

## LUGARES INTANGIBLES: EL ESPACIO BARROCO EN LA COMEDIA NUEVA DE LOPE<sup>1</sup>

Joan Oleza  
Universitat de València

África, Asia, América y, por supuesto, Europa: el teatro de Lope supone, muy probablemente, una de las miradas más extensivas al mundo de su época. Su imaginación le llevó a localizar acciones mucho más allá de donde le condujeron los pasos de su biografía. Siguiendo el rastro de Angélica y Medoro nos conduce hasta el Catay, territorio remoto que desde los viajes de Marco Polo servía para denominar el Norte de China pero que Lope sitúa en las riberas del Ganges. Los versos puestos en boca de Angélica manifiestan toda una concepción del espacio:

Tras tantas varias fortunas,  
al Catay, Medoro, llegas,  
ya las torres destas vegas,  
te muestran sus blancas Lunas.  
Este es el Ganges famoso,  
que del Paraíso nace,  
en cuyas márgenes pace,  
nuestro ganado abundoso.  
Méjico cae hacia allí,  
Tangut al Septentrión,  
estas las dos Indias son,

1. Este trabajo se ha realizado bajo el patrocinio del proyecto de investigación «Base de Datos, Argumentos y Textos del teatro clásico español» (FFI 2009-12730), del Plan Nacional I+D+i, que forma parte a su vez del proyecto «Patrimonio teatral clásico español: textos e instrumentos de investigación» (CSD 2009-00033) del Programa Consolider-Ingenio 2010.

y aquí en medio está Mangli.<sup>2</sup>  
Está la China a esta mano,  
la Florida a aquella punta,  
llámase el mar que la junta  
Occidental Océano.  
De todo aquesto que ves,  
y deste alma eres señor.<sup>3</sup>

Situados los actores en un país que nunca estuvo en la ribera del Ganges todo les queda al alcance de la mano: Méjico por un lado, Florida por el otro, China aquí mismo, y las dos Indias a sus mismos pies.

No es distinta la concepción que se tiene del espacio de una ciudad. Cuando en *Los locos de Valencia*, Leonato y Erífila llegan a la ciudad, el criado se la muestra a su dama con este parlamento:

Esta, Erífila, es Valencia,  
la puerta es ésta de Quarte,  
aquí dio Venus, y Marte  
una divina influencia.  
Estos son sus altos muros,  
y aqueste el Turia, que al mar  
le paga en agua de azahar  
tributo en cristales puros.  
Aquel es el sacro Asseo,  
y este el alto Micalete.<sup>4</sup>

Por mucho que el turista estire el cuello, es imposible encontrar un lugar que de una sola mirada abarque las torres de Quart, la Seo o catedral y su campanario, o Micalet. O se ve el Micalet o se ven las torres, las dos cosas juntas no. En el teatro clásico español el espacio es una cantidad elástica de extensión,

2. Probablemente *Tangut* es una alusión al imperio Tangut, en Mongolia, y Mangli sugiere una referencia a *Manjú*, el nombre con el que Marco Polo designa al sur de China.

3. Lope de Vega (2009): *Angélica en el Catay* (ed. M. Trambaioli), en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, vol. 3, Lleida, Milenio, 1495-1496. La escena en el desenlace del Acto III.

4. Lope de Vega (1993): *Los locos de Valencia*, en *Obras completas. Comedias, III* (eds. P. Cuenca Muñoz y J. Gómez), Madrid, Editorial Turner-Fundación Castro, 825. La escena, a principios del Acto I.

que se reduce o se ensancha según la altura del vuelo de la imaginación. A él se le puede aplicar la misma célebre caracterización que Eugeni D'Ors aplicó al barroco: el barroco es el arte de las formas que vuelan.<sup>5</sup>

El ámbito privilegiado de este teatro es, claro está, España y sus ciudades (Madrid, Sevilla, Toledo, Valencia, Valladolid, sobre todo), sus pueblos y su geografía, y en segunda instancia una Europa en la que Italia, Francia, Inglaterra, los Países Bajos, Alemania, Austria, Grecia, Hungría o Polonia son los países más representados, además de Portugal, a menudo tratado como uno más de los reinos españoles, aunque tampoco faltan puntuales incursiones en países como Rusia, Bulgaria, Albania, Irlanda, Dalmacia, Serbia, Malta, Chipre o Macedonia.

Con la Base de Datos que hemos construido mediante el proyecto ARTELOPE (*Base de Datos, Argumentos y Textos del teatro de Lope de Vega*) se puede estudiar tanto la geografía presente en las obras de Lope como la ausente, la que permaneció fuera de su imaginación, como es el caso de los países nórdicos, en los que no sitúa nunca la acción, aunque haga aparecer en su teatro algún rey o príncipe de aquellas tierras. Y con esa misma Base de Datos se puede estudiar la imagen que identifica a cada uno de ellos. Ya que estamos en Alemania, pongamos el ejemplo de Alemania, que está presente en, al menos, 10 obras. No obstante, una parte de estas obras carece de determinación epocal. Así en el caso de *El príncipe inocente*, que evoca el histórico ducado de Cleves, en el Sacro Imperio romano-germánico, pero lo combina en imposibles asociaciones con un supuesto principado de Dacia (en el Danubio) y de Frisia (en los Países Bajos), y con un inexistente Rey Dinacreo de Suecia, así como con una guerra entre Grecia y Cleves. En suma, un cronotopo imposible, de cuento maravilloso, remotamente inspirado en la Edad Media centroeuropa. Otras dos obras, *Lo que está determinado* y *¡Si no vieran las mujeres!*, se ubican en un tiempo indeterminado, posible aunque sin referencias a una época concreta. Otra obra, *Dios hace reyes*, lo hace en una vaga Edad Media, durante algún momento sin definir del Sacro Imperio Romano Germánico. El 60 % de las obras puede situarse, en cambio, con bastante aproximación. Es el caso de *Los terceros de San Francisco*, obra que probablemente

5. E. D'Ors (2002): *Lo barroco*, Madrid, Alianza/Tecnos.

no es de Lope pero que transcurre en el Siglo XIII, periodo de la Séptima y Octava Cruzadas llevadas a cabo por el rey Luis IX de Francia, conocido como San Luis. O de *El gallardo catalán*, que cuenta con el emperador Enrique IV (1050-1106), en el siglo XI, como personaje. También *La imperial de Otón* precisa la época de su acción, hacia 1257, en que Ricardo de Cornualles es elegido Emperador del Sacro Imperio Germánico, en detrimento de la candidatura de Alfonso X el Sabio de Castilla, que aparece como personaje en la obra. Y lo mismo ocurre con *El rey sin reino*, cuya acción transcurre en las décadas centrales del siglo XV, en la época del rey de Hungría Ladislao V llamado «el póstumo», y del Emperador Federico III (1415-1493) del Sacro Imperio. Finalmente, dos obras se remiten a la época del Emperador Carlos V, *La discordia en los casados* y *El valiente Céspedes*, en la que asistimos a la batalla de Mühlberg (1547).

La inserción en un tiempo determinable no quiere decir que sea determinable el espacio germánico de la acción, en ocasiones innominado y carente de toponimia. Es el caso de obras como *Dios hace reyes* o *¡Si no vieran las mujeres!*, ambas enmarcadas en espacios no específicos del Sacro Imperio, especialmente en una residencia real o nobiliaria. *Los terceros de San Francisco* tienen un punto de referencia en el ducado de Latoringia, sin más precisiones, aunque la acción se extiende a la ciudad de París, y también al territorio de Hungría. Por su parte, *El rey sin reino*, que transcurre parcialmente en la corte innominada del emperador Federico, viaja también a Buda, a Viena o a Sofía, mientras que *La imperial de Otón* se ubica en Aquisgrán (Aachen), y *El valiente Céspedes* lo hace en Ratisbona (Regensburg). Es notable la preferencia de Lope por la ciudad y el ducado de Cleves, en el que se sitúa la acción de casi un tercio de estas obras con referencias germánicas: *La discordia en los casados*, *Lo que está determinado* y *El príncipe inocente*, pero se trata de obras del género palatino, es decir, de acción y ambientación totalmente imaginarias. En todo caso, todas estas obras, sean de carácter puramente ficcional o tengan un componente histórico, buscan como marco de referencia el Sacro Imperio Romano Germánico, incluso cuando lo detenta el rey español, el Emperador Carlos V.

Si aislamos las que disponen de coordenadas espaciales más elaboradas, detectaremos tres obras de carácter histórico.

La primera de ellas, *El rey sin reino*, pone en escena las intrigas que rodearon el nacimiento en 1440 de Ladislao el Póstumo, su novelesca coronación como rey de Hungría por obra de su madre; la usurpación del trono durante sus primeros años por el rey Vladislao III Jagellón, de Polonia, apoyado por el célebre Juan Hunyadi, hasta la muerte del rey en la batalla de Varna, en 1444; el refugio del niño rey en la corte del emperador Federico III de Habsburgo, su tío; la coronación definitiva como Ladislao V, a sus 4 años de edad; la regencia de Juan Hunyadi, hasta su muerte en 1456; las intrigas en las cortes de Buda, Praga y Viena, que trajeron consigo el asesinato de Ulrico II de Celje, la ejecución de Ladislao Hunyadi, su asesino, y la guerra civil consiguiente; la muerte de Ladislao V a los 17 años; finalmente la elección por los nobles húngaros, en Buda, sobre el Danubio helado, del joven Matías Hunyadi, hijo de Juan y hermano del ejecutado Ladislao, como nuevo rey de Hungría y de Bohemia. Pocas veces Lope de Vega fue tan fiel a los acontecimientos históricos, en los que apenas cambia alguna cuestión de detalle, y en que por respetar respeta hasta los nombres de los personajes principales, transcritos claro está a su manera. Quizá la libertad mayor que se permitió fue la de incrementar, con fino sentido político, el papel del emperador del Sacro Imperio, Federico III de Habsburgo, a quien Lope convierte en un agente decisivo de la intriga teatral, primero al proteger al niño rey y al negarse a entregarlo al rey de Polonia que ha ocupado el reino de Hungría apoyado en la nobleza; después le muestra como aspirante a la anexión de los reinos de Ladislao el Póstumo al Imperio, aprovechándose del debilitamiento de los húngaros por su lucha contra los otomanos y utilizando a este niño Rey como rehén; finalmente, le lleva a hacerse con el ducado de Austria, cosa que realmente consiguió, reconvirtiéndolo en archiducado. Pero esta fidelidad histórica apenas se corresponde con la elaboración espacial: la acción se inicia en la innominada corte real de Polonia, pasa a la igualmente innominada corte imperial de Federico, y solo cuando llega a Hungría asume un topónimo concreto, la ciudad de Buda, y en ella, la iglesia del rey San Esteban, donde es coronado Vladislao de Polonia, quien para conseguirlo le quita la corona de oro a la estatua del mismísimo rey San Esteban. No habrá nuevos topónimos hasta llegar a la corte de Constantinopla y a sus jardines, donde se mueve el Gran Turco

Amurates, o a la batalla de Varna, en la que muere el rey polaco, o a la corte de Viena, o a la villa y puerto de Nandoralba, sobre el Danubio, en la que se encuentra coyunturalmente el rey. Buda misma, a pesar de la enorme importancia que como corte húngara tiene en la historia, y sobre todo en el desenlace, muy rico en cambios de lugar, desaparece como referencia tras la escena de San Esteban. Esta obra, que presenta al menos cinco escenarios históricos de gran relevancia, las cortes de Polonia, Hungría, el Sacro Imperio, Viena, y Constantinopla, se mueve entre una y otra casi sin nombres de lugares, y carente de toda representación concreta del espacio.

No es distinto el caso de *La imperial de Otón*, obra menos fiel que la anterior<sup>6</sup> a los detalles históricos —la elección como Emperador del Sacro Imperio del hermano del Rey de Inglaterra, Ricardo de Cornualles, en 1257, título al que aspiraba Alfonso X de Castilla—, pero con algo mayor de concreción espacial. Y digo concreción y no determinación porque buena parte de la acción transcurre en la corte del Imperio, pero unas veces esta corte se declara situada en Aquisgrana (Aachen) y otras en Franconfordia (Frankfurt), sin que la acción cambie de lugar, por una más que probable confusión entre ambas ciudades y su papel histórico. En la primera jornada asistimos a los preparativos de la elección del Emperador y se explica el protocolo de la elección por los seis —son los que se computan— grandes electores, para después hacernos partícipes de las celebraciones por la elección de Rodulfo, el candidato inglés, en detrimento del rey Otón de Bohemia, y de Alfonso X el Sabio. En la Jornada segunda se presenta el momento más elaborado espacialmente de la obra: en el palacio real un mayordomo y los criados preparan la sala del trono, mueven la silla del Emperador, emplazan el dosel, etc. Una acotación reza: *Salgan con chirimías el Emperador Rodulfo y el Conde Arnaldo, y acompañamiento, siéntese en su silla debajo de dosel, y los demás se arrimen*. Los cortesanos se disponen a presenciar una representación pastoril que, efectivamente, da comienzo y es posteriormente interrumpida por un mensajero que comunica que el rey de Bohemia ha entrado con sus tropas a sangre y fuego en las tierras alemanas, con lo

6. Ricardo no se llama así, sino Rodulfo; se cuentan seis Electores y no 7; Alfonso X viaja en la ficción a Aquisgrán, cosa que nunca hizo...

que el Emperador da por finalizadas las celebraciones por su coronación y se apresta a la defensa. No habrá ya ningún otro momento de fijación espacial, con elaboración concreta de los lugares.

En *El valiente Céspedes* la acción se sitúa a partir de la segunda jornada en Ratisbona (Regensburg), entre personajes de la alcurnia del Emperador Carlos V, del Duque de Alba o del Arzobispo de Maguncia.<sup>7</sup> De nuevo Lope se muestra muy cercano a los acontecimientos históricos, y en la tercera nos lleva de la mano hasta la batalla de Mühlberg (Milburg). Allí concentra su atención en la histórica y arriesgada hazaña de vadear por la noche el río Elba (Albis) para sorprender a las tropas de Juan Federico, elector de Sajonia y líder de las tropas de la Liga Esmalcalda, acción que aquí protagoniza el valiente Céspedes y su rival Don Diego, entre otros, echándose al agua con las espadas en la boca, y sorteando la resistencia de un río que viene crecido y en cuya caudaloso curso, derribados como estaban los puentes, habían confiado las tropas protestantes su seguridad. Tras Céspedes y los suyos, irá pasando todo el ejército imperial, dando la victoria al Emperador de aquella batalla que celebró el Tiziano.

No obstante, la significación espacial que no se nos ofrece en las descripciones llega a nosotros por medios indirectos. Las diez obras que transcurren total o parcialmente en tierras alemanas nos dejan una impresión de identidad. Alemania está más cerca de los universos imaginarios que de los reales, pues seis de las diez comedias son del género palatino, que encuentra en el ducado de Cleves su escenario favorito, pero cuando aparece como territorio histórico, su identidad le viene dada por ser la sede del Sacro Imperio Romano Germánico, la herencia de Carlomagno, por el carácter heroico y dramático de los acontecimientos que suceden en un tiempo dilatado, que va del siglo XI al XVI, y por ser estas tierras origen de la dinastía de los Habsburgo, de tan largo porvenir en España, como se profetiza en *La imperial de Otón*. A pesar de la importancia histórica de las luchas de religión en Alemania, solo una de las obras, *El valiente Céspedes*, se inspira en ellas. Y en cuanto a los géneros, hay tantas comedias como dramas, pero unas y otros tienden a los

7. Citado en un relato, no presente.

puntos extremos del abanico de géneros de la Comedia nueva, las comedias son de hechos imaginarios, los dramas prefieren lo histórico. Y como es tan significativo para la representación lo que se ofrece como lo que no se ofrece, ha de hacerse constar la inexistencia de comedias de costumbres contemporáneas localizadas en estas tierras, sean urbanas (o de capa y espada), picarescas o villanas; como es notable también la escasa representación de los dramas imaginarios o de los históricos de hechos particulares, frente a los de hechos famosos públicos. Alemania viene a ser así un escenario siempre cortesano, donde la lucha por el poder está en juego, bien por medio de una intriga llena de fantasía, pero no por ello menos crítica, bien por medio del drama ejemplar de graves acontecimientos históricos. La vida cotidiana y sus costumbres no son, para Lope, alemanas.

En todas estas obras, en suma, el espacio carece de espesor, de disposición material, de detalles y aspectos concretos. Los lugares pocas veces reciben un nombre y se conforman con una condición genérica: interiores y exteriores de una casa o un palacio, un jardín, una ventana, un balcón, una sala, una prisión, un campamento militar, la ribera de un río, un prado, una aldea... Y cuando reciben un nombre no es para proporcionarle superficie o volumen, sino para hacerlo transparente a la acción, que pase por él y lo atraviese, sin mayores dificultades. En la novela de origen italiano y en la comedia el espacio es siempre una alusión etérea, intangible, sin cuerpo. Únicamente con el *Quijote* y, en menor medida, con el *Guzmán de Alfarache*, acompañadas ambas de las novelas ejemplares de Cervantes, se inicia un trabajo de espesamiento y concreción realista de la circunstancia que no recibirá su pleno desarrollo hasta la novela del siglo XIX. Será entonces cuando aflore plenamente la certeza moderna de que no hay personaje sin circunstancia de espacio y de tiempo, y que no es posible comprender a Ana Ozores, la Regenta, por ejemplo, sin el caserón señorial y sombrío de los Ozores, sin el casino, sin la catedral de Vetusta, sin los sermones de semana santa o las representaciones teatrales, sin su espejo, sin su piel de tigre a los pies de la cama, sin su crucifijo colgado sobre el cabecero, o sin su marido con gorro de dormir con borlas y declamación en redondillas de terribles dramas de la honra calderonianos.

\* \* \*

En el teatro renacentista italiano, sistematizado por Sebastian Serlio a partir del *De Architectura* de Vitruvio, y transmitido al teatro español del Quinientos, el escenario cómico se compone de un frente escénico en el que se representa la ciudad en perspectiva, dos de cuyas casas separadas por una calle o plaza recaen sobre la escena, aportando las puertas de entrada y salida de los personajes. Ante este frente escénico se extiende la escena, que representa la calle. En el aspecto representacional (no tanto en el arquitectónico), el escenario es muy semejante al de la comedia clásica: los actores entran y salen por las dos puertas laterales, no pueden utilizar el espacio central, para no romper la ilusión de perspectiva, no disponen de un plano elevado que domine la escena, y su campo de juego lo representa la calle o la plaza, un espacio público en suma, que bloquea la posibilidad de espacios interiores. Se actúa en la calle y frente a la ciudad, que clausura el espacio y lo cierra a la mirada del espectador.

En el teatro español de la época de Lope de Vega el espacio escénico sufre transformaciones fundamentales. Desaparece el frente escénico con la representación de la ciudad, sustituido por una arquitectura de tres niveles de altura, cada uno de ellos dotado de tres vanos, dando lugar a un total de nueve huecos operativos, que pueden utilizar los actores. Esa es la estructura más compleja, pero la más simple contempla asimismo los tres vanos del primer nivel más un corredor en el segundo nivel, sobre el que se pueden abrir hasta tres vanos. Los vanos aparecían cubiertos por cortinas, y el correrse y descorrerse de ellas daba paso a una movilidad escénica hasta entonces desconocida. En el nivel más bajo, los huecos laterales, a veces cubiertos con cortinas y hasta con puertas, siguen sirviendo para las entradas y salidas, pero en el hueco central se ubica la llamada *cortina de las apariciones*, que proporciona a la escena una profundidad insólita, la del lugar desconocido, misterioso, en el que van a producirse revelaciones extraordinarias. En una obra como *El marqués de Mantua* el desenlace se produce cuando el Emperador Carlomagno se presenta ante todos los personajes reunidos en escena y declara solemnemente:

Ya, conforme a las leyes y el proceso,  
hice justicia.  
Y a continuación ordena:

Ahora  
volved los ojos a Carloto muerto.<sup>8</sup>

Se descubre la cortina de las apariciones y todos pueden contemplar, llenos de admiración y espanto, el cuerpo muerto del delfín de Francia, del hijo de Carlomagno, quien ha ordenado ejecutarle por ser culpable del asesinato de Valdovinos.

En *El casamiento en la muerte*, Bernardo del Carpio, vencedor de Roncesvalles, regresa en triunfo a León y se presenta ante el rey, Alfonso el Casto, a quien reprocha en un larguísimo parlamento su condición de bastardo, pues ha impedido la boda de sus padres, reteniéndolos durante años en prisión. Bernardo le recuerda al rey todo cuanto ha hecho por él, sus hazañas, las veces que le ha salvado y las veces que él le prometió devolverle al padre, y ahora se lo pide una vez más. Sin embargo, una vez más, Alfonso le da largas. A solas, Bernardo prorrumpe en un extenso monólogo en que apostrofa a su espada sin mella de batalla pero falta de honra, en que evoca el pecado de sus padres y se debate entre el deseo de matar al rey, por traidor a su palabra, y su lealtad de buen vasallo al rey. En ese momento, su primo Hernando Díaz le trae una carta de Sancho, su padre, quien, habiendo oído hablar de sus hazañas, le reprocha dejarle morir en prisión y no haber sido capaz de conseguir casarlo con su madre, permitiendo así, y a pesar de todos sus triunfos, una ignominiosa afrenta.

Lo que no consigue Bernardo con sus hazañas militares, lo consigue en una cacería, cuando un oso se abalanza sobre el rey y todos huyen, menos Bernardo, que mata de una cuchillada a la bestia. Por fin el rey cede en su intransigencia y le entrega agradecido a Bernardo su anillo para que lo haga valer en el Castillo de Oro, donde está preso su padre, y pueda ordenar su libertad. Bernardo corre jubiloso al Castillo y se presenta ante su alcaide.

Alcaide:  
Ya, fuerte Bernardo, tienes  
al Conde, tu padre, aquí.  
Bernardo:

8. Lope de Vega (1993): *El Marqués de Mantua*, en *Comedias*, V (eds. P. Cuenca Muñoz y J. Gómez), Madrid, Editorial Turner-Fundación Castro, 360.

¿Es cierto?  
Alcaide:  
Digo que sí.<sup>9</sup>

Y le añade:

Alcaide:  
Tira, Bernardo, esa puerta  
y el paño desa cortina;  
verás lo que has deseado.<sup>10</sup>

La acotación que sigue, reza: *Descubren una cortina, y ve Bernardo al Conde muerto, sentado en una silla.*

Bernardo se echa a sus pies, pidiéndole perdón por haber tardado tanto, y dando voz a un monólogo de dolorida ternura. Al cabo, se levanta y decide ir en busca de su madre, recluida también, en un monasterio cercano. Nada más verlo, Jimena lo reconoce enseguida y ambos parten de vuelta al castillo. Una vez allí, Bernardo la conduce junto al cadáver de su amado y tomando las manos de ambos oficia el casamiento de sus padres, el casamiento en la muerte.

Hay otro procedimiento que permite explorar la profundidad del escenario, el juego con las acciones que ocurren *dentro*, más allá de la vista del espectador; pero cuyas consecuencias son perfectamente perceptibles fuera, sobre la escena. *El lacayo fingido* se abre de una manera impactante, buscando el pasmo de los espectadores, mal sosegados todavía por la loa. *Dentro*, y fuera de la vista de los espectadores, se desarrolla un fuego pavoroso, que reduce a pavesas, en cuestión de minutos, el palacio del Marqués. Al espectador le llegan los gritos de *¡Fuego, fuego!*, las órdenes entrecruzadas y confusas, las campanadas de la Iglesia Mayor, el ruido y las voces excitadas de los guardias, que a modo de bomberos, cortan vigas o derriban arcos y muros. El escenario está vacío. De tiempo en tiempo alguien aparece para volver a desaparecer enseguida: el Mayordomo, «medio desnudo», que azuza con sus órdenes a los guardias; Leonardo, que escapa llevando en sus brazos a la secuestrada Rosarda; un

9. Lope de Vega (1997): *El casamiento en la muerte* (ed. L. Giuliani), en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, vol. 2, Lleida, Milenio, 1250.

10. *Ibid.*, 1250.

Bobo «cargado de asadores, gatos y perros», inverosímil en la situación, pero que cumple la función simbólica de aliviar el dramatismo y de conectar al espectador en clave de comedia y, posiblemente también, de locura; dos guardias que salen cada uno por su lado, cada uno con su cántaro de agua, que chocan en medio delescenario, «y quíébranlos»... Es un cuadro de poderosa delimitación: no requiere ninguna escenografía especial, pero sí exige un activo intercambio *dentro/fuera* y una acumulación de efectos especiales que la sustituyen, y el juego escénico es tan marcado que podría representarse como un *ballet*.

Pero la innovación del escenario barroco no está solo en la profundidad que le incorporan los *dentos* o *la cortina de las apariciones*, que puede representar casi cualquier espacio, desde una gruta a un templo pagano, pasando por una prisión, una capilla, una alcoba, una ciudad entera, el mar, o la célebre alacena de *La dama duende*... Las puertas laterales dejan de ser únicamente la vía para entrar en el espacio público de la calle o para salir de ella para ensanchar sus posibilidades y dar lugar a cualquier movimiento, pero muy especialmente para dar entrada al espectador en los interiores de alcobas, casas, castillos, prisiones, campamentos... Una de las transformaciones de mayor calado del teatro español es precisamente la de dar entrada al espectador en el ámbito de lo privado, la de abrirle las puertas a los espacios íntimos y cotidianos, transformación que había anticipado un siglo antes *La Celestina*.

En *La batalla del honor* Blanca, dama casada con el Almirante de Francia, y acosada por la lujuria del Rey, se siente agotada:

Mis desdichas me han traído  
a que de noche no duerma.<sup>11</sup>

*Siéntese en una silla*, dice la acotación, y una vez sentada se duerme. Llega entonces su marido al jardín interior en que transcurre la acción y la contempla dormida:

¡Ay, cielos! ¿Cómo es de día  
si está durmiendo el Aurora?<sup>12</sup>

11. Lope de Vega (2005): *La batalla del honor* (ed. R. Valdés), en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, vol. 1, Lleida, Milenio, 223.

12. *Ibid.*, 224.

Por no despertarla, se sienta también él en una silla que hay entre unos laureles.

Sueño, licencia te pido  
para poder descansar.<sup>13</sup>

Pero el Rey, que ha obligado al Conde Arnaldos, vecino del Almirante, a abrir un boquete en el muro que separa ambas casas, se desliza dentro de la de los esposos. Llega hasta donde está la dama y la contempla extasiado. Cuando, sin poder contenerse, va a abrazarla, le sobresalta una voz:

Almirante:

¡No hagas tal!

Rey:

¡Estraña voz! Mas mi mal  
es sordo.

Almirante:

¡Míralo bien!

Rey:

¿Qué lo mire bien? ¿Pues quién  
hay agora en el jardín  
que estorbe mi bien? En fin,  
la abrazo.

Almirante:

¡Míralo bien!

Rey:

Que lo mire bien o mal,  
¿qué importa a quien quiere bien?  
Durmiendo está mi desdén:  
hoy la abrazo.

Almirante:

¡No hagas tal!

Rey:

¿No hagas tal? ¿Míralo bien?  
¿No es eco de mi razón?  
Causado me ha confusión  
y helado el alma también.<sup>14</sup>

13. *Ibid.*, 224.

14. *Ibid.*, 226.

Aun así el Rey está dispuesto a todo y no hay nadie que pueda estorbárselo. Pero la voz atruena de nuevo la alcoba-jardín: «¡Es mi mujer!». Entonces el Rey descubre al marido tras los ramos, que parece dormir. Pero ¿duerme y está soñando en voz alta, o lo finge para advertirle que no dé un paso más en sus pretensiones deshonorosas? El Rey reflexiona:

Irme y perder me conviene  
la ocasión que amor me ha dado.  
No quiero andar descubierto  
con hombre tan bien nacido,  
que quien me avisa dormido,  
me sabrá matar despierto.<sup>15</sup>

En multitud de ocasiones asistimos a las conversaciones entre damas en el estrado, o a sus oraciones, y a veces a sus abrazos, a las riñas matrimoniales y a las discordias de celos, mientras que en otras presenciemos escenas tan íntimas y, a la vez, tan dramáticas como aquella de *La niña de plata*, en que el infante Enrique, gracias al soborno de una tía, ha penetrado en las habitaciones donde Dorotea duerme. Dorotea trata de huir, pero Enrique le cierra todas las salidas, mientras la ilumina y admira con su linterna y le hace saber que nadie puede ayudarla, pues tiene tomada la puerta de la casa con sus hombres. Comprendiendo su situación, Dorotea pide al almirante que apague la linterna y comienza entonces una singular escena, en la que la niña de plata cuenta al infante su historia y trata de persuadirlo y negociar con él para que no la fuerce, cosa que al final de un extremado discurso consigue. Don Enrique renuncia a violarla, le promete una cuantiosa dote para que pueda casarse con su amado, le vuelve la espalda y se retira por donde ha venido.

No menos íntima, pero en clave cómica, resulta la siguiente escena de *Los malcasados de Valencia*, de Guillén de Castro. Don Álvaro, casado con doña Ipólita, ha introducido en su casa a su amante Elvira, disfrazada de paje Antonio, y allí convive con ambas. En un momento dado, Álvaro y Elvira, refugiados en la alcoba, se hacen el amor. Galíndez, el viejo sirviente, los sorprende y se hace cruces:

15. *Ibid.*, 226.

¿Esto es España o Sodoma?  
¡Oh, Sagrada Inquisición!  
Mi amo y Antonio son  
licenciados de Mahoma.<sup>16</sup>

Los espía por el agujero de la llave y se le escapa este reticente comentario:

mas taparánle también  
por sólo que es agujero.<sup>17</sup>

Y admirado por la fogosidad de los amantes exclama:

Con razón llaman nefando  
a este pecado de fuego.<sup>18</sup>

También Ipólita, la esposa, acudirá al agujero de la llave, donde no podrá impedir dar rienda suelta a su horror:

¡Qué extremo grande, qué exceso!  
[...]  
La ofensa de Dios me pesa,  
con razón más que la mía.<sup>19</sup>

Pero el escenario de la *Comedia Nueva* permite también la transformación de los lugares en que discurre la acción. Como en la arquitectura barroca, lo interior se abre y prolonga en lo exterior, adelgazando o difuminando los límites. En *La Estrella de Sevilla* el Rey y su consejero Don Arias llegan secretamente a las puertas de la casa de Busto Tavera, donde esperan que les abra la esclava a la que han sobornado para que el Rey pueda entrar hasta la alcoba de Estrella. La puerta se abre y aparece la esclava, que se lleva consigo al Rey, por una de las puertas laterales, hacia «lo oscuro del corredor», mientras Don Arias se marcha. Apenas han entrado dentro de la casa, es decir, apenas han salido de la escena, aparece en ella Busto

16. G. de Castro (1997): *Los malcasados de Valencia*, en *Obras Completas* (ed. J. Oleza), vol. 3, Madrid, Editorial Turner-Fundación Castro, 717.

17. *Ibíd.*, 717-718.

18. *Ibíd.*, 718.

19. *Ibíd.*, 719-720.

Tavera, el hermano y tutor de Estrella, que vuelve más pronto que de costumbre con unos amigos después de una noche de entretenimiento, se despide de ellos y se dispone a entrar en casa, donde observa que «toda la casa está oscura». La escena, que hace un instante representaba la calle, se transforma ahora imperceptiblemente en interior de la casa, y Busto llama a sus criados, pero nadie responde, todos parecen dormidos. Sorprendidos por sus voces antes de haber podido entrar en la alcoba de Estrella, la esclava y el Rey reaparecen en escena tropezándose en la oscuridad con Busto Tavera. Ahora la escena representa ya no la calle, ni el zaguán, sino una sala del interior de la casa, relacionada con la alcoba de Estrella, tal como Busto reconoce, indignado, al encontrarse allí un hombre, y al echar mano a la espada:

Rey:  
Ten la espada.

Busto:  
¿Qué es tener  
cuando el cuarto de mi hermana  
de esta suerte se profana?  
Quién sois tengo de saber  
O aquí os tengo de matar.

Si el escenario tiene esta capacidad de mudanza, tiene también otra capacidad no menos barroca, la de la confusión. El corredor del segundo nivel y, cuando se usa, el del tercer nivel, pueden representar muy distintos lugares: el muro de una ciudad, una torre, un monte, un barco, una peña... pero puede representar también un balcón, sobre todo en las comedias, en las que se convierte en uno de los recursos preferidos por los dramaturgos. El balcón tiene un aura simbólica de lugar de amores y de cortejo, pero su función mayor es la de sembrar la confusión, valiéndose de la altura y de las sombras de la noche que propician la suplantación de identidades, los errores de reconocimiento, y el engaño de unos a otros y de unos y otros.

Posiblemente no hay en todo el teatro clásico español un cuadro de balcón tan sofisticado como el de *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina. Recordemos brevemente el complicadísimo enredo. Doña Juana, dama seducida y abandonada



en Valladolid por Don Martín, que pretende casarse mejor en Madrid, se echa a la calle disfrazada de paje y peregrina hasta Madrid en seguimiento de su amante infiel, quien se hace llamar Don Gil para cortejar a una tal Doña Inés. También Doña Juana se hará llamar don Gil, y sus ropas y calzas verdes proporcionarán el apellido: de las calzas verdes. A partir de este momento, doña Juana-don Gil se anticipa uno por uno a todos los pasos de don Martín-don Gil. Le arrebató el nombre, le arrebató la novia, le arrebató el dinero, incluso le arrebató la historia inventada por él. Para desarrollar su intriga doña Juana va creando una ficción tras otra, ya no es solo Doña Juana que se finge Don Gil, sino también Don Gil que se finge Doña Elvira. La mujer que finge ser hombre hace que el hombre fingido finja ser mujer. El personaje se desdobra, asume las dos caras de los hermanos gemelos de la comedia italiana, inspirados en los clásicos Menecnos que Timoneda redescubriera. Pero va más lejos: una misma substancia y tres personas distintas, como la Santísima Trinidad. El mismo actor circula, se hace, deshace y contrahace entre doña Juana, Don Gil y doña Elvira. Y cada uno de los tres personajes tiene su propia historia. Su fiel criado Quintana que sabe lo que ocurre, le dice: «Vamos, Juana, Elvira, Gil». Y ella contesta: «Gil, Elvira y Juana soy». Los tres personajes le permiten un poder de invención casi infinito, que va formando una ficción tras otra, hasta crear una formidable maraña.

La escena del balcón del tercer acto conduce la confusión a su apogeo. En el balcón están doña Elvira, que en realidad es doña Juana, y doña Inés. En la calle ronda don Juan, un galán secundario, que se finge don Gil de las Calzas Verdes, pero a quien doña Elvira-doña Juana-don Gil cree don Martín. Llega entonces don Martín, que va disfrazado de don Gil de las Calzas Verdes. Se incorpora a la fiesta doña Clara, que también se hace pasar por don Gil de las Calzas Verdes. Y esta vez doña Inés sí que cree que es el suyo, por la voz femenil. Don Juan, caballero demasiado elemental para estas marañas, enloquece en este momento, perdido entre tantas ficciones. Entonces el auténtico don Gil de las Calzas Verdes, que deja el balcón y la identidad de Doña Elvira para bajar a la calle, creyendo que en ella está don Martín, su amado, se presenta y pide paso. Caramanchel, el criado gracioso, que contempla el espectáculo desde un rincón exclama: «Don Giles llueve Dios hoy». Y todos, abajo, recitan:

«Don Gil el verde soy yo». Caramanchel, obnubilado, decide marcharse: «Lleno de Giles me voy».<sup>20</sup>

En la escena del balcón nadie tiene una exacta idea de lo que está ocurriendo. Ni siquiera doña Juana. La ficción es tan poderosa, se ha enmarañado tanto, que cobra autosuficiencia, se constituye en realidad: la auténtica realidad, la que todos desean poseer y por la que todos luchan. Una vez creado el sueño de don Gil de las Calzas Verdes, todos los personajes se pelean por apoderarse de él. Asistimos, sobrecogidos, a la lucha desesperada por la apropiación de una ficción, incluso de un símbolo, el del erotismo hermafrodita, que representa esta mujer disfrazada de lindo caballero.

Uno de los efectos más artificiosos de la Comedia Nueva, que se representaba en los corrales a primera hora de la tarde, y a plena luz, es la ficción de los espacios sumidos en la oscuridad. Una de las más brillantes que recuerdo es la de *La viuda valenciana*, en la que la bella y joven Leonarda, que había decidido desterrarse del trato de los hombres, para preservar su independencia de viuda, cae fulminantemente enamorada de un caballero al que ve un día en una iglesia. La viuda se propone entonces jugar con tres cartas que son bien difíciles de barajar: mantener su independencia de viuda, dueña de su vida, gozar del hombre que desea, y hacerlo secretamente, para conservar su honra. Ayudada por sus criados, y por las fiestas de Carnaval que se celebran en la ciudad, conseguirá atraer al caballero a su propia casa, pero solo tras marearlo —hasta hacerle perder la ruta— por los vericuetos de la ciudad, y asegurándose bien de que una capucha lo mantenga ciego. El joven tiene miedo de caer en una celada. Sospecha posibles engaños: ¿Y si es una vieja? ¿O una bruja que lo hechice? ¿O tal vez «alguna cuitada / herida del mal francés / que me hiciese andar después, por una hora de posada, / muerto dos años o tres?». Pero sobre todo, con un platonismo que hubiese firmado Pietro Bembo duda de que pueda o sepa gozar a una mujer a oscuras, pues

Por la vista entra el amor:  
que por las manos no puede.<sup>21</sup>

20. Tirso de Molina (2009): *Don Gil de las calzas verdes* (ed. E. García Santo-Tomás), Madrid, Cátedra, 207-210.

21. Lope de Vega (2001): *La viuda valenciana* (ed. T. Ferrer Valls), Madrid, Castalia, 249.

Cuando Camilo entra por fin en la alcoba y le dan asiento, el espectador va a ser definitivamente absorbido por la magia del espectáculo, urdido a base de gestos de los actores y de su propia imaginación. El joven amante trata de orientarse entre las voces que le llegan de diversos rincones, pregunta a unos y otros, tantea y, finalmente, desesperado, se arranca de un manotazo el capirote. Pero es inútil: todo está a oscuras. Es de día en la ciudad, pero en el escenario es de noche. Entonces se le acerca la viuda. Se hablan. Se toman de las manos. El hombre, casi boqueando, implora luz. Y se la otorgan. A las llamas de la antorcha se asoma una alcoba encantada, ricamente aparejada de telas y brocados, de bellos cuadros y espejos. Del fondo oscuro, y como en un cuadro de Caravaggio, sobresale una mujer de cuerpo turbador, escoltada por sus criados... Todos enmascarados. Le sirven una colación en vajilla de plata, le prometen regalos, se intercambian sortijas en señal de amor, se abrazan... pero cada vez que Camilo intenta desenmascarar a la bella viuda valenciana tropieza con una seca amenaza. Y así pasan los días y se repite la cita clandestina «por el mismo estilo y modo», hasta que el amor y el placer crecen en ellos de forma incontenible, que exigirá un desenlace.

En el corral o en la casa de comedias no hay lugar al que no pueda llegar la mirada del espectador, no hay muros, no hay opacidad, no hay límites espaciales que impidan nuestro conocimiento... el espectador, libre de anclajes, regalado con el don de la ubicuidad y de la transparencia espacial, deviene omnisciente.

La mayoría de estas nuevas posibilidades de puesta en escena que propicia el nuevo escenario de los corrales y casas de comedias pueden ponerse en relación con las características del espacio arquitectónico barroco tal como fueron comenzadas a definir por el pensamiento estético en lengua alemana de finales del XIX y principios del XX, de H. Wölfflin y A. Reigl a W. Weisbach, con los añadidos de H. Hatzfeld o del húngaro Arnold Hauser. En su bien conocido ensayo *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915), Wölfflin<sup>22</sup> establece cinco grandes contrastes entre el estilo barroco y el estilo renacentista, en arquitectura. El primero contrapone a la tendencia lineal y plástica del Rena-

22. Cito por la versión en español, H. Wölfflin (2007): *Conceptos fundamentales para la historia del arte*, Madrid, Espasa-Calpe.

cimiento, la tendencia del barroco hacia lo que él caracterizaba ya como pintoresco en su temprano libro *Renaissance und Barock* (1888), y que se funda sobre la impresión del movimiento, una impresión de transformación constante, en la que se disipa el contorno y la apacible línea continua deja paso a una zona terminal indefinida. Lo pintoresco huye del respeto renacentista al orden simétrico. Lo pintoresco es también lo inaprehensible: «el desorden *pintoresco* quiere que la representación de los objetos en sí mismos no sea totalmente clara, sino en parte velada [...] Todo lo que es indefinido, lo que se pierde en el infinito [...] en eso consiste la verdadera naturaleza del estilo pintoresco».<sup>23</sup>

Cuanto hemos dicho sobre el trasvase continuo entre espacios escénicos, sobre el cambio mismo de significación de cada espacio, en trance siempre de una posible metamorfosis, se corresponde con este sentido de lo pintoresco. En buena medida, observa Bernard Teyssedre, la contraposición entre lo plástico del renacimiento y lo pictórico del Barroco es equivalente a otras dos polaridades que elaboraron Hauser y Chastel entre la plenitud del ser y la fluidez del parecer o entre la necesidad de orden y la aspiración a la libertad.<sup>24</sup> El barroco sería el arte del parecer en constante cambio<sup>25</sup> y también la opción por la libertad frente al orden. Y la *Comedia Nueva* supone, en efecto, la apoteosis del parecer: nadie es nada definitivamente, la mayor parte de los protagonistas no son lo que parecen, lo sepan o no lo sepan, puede uno parecer un villano y ser un príncipe, puede parecer un galán y ser una dama, puede criarse como siervo y devenir un gran señor... Pero también la apoteosis del desorden: en otros lugares he analizado cómo el desorden social

23. Cito por la versión en español, H. Wölfflin (1977): *Renacimiento y Barroco*. Madrid, Alberto Corazón, 63-65.

24. B. Teyssedre (1997): «Presentación», en H. Wölfflin, *Renacimiento y Barroco*, Madrid, Alberto Corazón, 13. Teyssedre se refiere a «Situation de Wölfflin», en *Revue d'Esthétique*, VII, 3, 1954, y a la *Historia social de la literatura y el arte* (en versión española: Madrid, Guadarrama, 1964, 2 vols.) de Arnold Hauser.

25. Wölfflin habla, en cambio, de una contraposición entre el ser y el devenir: El barroco «no evoca la plenitud del ser, sino el devenir, el acontecimiento; no la satisfacción, sino la insatisfacción y la necesidad [...] Lo que su arte quiere expresar, no es el ser perfecto, sino un devenir, un movimiento. Es por esta razón por la que la estructura formal se vuelve más suelta». H. Wölfflin: *Renacimiento...*, 78, 122.

que la comedia instaure en su enredo, desarticulando todas las relaciones establecidas, viene a desembocar, al final del tercer acto, en un orden restaurado, pero ese retorno al orden es claramente insuficiente, y deja ver siempre, en la asamblea de todos los personajes al final del tercer acto, y en las bodas múltiples, su carácter de convención teatral, a menudo ironizada por el propio dramaturgo. Al acabar el espectáculo, es mucho mayor el impacto en el espectador de las aventuras que el desorden ha propiciado que ese orden políticamente correcto acarreado tan injustificada como apresuradamente. Wölfflin lo había expresado de una manera que puede ser asumida perfectamente desde el análisis de la *Comedia Nueva* al tratar de la contradicción entre el impulso liberador y vertical y la masividad horizontal del Barroco. Como glosa Bernard Teysse: «A la felicidad estática del Renacimiento opone un impulso vertical que no es libre para desplegarse como en el arte gótico, sino que lucha contra la opresión de las masas horizontales».<sup>26</sup> Y es que Wölfflin había insistido mucho en la masividad horizontal, la tendencia a la anchura, la pesadez material del Barroco, y la había concebido como contrapunto de su tendencia al movimiento: «Efecto de masa y movimiento son los principios del estilo barroco».<sup>27</sup> Todo el impulso hacia la libertad y el desorden, hacia la afirmación del deseo, que el enredo derrama en la comedia, choca necesariamente con la necesidad de un orden restaurado en los desenlaces, tanto más cuanto de los géneros cómicos (la comedia palatina, la urbana, la novelesca...) nos desplazamos a los dramáticos (el drama de hechos famosos públicos, el de hechos particulares, el drama religioso...).

Otra de las fronteras que separa el arte renacentista del barroco traza una frontera entre la afirmación de las superficies del primero y la proyección hacia la profundidad del segundo: «Al mismo tiempo tiene lugar una profundización del espacio [...] el ojo es atraído muy lejos, hacia el fondo, e incluso hacia las profundidades insondables».<sup>28</sup> La afirmación de la presencia, de la materia inmanente, en sus contornos y sus límites, propia del arte clásico, es reemplazada por una aspiración a superar todo

26. B. Teysse: *art. cit.*, 18.

27. H. Wölfflin: *Renacimiento...*, 107.

28. *Ibid.*, 68.

lo permanente, todo lo fijado de una vez, todo lo delimitado. Esta aspiración es muy notable en el paisaje, uno de los grandes logros de la pintura barroca, género en el cual, según observa Morales y Marín, más determinante que «el trozo de tierra o de mar reproducido [es] el más allá al que se asoman los horizontes».<sup>29</sup> Tal como hemos visto en la utilización de los *dentros* o de la *cortina de las apariciones*, a los que podríamos añadir en muchas ocasiones los efectos conseguidos en el corredor elevado, o por medio de las rampas en los laterales del escenario, el escenario se presta a la fuga hacia lo distante, lo remoto, lo insondable, y en el caso de los dramas religiosos, hacia lo sobrenatural.

La tercera de las polaridades señaladas por Wölfflin, contrapone la forma cerrada del Renacimiento, en la que los distintos componentes están todos enlazados entre sí y referidos unos a otros, de manera que nada puede parecer superfluo o producir la sensación de falta, de carencia, a la abierta del Barroco, con sus composiciones atectónicas, en las que el equilibrio y la simetría se vulnera, dando paso a la sensación de lo inacabado, de lo inconexo, de lo que puede ser continuado por distintas partes. Hauser ha considerado desde este aspecto fenómenos muy característicos de la pintura barroca: «Las frecuentes y a veces violentas superposiciones, las diferencias de tamaño en desproporcionada perspectiva, el abandono de las líneas de orientación dadas por los marcos, la discontinuidad de la materia pictórica y el tratamiento desigual de los motivos son otros tantos medios de dificultar la abarcabilidad de la representación».<sup>30</sup> Esta descripción podría ser extendida sin dificultad a obras cuya acción puede transcurrir en siete lugares distintos, como ocurre en *El bastardo Mudarra* de Lope de Vega, o a otras como *El caballero de Illescas*, también de Lope, que empieza situándonos en los campos de labranza de Illescas, para trasladarnos dentro del mismo primer acto a las afueras del palacio real de Madrid, viajar en el segundo a Nápoles, meternos dentro de un mesón, y después en una casa nobiliaria, para acabar en el tercer acto con un naufragio que nos deposita en la costa catalana, saltar de nuevo a Nápoles y acabar finalmente en las

29. J.L. Morales Marín (1986): *Barroco y Rococó. Historia universal del arte*, vol. 7, Barcelona, Planeta, 12.

30. A. Hauser (1964): *Historia social de la literatura y el arte*, vol. 1, Madrid, Guadarrama, 479.

calles y labrantíos de Illescas. Espacios heterogéneos en su condición social, discontinuos geográficamente, que se distancian en un continuo movimiento de fuga, pero también se reiteran, repiten, retornan. Y podría extenderse igualmente a obras en que la comedia se entremezcla con la tragedia en distintas proporciones, según los casos, o en que una misma obra conjuga diversos géneros muy distintos entre sí, como *La boda entre dos maridos*, que tiene rasgos de comedia novelesca, basada en un universo puramente fantasioso y lleno de aventuras, pero es una comedia urbana, plagada de referencias costumbristas a un Madrid nada fantástico, y también un drama, con su carácter heroico, sus conflictos de honra y sus venganzas de sangre. Y podría extenderse a todas aquellas obras, y son muchísimas, en las que sobre el escenario, a diferencia de lo que ocurría en el renacentista, siempre idéntico a sí mismo, se acumulan los efectos de los planos altos y bajos, de los mecanismos que interrumpen la acción con sus prodigios, los escotillones, los bofetones, las tramoyas... Y podría extenderse, por último, a los desenlaces deficitarios, imperfectos, que se limitan a cerrar la acción con la forzada aplicación de una fórmula convencional, pero dejan en el espectador la impresión de todo el desorden o todo el conflicto que no ha quedado cerrado con ese desenlace.

A pesar de esta apertura, asociada a la pluralidad y heterogeneidad de los componentes, o a la frecuencia de accidentes que interrumpen la compleción de la imagen espacial, el Barroco no opera por medio de una estrategia analítica, como podría casi esperarse, y como lo hace el Renacimiento, sino de una estrategia deductiva, en la que se busca la impresión de unidad, y en la que el conjunto se superpone a la diversidad de las partes. «La disposición del espacio interior manifiesta también una evolución hacia la unidad: los espacios secundarios autónomos deben desaparecer ante el espacio principal, único y poderoso», escribe Wölfflin, refiriéndose al modelo de la iglesia romana del Gesu, y añade «el ojo renuncia a seguir cada figura individualmente y se limita al efecto de conjunto». En otro lugar matiza su afirmación: no es que desaparezcan las partes, es que no se les concede ningún carácter de autonomía. Quizá esta aparente contradicción entre la pluralidad de elementos que impide la estructura cerrada y este mandato de unicidad encuentre una vía de superación en la afirmación de un efecto de conjunto,

que difumina la autonomía de las partes: «el barroco concentra toda la fuerza sobre un solo punto, estalla en este punto con la mayor desmesura», escribe Wölfflin, y Hauser ratifica: el barroco se esfuerza «en dirigir el vértice de la representación a un efecto único». Sea como sea, afirma Hauser «las composiciones de los maestros del Barroco son más ricas y complicadas que las de los maestros del Renacimiento, pero son a la vez más unitarias». <sup>31</sup> En la utilización del espacio por la *comedia nueva* esta tendencia a orientar la pluralidad de los elementos hacia un efecto de conjunto se manifiesta claramente en la imagen resultante del espacio, sea una ciudad, un territorio, un imperio como se ha observado en el caso del Sacro Imperio Romano Germánico, o como en la cita que ha abierto esta conferencia, todo un mundo, captado desde el Catay.

El último de los rasgos con el que Wölfflin caracteriza al Barroco frente al Renacimiento es el del juego con la luz y las sombras. «El estilo pintoresco no piensa más que en masas: sombras y luz son sus elementos [...] se destruye el contorno, la apacible línea continua deja paso a una zona terminal indefinida. [En el Renacimiento] las figuras se destacaban sobre el fondo claro, ahora este es normalmente oscuro y las formas se confunden sobre sus bordes con esta oscuridad». <sup>32</sup> Un historiador del arte actual, Martín González, escribe a este propósito: «En el arte clásico la luz define los volúmenes con toda claridad. En el barroco, la luz oculta su fuente, de suerte que nos vemos sumergidos en un mundo de misterio». <sup>33</sup> Lo hemos observado en las escenas de balcón, a la manera de *Don Gil de las calzas verdes*, o en los interiores oscuros, como el de *La viuda valenciana*, pero sin salir de la obra de Lope de Vega y de la primera mitad del alfabeto, podría hacerse toda una colección con las intrigas que desarrollan parte de su enredo en la oscuridad, con muy distinto significado (amoroso, bélico, cómico, trágico...) y ello sin tener en cuenta las frecuentísimas escenas de ronda nocturna y de capa y espada. Obras ya citadas como *La Estrella*

31. Las citas de H. Wölfflin: *Renacimiento...*, corresponden a las pp. 84, 72, 106 y, de nuevo, 84. Las de Hauser, en A. Hauser: *op. cit.*, vol. 1, a las pp. 481 y 480.

32. H. Wölfflin *Renacimiento...*, 66.

33. J.J. Martín González (1978): *Historia del arte*, vol. 2, Madrid, Gredos, 173-174.

de Sevilla, o *La batalla del honor*, y otras no citadas como *Los bandos de Sena*, *El caballero de Olmedo*, *Castelvines y Monteses*, *El infanzón de Illescas*, *El marqués de las Navas*, *El príncipe inocente* o *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* manifiestan esta atracción barroca por la oscuridad como medio simbólico en el que se desarrollan las escenas de hombres y mujeres.

Al resumir Arnold Hauser las tesis de Wölfflin lo hace mediante una apretada síntesis: «Wölfflin quiere reconocer en la evolución de lo estricto a lo libre, de lo simple a lo complicado, de la forma cerrada a la abierta» el proceso histórico-artístico que lleva del Renacimiento al Barroco.<sup>34</sup> Este resumen ayudaría también a explicar lo que ocurre con el paso del espacio teatral renacentista al barroco, siempre que pudiéramos añadirle las características que aquí hemos analizado: la intangibilidad del espacio teatral barroco, su inconcreción y desmaterialización, su juego con la indeterminación y la polivalencia, muy diferentes a la masividad que caracteriza a la arquitectura barroca, pero también su persecución de un efecto totalizador, que devuelva una impresión de conjunto a la multiplicidad y diversificación de los elementos espaciales y genéricos, al cambio y la transformación constante de los lugares, al movimiento entre las diferentes situaciones espaciales, al dinamismo de sus puntos de fuga, a la profundidad que se abre contra la opacidad de las superficies, a los juegos de luces y de sombras que tan poderosamente contribuyen a un espectáculo ya de por sí complejo y claroscuro.

### Bibliografía

- CASTRO, G. DE (1997): *Los malcasados de Valencia*, en *Obras completas* (ed. J. Oleza), vol. 3, Madrid, Editorial Turner-Fundación Castro, 639-745.
- D'ORS, E. (2002): *Lo barroco*, Madrid, Alianza/Tecnos.
- HAUSER, A. (1964): *Historia social de la literatura y el arte*, 2 vols., Madrid, Guadarrama, 479.
- LOPE DE VEGA (1993): *Los locos de Valencia*, en *Obras completas. Comedias, III* (eds. P. Cuenca Muñoz y J. Gómez), Madrid, Editorial Turner-Fundación Castro, 827-923.

34. A. Hauser: *op. cit.*, vol. 1, 481.

- (1993): *El Marqués de Mantua*, en *Comedias, V* (eds. P. Cuenca Muñoz y J. Gómez), Madrid, Editorial Turner-Fundación Castro, 269-360.
- (1997): *El casamiento en la muerte* (ed. L. Giuliani), en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, vol. 2, Lleida, Milenio, 1149-1276.
- (2001): *La viuda valenciana* (ed. T. Ferrer Valls), Madrid, Castalia.
- (2005): *La batalla del honor* (ed. R. Valdés), en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, vol. 1, Lleida, Milenio, 67-292.
- (2009): *Angélica en el Catay* (ed. M. Trambaioli), en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, vol. 3, Lleida, Milenio, 1387-1502.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. (1978): *Historia del arte*, vol. 2, Madrid, Gredos.
- MORALES MARÍN, J.L. (1986): *Barroco y Rococó. Historia universal del arte*, vol. 7, Barcelona, Planeta.
- TEYSSÉDRE, B. (1997): «Presentación», en H. Wölfflin, *Renacimiento y Barroco*, Madrid, Alberto Corazón, 9-52.
- TIRSO DE MOLINA (2009): *Don Gil de las calzas verdes* (ed. E. García Santo-Tomás), Madrid, Cátedra.
- WÖLFFLIN, H. (1977): *Renacimiento y Barroco*. Madrid, Alberto Corazón.
- (2007): *Conceptos fundamentales para la historia del arte*, Madrid, Espasa-Calpe.