con un personaje literario precedente sirve para adelantar a los espectadores el desenlace, convirtiéndose, por la naturaleza del mismo, en una premonición trágica, que, como tal, es algo más que una concesión al interés de los espectadores y al aumento de su intriga. Con esta premonición se marca la línea de avisos que advierten al galán de lo errado de su proceder, confirmando los consejos de su criado y reforzando su propia referencia a Leandro, para

---

[20] Ver A. Rey Hazas, «Algunas precisiones...», ed. cit., para un estado de la cuestión de las lecturas críticas de la obra y nuevas propuestas de interpretación de la tragedia, vinculadas al significado de estos elementos finales.

ser continuados más tarde hasta la serie final de sueño, sombra y cantar. Lope no sólo cumple con ello uno de los preceptos consagrados en el modelo clásico de la tragedia, sino que introduce una implicación de tipo moral, al acentuar la responsabilidad del protagonista en las consecuencias de su comportamiento, continuamente señalado como reprobable y desafortunado por esta serie de referencias.

En otro plano, y dirigido con toda seguridad como una concesión casi exclusiva a los doctos ocupantes de la tertulia, Lope, siempre con pujos de culto, completa en estos pasajes la argumentación escolástica de la causalidad que precipita las acciones de don Alonso hasta su trágico fin. Si el amor, tema de todo el paisaje, constituye la causa final que rige el camino del galán a su perdición, al haber recurrido a Fabia e introducir con ello el elemento de hechicería está dando cuerpo a la causa formal de su pecado trágico, el cual hallará en el otro motivo señalado, el de don Rodrigo, sus celos y su odio, la causa eficiente que producirá la muerte del caballero. Una concesión a la galería superior del corral, siempre del gusto de Lope, equilibradora de los guiños al vulgo, y coherente en el planteamiento de un conflicto trágico de serias implicaciones morales y hasta religiosas.

Pero dejemos el espacio textual en el que se desenvuelven literariamente los conflictos de los personajes, para volver a los espacios escénicos en los que adquieren efectiva plasmación textual y generalizada percepción por sus espectadores. Y antes de centrarnos en la localización espacial de la tercera escena, completemos el análisis del cronotopo, atendiendo al factor temporal en el que se desenvuelve la acción de este cuadro escenográfico. No nos cabe duda, como no debía caberle al público del corral, que la escena transcurría en la oscuridad de la noche. Por si los indicios textuales no bastaran, el espectador de la comedia tenía a su alcance unos bien codificados y conocidos signos escénicos que se superponían a la extendida convención de que este tipo de visitas, las rondas, se hacían indefectiblemente de noche. Las marcas escenográficas que imponían la ilusión teatral de la noche a unos espectadores

que sudaban deslumbrados bajo la luz cenital de un ardoroso sol de mediodía,[21] eran, a falta de indicaciones más precisas, de dos tipos: las incorporadas al vestuario de los actores [22] y las introducidas por la presencia de objetos de atrezzo.[23] Ni unas ni otras carecen en este caso de sentido dramático ni de valor semántico.

El hábito de noche con que los actores de la comedia vestían a sus personajes consistía, fundamentalmente, en un sombrero de ala ancha y baja y en una capa, cuya función primordial era la de proporcionar el embozo, de forma que uno y otro elemento contribuían a la ocultación de la personalidad de su portador, más incluso que las propias sombras de la noche. O, al menos, así ocurría sistemáticamente en la comedia. Baste recordar en la pieza en cuestión el anterior episodio nocturno, en el que don Alonso y su criado ponen en fuga a los rivales sin que éstos lleguen a reconocer a sus debeladores, como pone de relieve el descubrimiento de la capa que oímos narrar a Tello. La codificación de este atuendo, fuera de cuestiones estéticas, atiende, pues, a valores funcionales, y el principal de ellos es el de servir a su portador de encubrimiento, de disimulación. Constituye, en una palabra, una verdadera máscara, que, si no llega a superponer una nueva personalidad, sí encubre completamente la verdadera, propiciando la confusión, cuando no siendo directamente síntoma de una voluntad de engaño. En el caso de nuestro caballero, la capa y el

---

21 La representación tenía lugar habitualmente en el corral a mediodía o primeras horas de la tarde, como la pinta Juan de Zabaleta en su cuadro costumbrista de *El día de fiesta por la tarde* (1660), ed. C. Cuevas, Madrid, Castalia, 1983. También se ocupa de este aspecto Casiano Pellicer en su *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*, ed. J. M. Díez Borque, Barcelona, Labor, 1975. Véase J. M. Díez Borque, *Sociedad y teatro...*, ob. cit., donde recoge normativas y abundantes testimonios contemporáneos.

22 Ver la acotación que precisa la entrada de don Rodrigo y don Fernando en la jornada anterior, «en hábito de noche».

23 Ver John E. Varey, «The staging of night scenes in the *comedia*», *The American Hispanist*, 2, 15 (1977), 14-16.

rebozo nocturnos dan forma escénica a su disimulo, a su subrepticio acercamiento a la casa de doña Inés, a su solapado intento de sacarla de ella a espaldas de su padre.

Junto a la ropa del galán y sus valores simbólicos, el espectador apreciaría otros elementos de valor significativo, en este caso portado casi con toda seguridad por el actor que encarna al criado, pero efectivo en su efecto connotativo en el ámbito moral del caballero. Nos referimos a la vela, hacha o linterna que, sin duda, portaría el criado para alumbrar el camino de su señor. Su presencia en la escena denotaba inmediatamente para el público la nocturnidad, pero en este caso su connotación podía alcanzar a uno de los elementos centrales del parlamento del personaje, el que gira en torno al motivo de la luz y el fuego, y que acaba identificándose con la pasión, una pasión que le abrasa y en la que acabará consumiéndose por su destino trágico.

Si las sombras de la noche que atraviesa el protagonista en cumplimiento de su cita pueden representar el desconcierto y el caos moral en el que se encuentra, por su falta de lealtad hacia las convenciones familiares que rigen el matrimonio de una dama, por su consiguiente disimulo y el fuego de su pasión, el desarrollo de la acción tras la primera escena viene a confirmar este significado para unos espectadores habituados a decodificar los movimientos escénicos del corral de acuerdo con unas bien establecidas y generalizadas normas de interpretación.

Tras la escena final y con la salida de doña Inés al balcón se produce un verdadero intermedio lírico, que podemos grafiar escénicamente en el eje vertical que va y viene entre el tablado (ocupado por los actores que representan a don Alonso y Tello) y el balcón (en el que se mantiene la actriz-doña Inés). El lirismo propio de la ronda alcanza su más alto grado sobre todo por la introducción de la copla glosada por el donaire-poeta, posiblemente cantada y, en cualquier caso, introductor de un cambio de ritmo en la escena, plasmado de forma apreciable por conformar el único cambio métrico de toda la secuencia, sustituyendo las redondillas, buenas para los casos

de amor,[24] por las dobles quintillas que recita o canta el acompañante del caballero, como en suplantación de su personalidad en lo que tendría de más puro, convencional y aceptable.

Al valor prácticamente neutro de esta escena en lo que se refiere a tensión dramática o información argumental de su texto pone fin la interrupción que corta la escena y que rompe la verticalidad del eje en que se desarrollaba, verdadero sustento dramático de la representación de estos versos. El anuncio de la salida de don Pedro interrumpe la conversación de los amantes y, en su reflejo escenográfico, obliga al galán y a su acompañante a desaparecer de la vista del público, con seguridad introduciéndose en el vestuario de las actrices a través de una de las puertas practicables en el nivel de la escena, según queda indicado en la acotación: «Ellos se entran, y sale don Pedro». La irrupción del padre de doña Inés debe producirse lógicamente por el balcón donde se encuentra ésta, tanto por la lógica de la representación (don Pedro se encuentra en la casa desde donde poco antes ha asomado su hija) como por la explotación escénica de valores dramáticos.

El diálogo que sucede a continuación, a diferencia del que se produce en la escena de cortejo, requiere la mayor cercanía física de los personajes, no sólo por su relación de familiaridad, sino también por la índole de su conversación, por lo que padre e hija deben ocupar el mismo subespacio de la escena. Dicho espacio dramático, que representa la casa familiar, ha de ser necesariamente distinto del espacio mixto, fronterizo, de transgresión, que delimitaban las posiciones de los dos amantes. El cambio, por supuesto, no habrá de ser sólo de naturaleza espacial, sino que también incorporará valores dramáticos. La salida de don Pedro supone la presencia en escena de la representación de la autoridad moral, que en las escenas precedentes constituía un vacío significativo. En apariencia, y así funciona dramáticamente en esta fase del argumento, dicha autoridad representa un obstáculo a la culminación de los empeños eróticos de los jóvenes, por lo que de ella surge el principio de

[24] *Arte nuevo de hacer comedias*, v. 312.

conflicto que condiciona la naturaleza dramática de la historia.

La representación escenográfica se apoya en un nuevo cambio de eje, pues la entrada —la marcha de escena— de don Alonso y Tello anula el eje vertical y devuelve la representación al plano horizontal, pues los dos actores se encuentran ahora en el mismo nivel. No obstante, este nivel ya no es el mismo en el que se desarrollaba la primera escena, pues el plano medio ha quedado vacío y la acción —y la mirada de los espectadores— se concentra ahora en el nivel superior, en el del balcón. Asistimos a la culminación del proceso de elevación física que marca esta secuencia, pero esta superioridad espacial no se corresponde con la elevación dramática ni, menos aún, con la moral. A la idealización de los diálogos precedentes, marcados por un tono de desgarrada sinceridad, sucede ahora un coloquio velado por la simulación, en el que la dama suma el engaño a su transgresión del orden paterno. El carácter sacrílego del engaño —el fingimiento de vocación religiosa— se ve acentuado por la burla que implica la participación de Fabia y Tello en la farsa, apuntada ya en este momento germinal. La credulidad del padre y su respeto a la voluntad de la hija —reafirmado en ironía dramática en la penúltima escena, al otorgarle el esposo deseado por ella, cuando éste se encuentra ya muerto— acentúa la crudeza del engaño y marca el contraste que existe entre la superioridad física del diálogo de los personajes y su degradación moral, en la línea de oposiciones entre ambas dimensiones señaladas por Varey en otras obras de Lope.[25]

Asistimos, así, con el espectador del corral, a un recorrido quebrado, marcado por el movimiento físico o la tensión visual creados por los actores, que representa también dramáticamente su discurso moral. Al inicial desplazamiento horizontal del galán sigue la fuerza de elevación que introduce la presencia física de la actriz-doña Inés en el balcón, mante-

[25] Véanse los estudios recopilados en *Cosmovisión y escenografía. El teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987.

niendo, no obstante, la tensión con el plano inferior por la permanencia del actor-don Alonso y el diálogo que se establece entre ellos. Posteriormente, la elevación se estabiliza en el plano superior, pero sólo desde el punto de vista físico, de realización escenográfica, porque el espectador del corral, posiblemente lo mismo el vulgo mosqueteril que el cultivado ocupante de la tertulia, sin duda leería este discurso dramático espacial con su casi inevitable culminación en una época que toma a Ícaro y Faetón como emblemas de la ambición, la tensión ascensional y sus consecuencias. La conciencia previa del carácter trágico de la pieza con que asiste al corral un espectador que debía conocer la leyenda y el cantar que le dan origen —y posiblemente el baile y hasta la tragicomedia precedentes— y, consecuentemente, estar al tanto del final desgraciado de los amores del galán, actuaría como eficaz motor de participación activa del público en la decodificación del discurso escénico, introduciendo con antelación algunos elementos argumentales y poniéndolos en tensión dramática con lo que se desarrolla ante su vista.

No en balde estas escenas se desarrollan inmediatamente después que el escenario recupera el pulso de la comedia tras el paréntesis del entremés, posiblemente basado en una inversión grotesca del amor idealizado y poetizado que el galán introduce *ex abrupto* en sus primeros versos. El espectador no podía permanecer ajeno al hecho evidente de que se iniciaba la segunda jornada y, con ella, el momento de configuración del enredo dramático en su máxima expresión, hasta trabar completamente el «nudo» argumental. Las escenas se convierten, pues, en una encrucijada, en un eje de intersecciones en el que se cruzan referencias a episodios anteriores con las correspondientes al posterior desarrollo argumental, que pende en toda su complejidad sobre estas escenas gozne, en las que se apunta la dirección que habrá de tomar en lo sucesivo y hasta el final la trágica historia de los dos amantes.

La invención tramada por doña Inés, su desarrollo en complicidad con los criados y las consecuencias que se derivan de ello en la reacción de don Rodrigo y su actuación subsi-

guiente son percibidas, entrevistas y adivinadas por un espectador que, en todo caso, interpreta el movimiento escénico como parte importante del discurrir dramático y que descubre en la utilización de cada una de las partes de la escena del corral una voluntad comunicativa y significativa por parte del autor, entendiendo por tal la acreditada simbiosis entre quien llamamos hoy «autor» desde nuestros parámetros valorativos y nuestros hábitos culturales y aquéllos a quienes reservaban tal nombre sus contemporáneos. Éstos debían apreciar —percibir, entender y valorar— la codificación escenotécnica de un texto poético concebido específicamente para ello.

En las escenas que han centrado nuestra atención el movimiento de los actores y su uso de los espacios escénicos para dotarlos de valor dramático puede ser un buen ejemplo de esta práctica, en la que se conjuntaban los principios esenciales de una convención teatral que Lope supo sintetizar magistralmente en su *Arte nuevo* y, sobre todo, llevar a las tablas con la eficacia que requería el enfrentamiento con el exigente y aguerrido público del corral.

PEDRO RUIZ PÉREZ
Universidad de Córdoba