



JOSÉ MARÍA
DÍEZ BORQUE /
LOPE DE VEGA...

VALDOVINOS.— ¡Virgen, el alma os entrego!
¡María, valedme ahora!
¡Jesús, divina Señora!
ERMITAÑO.— ¡Expiró!
MARCELO.— ¡Muerto es!» (pp. 325-329).

Como ya dije, otros muchos aspectos podrían tratarse al comparar dos tragedias, de épocas distantes, en que Lope lleva al escenario la ejecución del hijo por orden del padre, pero baste lo apuntado —espacio obliga— para incitar líneas pertinentes de indagación.

J. M. D. B.—UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

ROSA NAVARRO DURÁN / LOPE Y SUS COMEDIAS DE ENREDO CON MOTIVOS BOCCACCIANOS

Lope «alzóse con la monarquía cómica», «avasalló», como decía Cervantes, y lo hizo con su dominio absoluto del espacio escénico y del verso. Se ve perfectamente cuando toma motivos de esa riquísima *Summa* que es el *Decamerón*.

En 1905, Caroline B. Bourland señaló ocho obras de Lope de Vega cuyo argumento dependía de otros tantos relatos del *Decamerón* de Boccaccio (1). J. C. J. Metford, en 1952 (2); analizó la relación que esas piezas tenían con su fuente y subrayó el hecho de que todas ellas fueron compuestas entre 1595 y 1608: *La boda entre dos maridos*, *El ejemplo de casadas*, *El halcón de Federico*, *El anzuelo de Fenisa*, *La discreta enamorada*, *El ruiseñor de Sevilla*, *El llegar en ocasión*, *El servir con mala estrella*. Entre estas ocho obras hay tres comedias de burlas o de enredo: *El anzuelo de Fenisa*, *La discreta enamorada* y *El ruiseñor de Sevilla*. El propio Metford las unía al decir que en ellas el argumento boccacciano no constituía toda la acción porque en las tres aparecía la mujer disfrazada de hombre como tema secundario introducido por Lope: «The courtesan, Fenisa, falls in love with the disguised Dinarda, her mortification when she discovers the truth being part of her punishment at the end of the play; Lisarda has dresses herself as a man so that she may follow from the Indies to Seville the brother of the heroine of *El ruiseñor de Sevilla*; Gerarda, who disguises herself in *La discreta enamorada*, is in love with the hero, and wishes to spy on him» (p. 84). Gerarda no se disfraza de hombre, sino que se hace pasar por mujer perseguida por su marido para entrar en casa de Felisa; en cambio, el criado Hernando se disfraza de mujer.

Las tres obras, muy bien construidas, se sustentan en trazas, la esencia del enredo; pero en *El anzuelo de Fenisa*, la traza no tiene como objetivo el amor, que es el fin que la dignifica, sino el dinero, y se vuelve contra quien la lleva a cabo. En las tres, la tracista es la mujer, como suele ser.

Fenisa, embaucadora embaucada

El anzuelo de Fenisa es la teatralización del relato décimo de la jornada octava del *Decamerón*: «Una siciliana le quita con destreza a un mercader lo que ha llevado a Palermo; y él, haciendo que ha vuelto con mucha más mercancía que antes, pidiéndole dinero prestado, le deja agua y estopa» (3). En Palermo, en efecto, vive la cortesana Fenisa, que es una Circe, famosa por sus tretas, «más que arenas el mar y el bosque ramos». Se pasea por el puerto con su criada para que su belleza sirva de anzuelo: «Ojos y lengua son cebo / del anzuelo deste amor; / si pica y es bobo y nuevo, / doyle cuerda, y del favor / asido un año le llevo» (4). Sabe muy bien qué hace y por qué. Le dirá a Celia: «Ábreme esa librería / de engaños, trazas y enredos» (p. 493); son sus armas y las maneja maravillosamente. Caerá en sus redes Lucindo. Lo atraerá a su terreno, lo cegará con regalos y favores, y después de robarle, lo abandonará. Lo hizo también Iancofiore con el joven florentino Niccolò, porque como dice el narrador, Dioneo, «hay mujeres bellísimas que, (...) cuando ven a un mercader forastero, se informan de inmediato por el libro de aduana de lo que tiene y de lo que puede lograr; y después con sus actos agradables y amorosos y con dulcísimas palabras tratan de seducirlos a estos tales comerciantes y arrastrarlos a su amor; y han arrastrado ya a muchos, a quienes les han arrancado de las manos buena parte de su mercancía, y a muchos toda» (5). Como dice Tristán: «El que en mujer se confía, / lejos está de discreto» (p. 498), al menos si ella es una «Circe cortesana».

El acto tercero desquitará al joven mercader de los engaños de la estafadora. El cielo —y el dramaturgo— escucha su ruego: «Dadme, cielos, venganza del anzuelo: / desta mujer cruel quebrad la caña, / que es su artificio destrucción del suelo» (p. 511). En efecto, el final será moralizante porque sus trazas —más que trazas, tretas— le llevan a conseguir lo que no debe: el dinero; es una estafadora y, si se la aplaude, se pervierte el orden social, «es su artificio destrucción del suelo». Como dice Lucindo, su víctima: «El anzuelo con que pesca / es regalar al que coge, / para que después se arroje» (p. 515).

Celia, la criada, sabe bien lo que puede ocurrir, porque sentencia: «Que los hombres suelen ser / astutos en la venganza» (p. 519). Fenisa caerá en trampa parecida a la suya, y le volará más de lo que estafó: «... la industria, vengativa, / supo cobrar su dinero» (p. 525). Pero Lope aprieta más las tuercas y hace que la Circe salga doblemente burlada porque se enamora de un supuesto don Juan, que no es otro que Dinarca, una dama disfrazada de hombre, y así una mujer engaña al mismo engaño, «al mismo enredo, astucia, traza y daño» (p. 519). El castigo es, pues, doble. La dama que falsamente la enamora responde al personaje de la disfrazada de hombre por amor, y lo consigue. Lope echa mano, pues, de un personaje teatral para acabar teatralmente con la Circe que tomó prestada a Boccaccio.

Lucinda, tracista, y Lisarda, burladora

El ruiseñor de Sevilla tiene como argumento central el relato cuarto de la quinta jornada del *Decamerón*: «Ricciardo Manardi es sorprendido por micer Lizio de Valbona con la hija de éste; y la toma por esposa y queda en paz con el padre de ella.» Caterina conseguirá que sus padres accedan a poner un lecho en la galería con la excusa de que no puede dormir por el calor y de que allí puede oír cantar a un ruiseñor. Así su amado puede preparar hasta donde está ella y, como dice Filóstrato, el narrador, «durante casi toda la noche tomaron deleite y placer uno del otro, haciendo muchas veces cantar el ruiseñor» (p. 623).

Lucinda va a ser una dama tracista. Se ha enamorado de don Félix y su padre la quiere casar con don Juan: es una de las situaciones típicas que llevan a la dama a urdir sus trazas. Primero finge un desmayo para que no se firme la escritura de los esposales, y Riselo, el criado de su amado, la aprovecha (el criado sabe mucho de trazas también, y si no las inventa, las descubre) y hará ver que le dice secretamente un salmo o ensalmo como médico que remedia desmayos. Ese será el camino para el cruce de papeles entre los enamorados y para la cita final.

La nueva traza será la boccacciana: conseguir cambiar de habitación con la excusa del canto del ruiseñor: «Padre mío, / un ruiseñor que viene cada noche, / y puesto en los naranjos, alentado / del blanco azahar, con dulce melodía / me cuenta los amores de su dama» (6). Con el antecedente de los desmayos, el remedio le parece muy bien al padre, y la cómplice Dorotea sentencia: «Notable industria el aposento ha sido, / y el ruiseñor» (p. 71). Lope con todo su ingenio teatral hace que el padre, preocupado por el descanso y solaz de su hija, dé órdenes de que nadie haga ruido en casa: «Nadie tire, nadie cante, / nadie en casa se levante / hasta que las nueve den, / hable recio, ni con quien / este ruiseñor espante» (p. 77). Y la orden se transforma en la bella canción: «Pisad con planta de lana, / quedito, pasito, amor, / no espantéis al ruiseñor» (p. 83), porque el músico, como dice el criado, «canta apaciblemente a lo moderno, / con tonos de Juan Blas letras de Lope» (p. 70). ¡Genial Lope! El criado descubre a Lucinda durmiendo en brazos del ruiseñor; pero don Félix es además un caballero, y la traza consigue su objetivo. Las bodas deseadas sancionan el final feliz.

Pero Lope añade una trama secundaria paralela que está oculta toda la obra: la historia de amor de Lisarda y Adrián, el hermano de Lucinda, que aparece sólo al final para resolver el cabo suelto. Lisarda sí está presente desde el comienzo en la obra, pero lo está como Pedro, paje de don Félix, nueva dama disfrazada de hombre. Su papel, en cambio, es boccacciano, porque no es una tracista, ni tampoco una Circe, sino sólo una burladora. Su víctima es Riselo, el criado de don Félix, y no pretende ganancias con sus dos burlas: no recibe, por tanto, ni reprimenda ni castigo. No es papel tampoco de dama, sino de aparente pícaro o de lector de los relatos de burlas del toscano. Lo que sus burlas ponen de relieve es cómo Riselo se deja tentar por el dinero y por la mujer. Le dice que tiene escondidos unos lingotes de oro que trajo de Indias en la

(1) «Boccaccio and the *Decamerón* in Castilian and Catalan Literatures», *Revue Hispanique*, núm. XII (1905), pp. 1-232.

(2) «Lope de Vega and Boccaccio's *Decamerón*», *Bulletin of Hispanic Studies*, núm. XXIX (1952), pp. 75-86. Vid., también, C. Segre, «Da Boccaccio a Lope de Vega derivazioni e trasformazioni», en *Boccaccio: Secoli di vita*, Rávena, Longo, 1975, pp. 225 y ss.

(3) Giovanni Boccaccio, *Decamerón*, ed. y trad. de María Hernández Esteban, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 952-965; sigo este texto.

(4) Lope de Vega, *El anzuelo de Fenisa*, en *Obras de Lope de Vega*, ed. de M. Menéndez Pelayo, Madrid, RAE, 1913, t. XIV, p. 485.

(5) *Decamerón*, ed. cit., p. 953.

(6) Lope de Vega, *El ruiseñor de Sevilla*, en *Obras de Lope de Vega*, ed. cit., 1916-1930, t. XV, p. 70.

orilla del mar y lo llevará al supuesto lugar. Riselo se desnudará, se lanzará al mar y estará a punto de ahogarse sin conseguir nada; al salir no encontrará las ropas; desnudo, volverá corriendo a casa, y aun allí Pedro dará voces sin querer abrirle diciendo a la gente que es el cuerpo de un ahogado (7). Don Félix, al enterarse, sólo querrá que los dos hagan las paces.

Riselo volverá aún a caer en otra de las burlas del fingido paje: él, que presume de no dar nunca nada a mujer alguna, dará un rubí (que pide a su señor) a la que le cecea en la calle y que no es otra que Pedro, en el atuendo que le corresponde, y que lo deja burlado. Contará éste el engaño a su señor en presencia del burlado y le devolverá el rubí. El falso Pedro le hará reconocer que «el que sabe más / en materia de mujer / es una bestia» (p. 79); Riselo dice, en efecto, que bestia fue y se declara vencido. La mujer vestida de hombre burla al criado para que reconozca sus defectos; es más bien brazo de moralista que el pícaro que pudiera parecer. Nada tienen que ver las dos burlas con la historia de amor que le ha llevado a disfrazarse y que olvida durante buena parte de la obra mostrando una manifiesta inclinación por don Félix, al que sirve. Se olvidará en seguida de ella en cuanto llega el final de la obra, aparece su Adrián y viene el desenlace. Es un personaje comodín, que utiliza Lope a su gusto.

Fenisa, tracista consumada

La tercera comedia de enredo de estirpe boccacciana es la deliciosa *La discreta enamorada*. Lope hará que su dama imite a la protagonista del relato tercero de la jornada tercera del *Decamerón*: «Aparentando confesarse y con purísima conciencia, una señora enamorada de un joven induce a un venerable fraile, sin que él lo advierta, a lograr el modo de satisfacer plenamente el placer de ella.» Lo que une a la comedia con el relato es precisamente la traza de la dama, que tiene el fin que le corresponde; aunque en Boccaccio sólo sea el placer y no el compromiso lo que ella pretende y consigue. Se trata de advertir al caballero elegido que no corteje a la dama cuando ni se le ha ocurrido a él hacerlo, precisamente para que se fije en ella y sepa que tiene la seguridad del éxito. El intermediario ingenuo, «el tercero» ignorante de su papel, es en *La discreta enamorada* el padre del joven, que es a la vez el futuro esposo de Fenisa, la dama tracista, mientras en Boccaccio es un venerable fraile.

La traza se repite en una y otra obra y siempre funciona: Fenisa le dice primero al capitán que «importará atajarle / la loca pretensión» con que le sirve Lucindo (y ella se dice en un aparte: «Ay, mi Lucindo! / Si no me entiendes con aqueste enredo, / no eres discreto...»). Pero Lucindo es discreto, la entiende y empieza el cortejo por el que supuestamente se le reprende; aunque, en honor a la verdad, hay que decir que es el criado, Hernando, quien advierte la traza — como debe ser — y le abre los ojos a su señor: «Pues que me maten / si no es enredo que traza, / enamorada de ti» (8). La segunda vez, Fenisa, supuestamente indignada, le dirá al viejo capitán que su hijo le dejó un papel entre la reja y la ventana, y Lucindo, otra vez guiado por su criado, entenderá que le va a dejar ella el papel en ese lugar. La tercera vez, después de decirle al capitán que se equivocó y que no la cortejaba su hijo, le ruega que le pida que ronde de noche su casa para evitar que entre un supuesto pretendiente amigo de Lucindo. En esta tercera vez, Lucindo ya no necesita que le asesore su criado, como él le dice: «Ya entiendo a Fenisa: / quiere que entre a su aposento / por el huerto» (p. 435).

Pero las trazas de Fenisa no son sólo las de raíz boccacciana, inventa otras. Le pedirá al capitán que su hijo Lucindo le vaya a besar la mano como futura madre, ocasión que él aprovechará para darle un papel. Y para poderlo leer en seguida, le enseña el papel a su madre diciéndole que es relación de vestidos que el capitán le da y le pide que lo entretenga mientras lo lee para que no crea que tiene avidez de ver qué galas le destina. Al enterarse por Lucindo que el capitán quiere mandarle a Portugal; hará creer a su madre que el joven la pretende y a él le pedirá que finja hacerlo (se lo dice en el papel de la reja). Al lado de tales enredos, casi no vale la pena mencionar la caída fingida de Fenisa para que Lucindo pueda abrazarla delante de su padre. Como dice el criado: «Mucho sabe esta doncella!» (p. 424); y además se muere de risa cuando el criado entretiene a «la loca de su madre» en la reja haciéndose pasar por su señor.

Después de estropear por celos su fuga, Fenisa urdirá la última y definitiva traza: convencerá a su madre de que deje entrar en su aposento a Lucindo, y al capitán de que vaya

al suyo; para advertir, a Lucindo, utiliza el camino boccacciano, como he dicho. No tiene más que trocar las parejas y llegar así enfilada al desenlace de la obra.

Lope introduce además a otra tracista, Gerarda, la cortesana. En el primer acto, para darle celos Lucindo, su criado Hernando se vestirá de mujer y se hará pasar por «Estefanía» amante del caballero. Traza frente a trazas; cortesana frente a dama. Tambalea la firmeza de la discreta enamorada porque los celos pueden con ella; pero el dramaturgo le ayudará en esa situación con el testimonio del cómplice y de Hernando. No tiene más que poner en marcha su última y definitiva traza, obligada por su momentáneo desfallecimiento. Jaque mate.

Otras dos obras maestras de Lope, con otras dos damas espléndidas, pueden añadirse a las ocho citadas con motivos boccaccianos: *La dama boba*, de 1613, y *El perro del hortelano*, seguramente del mismo año.



Primera adenda: *La dama boba*

Como es bien sabido, el gran Maestro, el Amor, hará discreta a la boba Finea. El tema ovidiano, cuya trayectoria ha analizado Aurora Egido (9), se encarna en un personaje, Cimón, del primer relato de la quinta jornada del *Decamerón*. Galeso, al que llaman «bestión», es muy apuesto, pero sumamente estúpido (como Finea, a quien el maestro llamará «linda bestia»), cosa que desespera a su padre. Lo manda al campo, en donde Cimón vive feliz porque el modo de ser rústico se acomoda a su ignorancia. Allí descubrirá el amor: la contemplación de la bellísima Ifigenia dormida despertará su pasión y su inteligencia. No querrá vivir más en el campo; pedirá vestidos como los de sus hermanos y empezará a aprender. En el proceso de aprendizaje, vemos algunas concordancias con el texto de Lope: aprende las primeras letras hasta destacar entre los filósofos; educa su voz y se hace «maestro de canto y de música», y además, como hombre, se vuelve experto en cabalgar «y en las cosas de la guerra». Como concluye Pánfilo, el narrador del relato boccacciano: «Las elevadas virtudes del cielo infusas en su valerosa alma por obra de la envidiosa Fortuna quedaron atadas y encerradas en una reducidísima parte de su corazón con vínculos muy fuertes, y Amor las rompió todas y las quebró, al ser mucho más potente que ella; y como incitador de los dormidos ingenios, las ofuscadas por cruel obnubilación las empujó con su fuerza hacia la clara luz, mostrando abiertamente hacia adónde arrastra a los espíritus a él sometidos y adónde los conduce con sus rayos.» O como dice Finea en apóstrofe al Amor: «Tú desataste y rompiste / la oscuridad de mi ingenio, / tú fuiste el divino genio / que me enseñaste y me diste / la luz con que me pusiste / el nuevo ser en que estoy» (vv. 2053-2058) (10).

La trama del relato de Boccaccio sigue por otros caminos: la conquista de Ifigenia por Cimón (11). Lope se inspira sólo en el motivo inicial, luego crea una obra espléndida, mucho más rica, porque Finea pasa de ser el típico personaje bobo que hace refr a aparecer como prodigio de discreción, como dama tracista, y fingirá ser el personaje que antes era, porque va a representar el papel de boba. Las dos caras de Finea se funden en esa paradoja de ser tan lista que sabe fingirse boba. En 1635 Lope creará otra ingeniosa dama, Diana, la protagonista de *La boba para los otros y discreta para sí*, que también se fingirá boba para protegerse y hablará como villana sin seso, con «rustiqueza» (12).

Segunda adenda: *El perro del hortelano*

El acto tercero de *El perro del hortelano* hace que la comedia palatina lo sea también de enredo; pero el tracista es el criado, Tristán, y no la dama. Inventa una traza para resolver el conflicto, y ésta es nada menos que una falsa anagnórisis: un padre noble para que, reconociendo a Teodoro como hijo, le dé la categoría social adecuada para que pueda casarse con su señora, Diana, la condesa de Bellfor, a la que sirve como secretario. Dirá Tristán a su señor: «Este ha de ser tu padre, y tú su hijo, / y yo lo he de trazar» (vv. 2555-2556). Y una nueva fuente boccacciana se perfila, porque el séptimo relato de la quinta parte pudiera haber inspirado a Lope, «Teodoro, enamorado de Violante, hija de micer Amerigo, su señor, la deja preñada y es condenado a la horca; y cuando le llevan allí mientras le

ROSA NAVARRO DURÁN / LOPE Y SUS COMEDIAS...

Retrato póstumo de Lope, de autor desconocido.

(7) Si no tiene otro modelo exacto, el relato quinto de la segunda jornada del *Decamerón* ofrece concordancias con esta burla: el motivo del que, después de desnudarse, no puede recuperar sus vestidos y el motivo, tan corriente, de que crean al que miente, que está también dentro de casa voceando, en lugar de la víctima que no puede entrar en ella; incluso

hay en él la presencia de un rubí, aunque nada tengo que ver con la siguiente burla textual. Es, por otra parte, un relato que ha dejado honda huella en la literatura española: vid. C. B. Bourland, *loc. cit.*, pp. 74-84.

(8) Lope de Vega, *La discreta enamorada*, en *Obras de Lope de Vega*, ed. cit., 1916-1930, t. XIV, p. 409.

(9) «La Universidad de Amor y La dama boba», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pidal*, núm. LIV (1978), pp. 351-371.

(10) Lope de Vega, *La dama boba. El perro del hortelano*, ed. de Rosa Navarro, Barcelona, Hermès, 2001.

(11) C. Suárez de Figueroa, al hablar de los efectos beneficiosos del amor («hácenos judiciosos y discursivos [...] los vuelve sabios y advertidos»), menciona el caso de Cimón: «Los que eran locos de veras,

cobrando amores se volvieron prudentes en extremo, como Cimón, enamorado de Ifigenia» (*El Pasajero*, alivio V, ed. de M.ª I. López Bascuñana, Barcelona, PPU, 1988, vol. II, p. 358).

(12) Vid. mi artículo «El arte de fingirse boba y otras recreaciones: La boba para los otros y discreta para sí», en *Actas de las XIX Jornadas de Teatro Clásico*, ed. de F. B. Pedraza y R. González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 41-59.



ROSA NAVARRO DURÁN / LOPE...

(13) J. W. Sags, en «The Context of Comedy: Lope de Vega's *El perro del hortelano* and related plays» (en *Studies in Spanish Literature of Golden Age*, pres. de E. M. Wilson, ed. de R. O. Jones, Londres, Tamesis Books, 1973, p. 249, n. 6), al comentar que Gasparetti proponía como fuente a Bandello (*Novelle*, vol. I, núm. 45; también Kohler y Kossoff sugieren este origen), añade: «There are other possible sources: Bandello, *Novelle*, II, n.ºs 6 and 7; Boccaccio, *Decamerone*, V, n.º 7, for example.» Victor Dixon, en la introducción a su edición crítica de *El perro del hortelano*, señala como posibles fuentes las novelas 20 y 45 de Bandello y añade que este relato del *Decamerone* «may well have inspired Tristán's fabrication in Act III» (Londres, Tamesis Texts, 1981, p. 16, n. 29).

(14) También beben vino griego Andreuccio y la cortesana que le engaña en el citado relato 5 de la jornada primera del *Decamerone*; aunque pudo evidentemente ser sólo coincidencia de gustos.

azotan, al reconocerle su padre y liberarle, toma por esposa a Violante». Apuntan al posible recuerdo de Lope de este texto (13) la coincidencia del nombre del personaje, Teodoro; el que los corsarios que capturan al muchacho lo hacen «pirateando en Armenia». Su padre es embajador de Armenia, y lo reconocerá cuando lo llevan a ahorcar por sus amores con Violante, la hija de su señor, que ha dado a luz a un niño. Y, por último, las peripecias de la invención de Tristán.

El largo relato que hace Tristán, disfrazado de griego, al conde, ensartando nombres propios exóticos para que suenen a griego, como si el vino «griego» que había bebido hubiese surtido efecto (14), ofrece una compleja trama con una sarta de peripecias inútiles que hacen reír al público; y el conde Ludovico selecciona felizmente lo que le conviene. Este relato se nutre de detalles de la fuente boccacciana (por ejemplo, el tema del hijo de Teodoro), que aparecen sólo como motivo cómico —y no trágico— en la comedia y que se olvidan en seguida por todos: son sólo detalles gratuitos con que el entusiasmado tracista sazona su historia.

La traza de Tristán triunfa; el éxito sorprende a su propio autor. El conde Ludovico no duda ni un instante, tanto que el propio inventor de la historia se plantea la posibilidad de que sea cierta. Le dice a Furio: «¿Cosa que esto verdad sea, / y que este fuese Teodoro?», y

aquel le contesta: «¿Mas si en mentira como esta / hubiese alguna verdad?» (vv. 2901-2904). Y el público empieza a dudar con ellos. El genial Lope une la seguridad del que cree a pies juntillas en la verdad de la mentira y la duda del mentiroso de que su invención coincida con la verdad.

Será Diana, la condesa, la que decida sin dudar sancionar como verdad la mentira. No está dispuesta a sacrificar su amor por la verdad; no le importa nada la verdadera condición de Teodoro, le gusta como hombre: «que el gusto no está en grandezas, / sino en ajustarse al alma / aquello que se desea» (vv. 3309-3311). Callarán los tres que están en el secreto porque a los tres les conviene, y pedirá Teodoro al público su complicidad; el aplauso la rubrica.

Seguramente podrán encontrarse más huellas de la riquísima creación novelesca de Boccaccio en obras de Lope; lo que es evidente es que el arte del dramaturgo asimila perfectamente el material que toma del toscano y sabe incorporarlo con maestría en sus comedias de enredo como trazas de los personajes: del criado y, sobre todo, de sus espléndidas damas.

R. N. D.—UNIVERSIDAD DE BARCELONA

JOSÉ MARÍA RUANO DE LA HAZA / LOPE DE VEGA EN LOS ESCENARIOS

Las comedias de Lope de Vega se representaban durante el siglo XVII en una gran variedad de teatros comerciales (1), como una plaza de pueblo, el patio de una venta u hospital, un corral de comedias como los de Madrid, Alcalá y Almagro, una casa de comedias como las de Córdoba y Valencia, o un coliseo como el de Sevilla. Pese a su diversidad, todos estos espacios escénicos poseían ciertas características comunes. Por ejemplo, el tablado de todos ellos se adentraba en el espacio del público, que, de hecho, lo rodeaba en tres de sus lados; detrás del tablado se colgaban las cortinas del vestuario; la luz natural que los iluminaba era la misma del auditorio; y ninguno de ellos poseía embocadura ni telón de boca (2). Estas características generales del escenario para el que escribía Lope determinaban hasta cierto grado la escenificación de sus comedias. Por ejemplo, al no poder contar con bastidores ni bambalinas, no podía utilizar decorados en perspectiva, como los que más tarde se emplearían en el Coliseo del Buen Retiro (3). Si la puesta en escena requería el uso de un decorado, éste había de erigirse detrás de las cortinas del vestuario, que es por donde los actores ejecutaban sus entradas y salidas, y por donde se sacaban al tablado los accesorios escénicos. Asimismo, las escenas de noche, abundantes en las comedias de Lope, habían de representarse con la misma luz que iluminaba las escenas diurnas: los actores comunicaban al público que era de noche fingiendo andar en la oscuridad o llevando una palmaria en la mano.

Estas limitaciones, sin embargo, liberaron paradójicamente tanto al dramaturgo como a sus actores, permitiéndoles crear, por medio del lenguaje y de una serie de convenciones escenográficas, un teatro ágil, dinámico, variado, que se asemeja más al cine y a la televisión que al tradicional teatro burgués con decorados más o menos realistas. Lope fue, en gran parte, responsable de crear este tipo de experiencia teatral, que, aunque no fuera inventada en su totalidad por él, sí fue afianzada y regularizada gracias a su ingente producción teatral.

Decorado verbal

El escenario básico de los teatros comerciales —tablado rectangular con una cortina al foro— es el espacio en que se desarrollaban las llamadas comedias pobres o de ingenio, es decir, las que no requerían decorado alguno, bastando para su escenificación la cortina del vestuario, el balcón o corredor que había generalmente encima de él, la vestimenta de los actores y los accesorios escénicos. El lugar de la acción se desprende del diálogo, que en ocasiones logra crear un decorado verbal. En *Barlaán y Josafat*, por ejemplo, Lope describe una ciudad, con su mercado, tiendas y calles y habitantes, haciendo que Josafat pregunte: «¿Esto es tierra? ¿Esto es ciudad? ¿Estas son calles y plazas? ¿Esto es trato? ¿Estas son tiendas?» (4). Con el tablado vacío y sin ningún decorado a la vista, la tercera jornada de *El perro del hortelano* comienza en una calle frente a una taberna («esa santa ermita», como la llama Celio) y, sin que ninguno de los personajes abandone el escenario, termina en la casa de Diana, tal como anuncia Tristán: «A casa hemos llegado» (5).

Al contrario del tablado vacío, que mediante el diálogo podía transformarse instantáneamente en cualquier espacio, el corredor o balcón que había encima del vestuario poseía

funciones bien específicas. Sin decorado alguno era utilizado para las escenas de «lo alto». Así ocurre, por ejemplo, en la escena de la ventana entre Casilda y el Comendador en la segunda jornada de *Peribáñez*, y en *El Arenal de Sevilla*, cuando don Lope y Toledo, vestidos de gitanos, conversan desde la calle (esto es, desde el tablado) con Urbana y doña Laura, que aparecen «en alto», a una ventana, como declara don Lope: «ya se asoma a la ventana», y explicita una acotación posterior: «Bájense [Laura y Urbana] de la ventana» (6). Cuando «lo alto» representaba el balcón de una casa, los personajes a menudo lo escalaban o saltaban desde él al tablado, como sucede en *La gran columna fogosa*: «Saltan y el otro demonio se asoma por lo alto del andamio [corredor] con la carta en la mano» (7). Por lo general, sin embargo, los actores subían y descendían del balcón con ayuda de una escala, como dice Lope que se debe hacer en *El Brasil restituído*: «descuélguese del muro por una cuerda Arnaldo» (8), o como hace el duque Octavio en *La fuerza lastimosa*: «descuélgase por una escala» (9). Recuérdese que el primer corredor estaba, al menos en los corrales madrileños, a una altura de unos 3 metros. El corredor representaba en muchas comedias de Lope los muros de una ciudad sitiada. En *Los Ramírez de Arellano*, Lope describe en detalle el asalto a un muro: «La escala arrimen y en el muro se ponen los Moros y entre ellos Bolaños, vestido como ellos, aunque con donaire. (...) Da Bolaños a los del muro muchas cuchilladas y entra en él Juan Ramírez, aunque por los lados otros Moros pelean con los cristianos» (10).

Decorados o adornos

No todas las comedias, sin embargo, recurrían al decorado verbal; otras requerían la utilización de auténticos decorados, o adornos, como los llamaban en la época. Los adornos en los teatros comerciales han de diferenciarse de los utilizados para las representaciones palaciegas en, por ejemplo, el Coliseo del Buen Retiro, que eran decorados en perspectivas con bastidores, bambalinas y telón de boca. Los adornos de los teatros comerciales sólo podían mostrarse detrás de la cortina del vestuario, que era un espacio bastante reducido, o en uno de los corredores que se extendían sobre él. Vestuario y corredores eran tan anchos como el tablado de la representación (que tenía 8 metros en el Príncipe y 7,4 en la Cruz), pero poco profundos (2,25 m. en el Príncipe, 3,5 en la Cruz). Cualquier decorado que se quisiera mostrar allí no podía tener más que una función ostensiva y mínimamente utilitaria. Los decorados en los escenarios del siglo XVII servían más bien como telones de fondo que informaban al público del lugar donde se desarrollaba la acción. Por decorados hemos de entender, pues, el conjunto de objetos teatrales —cortinas, muebles, rocas, ramas, lienzos pintados— que eran mostrados al público por medio de la apertura de las cortinas del fondo, con el objetivo de crear la ilusión de un espacio determinado: aposento, jardín, dormitorio. Así, en *Las bizarrías de Belisa*, leemos: «Corriendo una cortina se descubre un aposento bien entapizado, un bufetillo de plata y otro con escritorios, una bujía, y el conde a un lado» (11).

Los decorados que se podían mostrar detrás de la cortina del vestuario eran, en teoría, infinitos; pero en la práctica, Lope utilizó una y otra vez una media docena de ellos,

(1) Lope también escribió comedias, generalmente de tema mitológico, para ser representadas en teatros «a la italiana» con decorados en perspectiva (vid. Teresa Ferrer Valls, *La práctica escénica cortesana de la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis, 1991), y también autos sacramentales que

eran representados y carros y tabladillos, pero, por razón de espacio, no podrán ser mencionados en esta ocasión.
(2) Vid. *Corrales y coliseos en la Península Ibérica*, ed. de José M. Díez Borque, *Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 6, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1991.

(3) Vid. mi art. «La escenografía del teatro cortesano en la España de los Austrias», en *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, ed. de José M. Díez Borque, *Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 8, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1998, pp. 137-168.

(4) Vv. 351-353, ed. de José F. Montesinos, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1935.
(5) *Onceno parte*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1618, fol. C2v-C4r.

(6) Ms. autógrafa, ed. facs. de Gino de Solenni, Nueva York, Instituto de las Españas, 1929, Acto III, fol. 7r.
(7) *Segunda parte*, Amberes, Viuda de Pedro Bellerio, 1611, fol. B2v.

(8) Ms. autógrafa, ed. facs. de Gino de Solenni, Nueva York, Instituto de las Españas, 1929, Acto III, fol. 7r.
(9) *Segunda parte*, Amberes, Viuda de Pedro Bellerio, 1611, fol. B2v.

(6) *Ibid.*, fols. Hh2v-Hh3v.

(7) Ms. autógrafa, ed. facs. de Gino de Solenni, Nueva York, Instituto de las Españas, 1929, Acto III, fol. 7r.

(8) Ms. autógrafa, ed. facs. de Gino de Solenni, Nueva York, Instituto de las Españas, 1929, Acto III, fol. 7r.