

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

El Madrid de 1617 como espacio dramático

Otra mirada a *Lo que pasa en una tarde* de Lope de Vega

Edith Marta Villarino

(Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina)

Abstract I have proposed to conduct a review of critical studies and editions of *Lo que pasa en una tarde* of Lope de Vega, from which present another reading of the work that completes the previous. The analyzed axes are: a) the workspace configuration dramatic in relation to the *Real sitio* of the *Casa de Campo* as essential to make plausible the plot and b) the complex dramatic composition based on one of the most common *metateatrales* forms, according to which the *tramoyera* Lady and the *gracioso* created fictions to compel act other characters so end fits to their wishes.

Keywords Lope. Madrid. Dramatic space.

No deja de sorprender que la vasta obra lopesca haya sido abordada a partir de la clasificación de don Marcelino Menéndez Pelayo, quien al destacar algunas comedias dentro de ese corpus dramático, propició su estudio y edición a lo largo de los años. Hacía falta un trabajo exhaustivo en archivos y bibliotecas para descubrir obras que no integraban el canon hasta no hace mucho tiempo, como *Lo que pasa en una tarde*.

Las obras que Lope de Vega citó en *El peregrino en su patria* sufrieron destinos diversos; la mayoría fueron publicadas por el poeta en las diferentes *Partes*, pocas fueron obsequiadas a algunas de sus actrices preferidas, algunas permanecieron sueltas y otras ignoradas o integradas a obras de varios ingenios. Esta comedia que hoy nos ocupa fue hallada en la biblioteca del duque de Osuna y es un manuscrito autógrafo, fechado en Madrid el 22 de noviembre de 1617.¹ Quizás, debido a que no siguió los caminos habituales de una obra editada, ha permanecido casi ignorada, ya que solo existen unas pocas ediciones y trabajos críticos a los que nos referiremos.

Dimitri Petrov, en 1907, publica un *Ensayo sobre una comedia antigua española*, en ruso, motivo por el cual se tiene noticia en *Notas bibliográficas*

¹ El trabajo de Manuel Cornejo recopila datos dispersos de gran valor para el análisis de esta comedia, entre ellos uno no menor, acerca de la fecha de composición, pues afirma que se escribió pocos meses después de la publicación de la *Parte IX*.

donde se presenta en forma somera el contenido del estudio y se menciona «la publicación de la comedia inédita de Lope, en lengua castellana, anotada e ilustrada en lengua rusa [...]» (González Ageja 1907, p. 142).² Esa edición casi inhallable es citada por Emilio Cotarelo y Mori en su obra de 1916. Existen otras tres ediciones: la de Juliá Martínez de 1935 en la que dice no observar demasiado valor en la comedia-respuesta a la *Spongia* de Pedro Torres Rámila; en 1949, madre Merrill publica solo el texto lopesco (edición de difícil, sino de imposible acceso); Richard Angelo Picerno, realiza en 1971 una edición basada en el autógrafo, con estudio preliminar, notas y observaciones acerca del original y la versificación.³

Comedia de enredos y a la vez de costumbres, articula la trama sobre los celos, los que siente Blanca, la dama, al creer que don Juan ya no guarda su fe, al haber asistido a las «fiestas de Castilla» y los que sufre don Juan al creer lo mismo de su dama. Los amores cruzados y las decisiones apresuradas porque todo debe suceder antes de las cinco de la tarde, impulsan la trama de un modo zigzagueante aunque fluido y con efectos de gran comicidad.

Pasemos a revisar los trabajos críticos publicados en los últimos años. Marsha Swislocki (1997, pp. 59-70) realiza el primer análisis pormenorizado de la comedia a la que percibe como una respuesta a la polémica suscitada por los aristotelistas⁴ y que «Lope demuestra, por medio de la exageración cómica de la unidad de tiempo, que ‘cuando quiere, puede’» (p. 60) llevando al límite del absurdo la unidad de tiempo. La acción limitada por un lapso de tres horas, no sólo adecua el tiempo de la representación al tiempo representado (Arellano 1988, p. 30), sino que la trama, compleja y laberíntica, se sostiene e impulsa en el transcurrir de las horas. Swislocki, en su lectura sensible e inteligente deja planteados los ejes de la comedia: la cuestión del subgénero, la importancia del espacio dramático y la utilización de recursos metateatrales.

Manuel Cornejo en un artículo de 2007 estudia las relaciones de fiestas cortesanas celebradas en Lerma en 1617. Para ello refiere las relaciones en prosa, en verso y en latín que se habían escrito en torno a la fecha de las solemnidades, hasta llegar a las «fiestas de Castilla» que originan el conflicto en *Lo que pasa en una tarde*. El análisis de las cartas que Lope envía al duque de Sessa durante el período de organización de los festejos lermenses y en particular la relación que el gracioso expone ante

2 Las iniciales del autor del *abstract* pueden corresponder a Lorenzo González Agejas.

3 Para la realización de este trabajo utilicé la edición de Picerno (1971), que considero la aportación más completa en términos generales. El tiempo transcurrido - coincido con Cornejo - y los pocos estudios aparecidos durante este lapso, hacen pensar en la necesidad de una nueva edición crítica. Cornejo anunciaba en 2007 que estaba trabajando en ello, pero desconozco si ya ha sido publicada.

4 Véase la tesis doctoral de Xabier Tubau Moreno (2008).

la criada de Blanca, confirmarían la hipótesis de que Lope de Vega habría sido testigo presencial de las fiestas. Si en *Las dos estrellas trocadas o ramilletes de Madrid*, el galán es el portador de la voz autoral, en la comedia que hoy nos ocupa es Tomé, quien compone una ‘relación en clave lacaya’, de gran comicidad verbal que parodia el lenguaje cortesano y encomia a los criados, en lugar de a los señores. Retoma lo planteado por Swislocki, lo amplía y adjunta un valioso apéndice con fragmentos de las relaciones oficiales.⁵

Graciela Balestrino (2013) sigue la línea abierta en 1997 y de la que se desarrollan algunos aspectos en 2007, para centrarse en la relaciones sobre las fiestas de Lerma en *Lo que pasa...*, tanto en cuanto género que se reescribe dentro de otro molde genérico,⁶ como la confrontación de la relación paródica y la cortesana. Lo medular del trabajo sobre la metateatralidad versa acerca de lo que Balestrino denomina «la configuración del poeta y la defensa de su escritura» (2013, p. 735).

Estos trabajos críticos constituyen el punto de partida de mi propia lectura.⁷ La obra – como ya se ha dicho – tan poco difundida y la articulación particular de las tres unidades, me ha llevado a dirigir la mirada hacia otros aspectos, que paso a considerar.

Si bien la estrategia dramática más evidente en la obra es el tratamiento de la unidad de tiempo, considero que se corresponde con la unidad de espacio por su originalidad, aunque esta última no está llevada al límite de la autorreferencialidad, sino que presenta una construcción simétrica.

El espacio dramático, tanto el interior como el exterior, es simbólico. La acción se desarrolla en casa de Blanca y ese interior constituye el ámbito donde la acción tiene su origen a partir de sentimientos extremos en el Acto primero y donde la máscara⁸ ejerce su poder en el Acto tercero, para reparar los errores del impulso juvenil.

El Acto segundo plantea el espacio dramático exterior, en la Casa de Campo donde es posible crear diversas zonas para producir encuentros y desencuentros, donde se finge y todos bailan al ritmo que marcan los tracistas. Richard Picerno en el estudio preliminar a la edición del texto, da cuenta de su interés por lo espacial, pues describe el Madrid de los

5 Una de ellas de Pedro de Herrera (1618) y otra sin fecha de Francisco Fernández de Caso.

6 Hace algunos años trabajé las relaciones de fiestas cortesanas en tres comedias de Lope de Vega, donde observaba la refuncionalización de un género específico que adquiría características propias en los parlamentos de caballeros. La relación pasaba de prosa a verso, aunque conservaba su función noticiera.

7 Estudié el tema de la fiesta (toros, juego de cañas, porrate y fiesta cortesana) en varias comedias entre las que está *Lo que pasa en una tarde* (cfr. Villarino 2011).

8 Utilizo el término máscara en sentido metafórico, por ser la comedia el reino de la máscara como ocultamiento e inverosimilitud (cfr. Oleza 1998), pero también porque encierra el concepto de ficción y artificio.

Autrias por el que circulaban damas y galanes, tales como el Prado, las márgenes del Manzanares y la Casa de Campo sobre la que aporta algunos datos acerca de la forestación, las puertas de acceso, las fuentes y estatuas que adornaban la antigua casa de los Vargas.

Volviendo al texto dramático, observamos que al final del Acto primero, los personajes acuerdan pasar la tarde en el Sitio Real; los llevan motivos diferentes, pero todos convergen en la Casa de Campo, cuyo paisaje podía ser repuesto en la memoria e imaginación de los espectadores a partir de la topografía. Se puede tener una idea bastante aproximada de la Casa y la reserva forestal porque quedan documentos iconográficos tales como grabados y algunas pinturas realizados desde la adquisición de la finca por orden de Felipe II.⁹ Era una villa suburbana de recreo de pequeñas dimensiones en comparación con el Palacio Real y estaba rodeada del bosque que servía como coto de caza para el rey; el jardín, en cuyo trazado es probable que haya intervenido el Rey, estaba delineado a la manera de Francia, Inglaterra y Flandes y tenía cuadros de flores que comunicaban con fuentes y árboles.

He encontrado doce menciones a las fuentes de la Casa de Campo, notables por su belleza, abundancia y valor estético. Los personajes de la comedia mencionan los elementos del jardín y dan detalles – aunque algunos quizá sean idealizaciones – de las especies arbóreas (olmos, sauces, arrayán, laurel).¹⁰ Se cree que existió un proyecto de infraestructura hidráulica para construir presas y diques así como para formar estanques que proveyeran de agua a los jardines y permitieran tener una piscifactoría; el grabado de Teixeira muestra varios estanques con sus denominaciones, y se los ve bordeados de chopos que habían sido llevados desde Aranjuez. Estas fuentes y estanques fueron creados no solo por su valor utilitario sino porque contribuían a la recreación y al ocio de la familia real.¹¹

El jardín de trazado reticular tenía sobre uno de sus ejes «una fuente mural a modo de gruta del ‘dios de las aguas’» (Navascués et al. 1991, p. 149); asimismo, había otra fuente en el rincón llamado «Sala de las burlas», que constaba de un juego de surtidores ocultos que salpicaban al paseante distraído.

9 Se conservan en varios museos y archivos diferentes documentos, como el plano de la Villa del s. XVII, vistas de Madrid según Anton van der Wyngaerde, un óleo atribuido a Félix Castello, planos de la reforma efectuada en el s. XVIII, así como también planos de las grutas, paseos y arriates.

10 Los primeros, propios de la flora autóctona; los otros, idealizaciones del universo poético amoroso.

11 Existen testimonios de que uno de los estanques durante un invierno particularmente frío, fue utilizado por unos flamencos que habían llegado a Madrid como pista de patinaje. Esta actividad desconocida en España fue una atracción apreciada por los espectadores regios.

Me he extendido en la descripción del espacio real donde se sitúa el espacio dramático, ya que está relacionado con otro aspecto importante de la creación dramática en esta comedia: la metateatralidad, técnica dramática según la cual, el protagonista manipula a los demás personajes para conseguir un desenlace deseado. La primera ficción expuesta en una obra dramática, es la del actor que representa un rol, que los demás personajes de la ficción aceptan; sin embargo, en ocasiones, el personaje puede fingir ser otro para, tras de un disfraz, obligar a adecuar y modificar su acción al resto de las personas. Esta comedia dentro de la comedia, permite organizar la acción en distintos niveles de ficcionalidad.

Sin dudas se trata del recurso más relevante de esta obra, pues aunque sabemos que en ese universo ficcional con connotaciones lúdicas donde reinan los amores secretos y la máscara (cfr. Oleza 1998), la pareja protagónica y el gracioso crean diferentes ficciones que impulsan la trama hacia la resolución amable. Veamos qué tramoyas urden Blanca, don Juan y Tomé y de qué modo complejizan aún más la trama que se desarrolla en el lapso de tres horas:

1. Blanca, por celos ante el aparente desdén de don Juan que ha viajado de Madrid a Lerma (dato oculto) para asistir a las fiestas de Castilla, decide casar con don Félix, amigo de Gerardo, su padre.
2. Don Juan, por despecho, corteja a Teodora que lo ama en secreto y firma una cédula de compromiso.

Las damas, amigas y a la vez rivales por el amor a don Juan, deciden ir a la Casa de Campo donde se encontrarán con sus nuevos galanes. Marcelo, hermano de Blanca, regresa de Italia y, enamorado de Teodora, ayudará a convencer a su hermana para que perdone a don Juan y así le quede el camino expedito. Hasta aquí el Acto primero.

3. Tomé, el gracioso, criado de don Juan, llega con su amo a la Casa de Campo y toma el hábito de jardinero pues desea ocultar su identidad y la cercanía con don Juan; sin embargo actúa como el autor de comedias que dirige los movimientos de los actores, pues será quien:
 - 3.1 Indique el sector del jardín en el que deben ocultarse los enamorados,
 - 3.2 Envíe a Teodora en busca de don Juan para que Marcelo pueda hablar con ella y engañarla acerca de los verdaderos sentimientos de su falso prometido,
 - 3.3 Sugiera a Blanca que pase por la sala de burlas (sin darle ese nombre), para que al salir con las ropas bañadas tenga la excusa de cambiar su traje con Inés y pueda generar así otro aparte con don Juan entre las galerías arboladas,
 - 3.4 Lleve, irreconocible bajo su disfraz, a Gerardo y a Félix, a recorrer los cuadros, observar las fuentes y conocer los di-

versos lugares de la arboleda, con el fin de alejarlos de ambas parejas. Así concluye el Acto segundo.¹²

4. Don Juan, luego de otro desplante de Blanca que nuevamente celosa decide casarse esa noche con don Félix, viste de luto y finge haber recibido noticias de la muerte de una tía muy querida,
5. Tomé urde una traza para reunir a Blanca - ya arrepentida - con don Juan, para lo que la dama deberá actuar siguiendo las indicaciones del gracioso,
6. Blanca simula haber comido unas hierbas venenosas en la Casa de Campo; aparenta estar al borde la muerte, y su 'comedia' engaña a Gerardo y a don Félix:
 - 6.1 Parece estar moribunda y que ante la desesperación de Marcelo desmiente en voz baja su estado; la representación conmueve a su enamorado, con quien se reconcilia.
 - 6.2 Las hierbas inexistentes son tan nocivas que la llevan a sufrir una crisis de locura;¹³ en ese rol, Blanca puede manifestar a don Félix todo el disgusto que le causa su persona y la imposibilidad de casarse con él.
 - 6.3 A medida que la ponzoña hace su efecto, Blanca finge una agitación incontenible y la única persona con fuerzas para sostenerla y evitarle un daño mayor es don Juan, quien la abraza fuerte y amorosamente mientras mantienen en un aparte un diálogo lleno de finezas.
 - 6.4 El desenfado desatado por la falsa locura y el peligro de muerte ante padre, marido, hermano, amiga y la pareja del gracioso e Inés permiten que la escena erótica se muestre sin embozos, única verdad entre tantas mentiras.
 - 6.5 Marcelo propone una boda fingida entre don Juan y Blanca, para que ella recupere la cordura y él, casados su amigo y su hermana, recobre la esperanza de conseguir el amor de Teodora.

Los enamorados se dan palabra de matrimonio ante testigos, Blanca vuelve a su ser ante la alegría de todos, aunque don Félix intenta reparar la afrenta a su honra; sin embargo Gerardo, sabio por experiencia y amor a su hija, bendice la felicidad de los jóvenes.

Lope de Vega presenta en *Lo que pasa en una tarde*, en cuanto a la construcción del universo dramático, un marcado interés por apuntar al

¹² No puedo dejar de pensar en el rol de Tomé como homólogo de Puck en *Midnight summer* de W. Shakespeare, cuando señala los senderos para que las dos parejas puedan reunirse, al fin.

¹³ La situación es semejante a la falsa locura de Fedra en *Los locos de Valencia* (cfr. Villarino 1997)

sentido lúdico del espectador que asiste a una sucesión de ficciones entrelazadas, pero sobre todo, que repite *ad infinitum* el esquema de un espectáculo representado ante un público competente, capaz de leer las distintas historias y, dueño de las claves diseminadas, hallar el sentido final de las mismas. Cada representación concreta de esta comedia reiteraría, simbólicamente, la metateatralidad.

Este modelo de inverosimilitud tanto por el tratamiento del tiempo como por la construcción de una trama en la que los niveles ficcionales se multiplican de un modo inusual tiene sin embargo, un anclaje en lo que los espectadores conocían por cercano y accesible, el espacio público. Asimismo, las comedias del segundo período de producción de Lope de Vega, sobre todo las que mencionan fiestas cortesanas, agregan el propósito de exaltar la figura del rey o del noble por el que profesa sentimientos de admiración o de amistad, quizás como posible dispensador de favores.

Los críticos que me precedieron en el estudio de esta comedia, sobre todo Manuel Cornejo,¹⁴ mencionan la figura ausente del duque de Lerma y las fiestas que celebró un mes antes de la firma de Lope en el manuscrito autógrafo. El recordado Stefano Arata afirmaba que la quinta del duque en Madrid era el centro del poder, pues allí reposaba el Rey junto a su familia y se lo recibía con agasajos fastuosos; la Casa de Campo era otro centro de poder, también ligado a la figura del valido, pues por voluntad del joven Felipe III, el alcaide a perpetuidad, fue el duque de Lerma.

Hay que destacar, que entre las recepciones preparadas para el Rey había ciertas fiestas cuyas celebraciones no tenían fechas fijas o habían acontecido poco antes del estreno de las comedias que producían en el público - tanto el de la corte como el de los corrales - un acercamiento a ese mundo artificioso e irreal, como es el caso de *Lo que pasa en una tarde*. La relación de fiestas cortesanas o la descripción de fiestas de mayor raigambre popular es un recurso reiterado en casi todo el corpus dramático del Siglo de Oro y por su productividad y función dentro del texto dramático debe ser incluido dentro de las técnicas de verosimilización.

Bibliografía

- Arata, Stefano (2004). «Proyección escenográfica de la huerta del duque de Lerma en Madrid». En: Civil, Pierre (ed.), *Siglos dorados: Homenaje a Augustin Redondo*, vol. 1. Madrid: Castalia, pp. 33-52.
- Balestrino, Graciela (2013). «Representación metateatral del poeta y su escritura en *Lo que pasa en una tarde* de Lope de Vega». En: Bègue,

14 Es muy valiosa la aportación de Cornejo acerca de que nunca se menciona al duque de Lerma y que la obra disimula las Fiestas de 1617 bajo el nombre de fiestas de Castilla.

- Alain; Herrán Alonso, Emma (eds.), *Pictavia Aurea = Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, pp. 729-737.
- Cornejo, Manuel (2007). «Lope de Vega y las fiestas de Lerma de 1617. La teatralización de 'las fiestas de Castilla' en *Lo que pasa en una tarde*». *Mélanges de la casa de Velázquez*, 37 (1), pp. 179-198.
- González Ageja, Lorenzo (1907). «Ensayo sobre una comedia antigua española, por D.K. Petrof. San Petersburgo. Tipolitografía de A.I. Vineke, 1907. 2 vols. 23 cont. (8.» doble)» [en red]. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Tercera época, Año X, julio a diciembre de 1907, p. 142. URL <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000048649&page=171&search=Ensayo+sobre+una+comedia+antigua&lang=es> (2014-02-14).
- Navascués, Pedro et al. (1991). «La Casa del Campo» [en red]. En: *A propósito de la 'Agricultura de los Jardines' de Gregorio de los Ríos*. Madrid: Tabapress, pp. 137-159. URL http://oa.upm.es/8010/1/712.4_RIO_PRO.pdf (2014-02-10).
- Oleza, Joan (1981). «La propuesta teatral del primer Lope de Vega». *Cuadernos de Filología*, 3 (1-2), pp. 153-223.
- Picerno, Richard Angelo (1971). *Lope De Vega's 'Lo que pasa en una tarde': a Critical, Annotated Edition of the Autograph Manuscript*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Swislocki, Marsha (1997). «*Lo que pasa en una tarde*: comedia a contrarreloj». En: Pedraza Jiménez, Felipe; González Cañal, Rafael (eds.), *La comedia de enredo = Actas de las XX Jornadas de teatro clásico* (8-10 de julio de 1997). Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 59-70.
- Tubau Moreno, Xavier (2008). *Lope de Vega y las polémicas literarias de su época: Pedro Torres Rámila y Diego de Colmenares* [tesis de doctorado] [en red]. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. URL <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4889/xtml1de1.pdf?sequence=1> (2014-02-14).
- Villarino, Marta (1997). «Locura y metateatro en un comedia valenciana de Lope de Vega». En: Villarino, Edith Marta et al. (eds.), *La cultura hispánica y Occidente = Actas del IV Congreso Argentino de Hispanistas* (Mar del Plata, 18-20 de mayo de 1995). Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata; Asociación Argentina de Hispanistas, pp. 583-586.
- Villarino, Marta (2000). «Un caso de metadiscursos en pugna: *Las dos estrellas trocadas y ramilletes de Madrid* de Lope de Vega». En: Romanos, Melchora; Calvo, Florencia (eds.), *Lecturas críticas de textos hispánicos: Estudios de literatura española Siglo de Oro*, vol. 2. Buenos Aires: Eudeba, pp. 161-170.

- Villarino, Marta (2000). «Tres comedias de Lope de Vega y una relación en episodios». *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas*, 1, pp. 145-160.
- Villarino, Marta (2001). «*La portuguesa y dicha del forastero* de Lope de Vega: escritura y metateatro». En: Strosetzki, Christoph (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Münster, 20-24 de julio de 1999). Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 1341-1349.
- Villarino, Marta (2011). «La fiesta en el teatro de Lope de Vega». En: Fabiani, Nicolás (ed.), *XVI Jornadas de estética e historia del teatro marplatense: Estética y poéticas de las artes*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, pp. 256-261.

