

LOS DIVERSOS ESPACIOS DE LA REPRESENTACIÓN MITOLÓGICA EN CUATRO COMEDIAS DE LOPE DE VEGA

Ximena González
Universidad de Buenos Aires

El conjunto de comedias mitológicas de Lope de Vega resulta en principio fácilmente discernible dentro de la totalidad de la producción del dramaturgo, en virtud de un rasgo de unidad fundamental constituido por la común procedencia de todos sus argumentos. La derivación de todos estos relatos del universo cultural de la tradición clásica permite fijar de antemano los límites del corpus. Pero este criterio, si bien resulta difícil de eludir, no debe anular otras vías de análisis aunque éstas cuestionen la aparente unidad del grupo textual. Dado que fundamentar una taxonomía en un criterio meramente argumental trae aparejado el peligro de caer en fórmulas tautológicas nos proponemos utilizar otras categorías dentro de la variedad que propone el complejo signo cultural que hemos dado en llamar Comedia aurisecular con el fin de analizar este conjunto de obras, largamente desatendido y verificar la pertinencia de considerar todas las piezas que actualmente lo integran como partes de un mismo grupo. A propósito de esto, tomaremos como herramienta de análisis un elemento de enormes posibilidades de significación dentro de los que constituyen el fenómeno teatral: la categoría de espacio. Para este análisis, se tendrá en cuenta fundamentalmente el espacio en relación con su construcción a través de la palabra a partir de las didascalias (implícitas y explícitas), la deixis, el decorado verbal y la ticoscopia. Es decir que este trabajo privilegia un examen de las características de lo que la teoría y la crítica denominan *espacio dramático*¹.

Dado que en sí mismo el teatro implica la puesta en el espacio tridimensional de un relato, una historia o en este caso un mito, la propuesta en este trabajo es revisar el funcionamiento de los espacios poetizados en las cuatro comedias de asunto mitológico que Lope parece

¹ Cfr. P. Pavis (1990: 177), Arellano (2000: espec. 78-79) Vitse (1985) A. González (2002: 66)

haber compuesto pensando en una representación para los corrales². Son estas *Las mujeres sin hombres*, *El laberinto de Creta*, *El marido más firme*, *La bella aurora*. Existen, en la dramatización de estas cuatro historias, espacios variados pero también espacios recurrentes que dan la idea de una asociación inmediata entre el relato mitológico y ciertos cronotopos vinculados con otros géneros.

Las mujeres sin hombres: espacio como representación de la conquista: el interior y el exterior enfrentados

El primer análisis se centrará en *Las mujeres sin hombres*, comedia cuya diagramación espacial tiene un correlato directo en con el motivo temático fundamental: la conquista de un espacio caracterizado primero por la alteridad que luego es redescubierto, redefinido y finalmente asimilado por el espacio invasor.

En ocasión de un trabajo anterior³ he analizado esta comedia como una contienda de espacios precisamente porque las dos líneas de fuerza que se enfrentan y dan origen al conflicto se mueven de forma polarizada en espacios dramáticos de caracterización opuesta que no se integran hasta el final, cuando ambos se reabsorben en la promesa de creación de un nuevo espacio.

La historia que se representa en esta comedia es la de la conquista del reino amazónico de Temiscira, por parte de un ejército griego encabezado por Hércules, Jasón y Teseo. El tratamiento del mitologema es burlesco y desvirtúa ligeramente la coordinada mitológica. El tema no tiene un antecedente literario exacto sino que Lope construye esta pieza a través de un juego con los materiales que circulaban sobre la leyenda de las Amazonas. (Menéndez y Pelayo ed., 1965: 219 y ss.)

Con respecto al diseño del espacio, puede decirse de acuerdo con T. Ferrer Vals (1991), que la lógica que rige su tratamiento es la que exige su condición de comedia de cerco, con dos bandos enfrentados que ejercen cada uno dominios espaciales diferentes, pero además se da

² Sigo en esta clasificación, la propuesta de T. Ferrer Vals (1991) quien analiza las comedias mitológicas de Lope a partir de los rasgos que, a su entender, las definen como pertenecientes o bien a la representación cortesana o bien a la puesta en escena comercial.

³ "Problemas del espacio en las comedias mitológicas de Lope de Vega. *Las mujeres sin hombres* como contienda espacial" Quinto Congreso Internacional "Letras del Siglo de Oro Español" Bariloche, 10, 11 y 12 de abril de 2003 (en prensa)

la presencia de otros lugares, que permiten soslayar por momentos el carácter belicista de la historia.

La escena de apertura describe un espacio caracterizado por una naturaleza indómita e incivilizada que alimenta el imaginario de los griegos acerca de la condición feroz de las amazonas y que se describe por medio de un nutrido decorado verbal constituido por elementos como "cueva oscura", "peñas", "entrañas de la tierra". Este ámbito funciona como expresión en el plano de la configuración espacial de lo que significan, en el imaginario de los griegos, las mujeres de Temiscira, a las que llaman "gente loca, bárbara e insolente". El mundo extraño e indócil de la otredad encuentra su reflejo en las características del paisaje.

De esta insoportable aspereza, la escena se mueve a un espacio opuesto en todos los sentidos posibles; interior, civilizado, asociado a la cultura, femenino: el palacio de Temiscira en el que viven las mujeres, que se distancian completamente de la imagen propuesta inicialmente.

Así queda configurado el planteamiento del espacio en esta comedia: un exterior masculino y amenazante y un interior femenino, refinado y culto.

Los elementos de la configuración de estos dos espacios son provistos fundamentalmente por el texto espectacular a través, como dijimos, de las didascalias que en el discurso de los personajes describen el paisaje, los vestuarios (principalmente, las ropas de Montano en oposición a los gallardos trajes de las amazonas).

Por otra parte, como ya anticipamos, se abren otros espacios que aligeran el carácter bélico del argumento principal y que plantean una modificación del esquema espacial básico, dividido en dos polos, que ya hemos caracterizado.

Una de las escenas interiores, por ejemplo, plantea un articulado juego de espacios propio de una comedia de enredos: las amazonas, disfrazadas con capa y sombrero de noche para no ser conocidas, deciden ir a seducir en secreto a Teseo. Las características escénicas de este segmento son particularmente interesantes; las didascalias implícitas cumplen un papel primordial en su desarrollo pues son los signos en los que reposa la inteligibilidad, a través de indicaciones muy precisas sobre la ubicación en el espacio y la marcación de los movimientos de los personajes. La escena se puebla de elementos asociados al espacio intimista de la habitación y a los juegos que pueden proponerse dentro

de él: cortinas, retratos, disfraces, alfombras, almohadas, sillas. Es decir que es una escena de complejo armado espacial con rasgos humorísticos acentuados, basados en el equívoco. En este caso, el diseño ambiental planteado a través del texto, se ve reforzado por la utilería presente en la escena.

Dentro del ámbito de la ciudad, aparece otro espacio que también se asocia con microsecuencias bastante repetidas dentro de la Comedia. Se trata del jardín⁴, espacio dramático de significación altamente codificada, que suele ser decorado de los encuentros erótico-amorosos. En esta oportunidad, también es la palabra, sin apoyo en elementos escénicos la que configura el espacio que, a su vez, está determinado por la acción jugada en escena. Los connotadores del jardín se enumeran en el decorado verbal: fuente, brisas, flores se intercalan en las reflexiones conceptuosas sobre la condición de los enamorados y dan lugar a la escena de mayor alcance lírico de la obra.

Por último, aparece el muro, cuya realización en la obra solo había tenido hasta el momento alcance discursivo; a partir de su concreción escénica, se abre la posibilidad de explotar el eje vertical del escenario. El espacio dramático, a través de su articulación con una concreta manifestación escénica acentúa su potencial semántico al dar cuenta, mediante la presencia de los soldados griegos en el muro, del quiebre de la defensa de las amazonas y la inminente caída de la ciudad.

El laberinto de Creta. El espacio pastoril como solución de los conflictos

La segunda comedia a analizar es *El laberinto de Creta*. El primer y el segundo acto de esta obra presentan espacios poco diferenciados. Tres ciudades distintas, Atenas, Creta y Lesbos son los escenarios, las primera y la segunda de un conflicto político (la toma de Atenas por parte de Minos) y uno familiar (el monstruoso adulterio de Pasífae); en la tercera se da lugar a un planteo amoroso, el frustrado casamiento de Ariadna y el príncipe Oranteo. Estas tres localizaciones, señaladas de manera ostensiva en el discurso, no presentan características particulares que permitan una inmediata distinción entre las tres. De hecho, los personajes transitan en ellas sin que el pasaje de una a otra geografía suponga un problema. Se alternan interiores (inequívocos debido a la presencia femenina,

⁴ Para una completa consideración del tratamiento dramático del espacio del jardín, aunque específicamente en Calderón cfr. Lara Garrido, J., (1983: 939 y ss.)

que suele dominar el *éndon* o espacio interior), exteriores (de identificación indiscutible como en el caso de la plaza central de la ciudad de Creta, sede del laberinto) y sitios indeterminados. En todos los casos, insistimos, se trata de espacios configurados poéticamente a través de los recursos para la creación del espacio dramático que ya hemos mencionado.

El conflicto político presentado en la apertura se resuelve sin mayores derivaciones. Excepto por las ominosas palabras de Cila, que le auguran a Minos un penoso viaje, un malogrado regreso y que preanuncian el episodio de Pasifae y el Minotauro, esta breve unidad argumental de la conquista de Atenas, no tiene ninguna otra funcionalidad. Los conflictos presentados a continuación y desarrollados en la trama son de índole privada, familiar. Todos los móviles que impulsan a los personajes son producto de sus deseos amorosos. El relato mitológico permanece en realidad en un segundo plano; su tratamiento es serio, a diferencia de lo que ocurre en la obra que trabajamos anteriormente, pero no es el núcleo de la dramatización. Esto se verifica fundamentalmente en la escena de representación de la aventura de Teseo en el laberinto. Diseñada como una especie de torneo urbano, que es observado desde rejas y balcones —referentes típicos de la ciudad— su resolución se da partir de una profusión de índices sonoros que se reduplican en el discurso del gracioso Fineo. Éste, a manera de guía, decodifica para el público una escena que no es montada en el tablado. Por lo tanto, el motivo principal del mitema, la peripecia del laberinto, no alcanza una representación escénica sino que debe ser imaginada por el público a partir de la reconstrucción, también imaginaria por medio de lo que los sonidos le sugieren al gracioso.

El espacio intimista, interior, generalmente idealizado que sirve para las escenas de índole amorosa o erótica donde la pareja protagónica intercambia promesas de eterna adoración es sustituido en este caso por un espacio también interior pero más cerrado, opresivo y hostil que es el de la cárcel, en la torre donde Teseo aguarda su encuentro mortal con el Minotauro.

El argumento mitológico no se extiende más allá del acto segundo. Luego de la huida del duque de Atenas con las dos princesas de Creta y el abandono de Ariadna en la isla de Lesbos, la coordenada mitológica cede lugar a otra, la pastoril que se adueña de la escena una vez que Lope decide apartarse por completo de cualquier antecedente mitológico y resolver todos los conflictos pendientes con materiales enteramente ficcionales.

Los elementos tópicos del universo bucólico empiezan a anunciarse desde el final del segundo acto con el *locus amœnus* descrito por Teseo que será el lugar del abandono de Ariadna, y el *beatus ille* que pronuncia Fineo ensalzando la vida de los pescadores de la isla.

El tercer acto está estructurado por la escansión del espacio a través de la dicotomía campo/ciudad con los significados asociados a la tradición del menosprecio de corte. El príncipe Oranteo, personaje ficticio enamorado rechazado de Ariadna y la propia princesa de Creta, enmascaran su identidad en la naturaleza que les servirá como refugio de su desastrada historia amorosa. Hacia el final de la obra, el prado se transformará en el ámbito de solución de los problemas puesto que todos los personajes convergen en él y se producen los encuentros necesarios para el reestablecimiento de todo equilibrio perdido.

El marido más firme. El mito en el espacio unificado

La tercera de las obras estudiadas es *El marido más firme*. La configuración espacial de esta pieza consta prácticamente de un único espacio, cuya unidad y dominio totales solo son interrumpidos por la travesía de Orfeo a los infiernos.

El primer acto muestra escenas típicas del ambiente pastoril contexto propicio para el enamoramiento de la pareja protagónica y la aparición de los rivales —Filida y Oranteo— personajes producto de la invención de Lope, necesarios para dotar al conflicto de fuerza dramática. Aquí también, el universo bucólico ingresa no solo a través del paisaje sino poblando el mito de motivos asimilables a su código.⁵

El acto segundo concentra también toda su acción en el prado. Otros materiales incorporados por la ficción inauguran un espacio opuesto, el de la ciudad de Tracia en la que ha estallado una guerra civil provocada por la ausencia del jefe de estado, Aristeo. Por medio de una realización exclusivamente diegética, el prado se puebla de referentes bélicos y urbanos: ciudad, caballos, muros, alcázares, plazas, ventanas, casamatas, fuertes, palacios, templos, naves, almenas. El tiempo y el espacio de la guerra civil, solo alcanzan un nivel de construcción poético y es evocado en la mente de los espectadores sin adquirir nunca una resolución escénica. Su funcionalidad es además, señalar el des-

⁵ Desfile de pastores que consultan su oráculo amoroso, bodas pastoriles, etc.

equilibrio instalado por la desmesura de Aristeo que no solo abandonó sus obligaciones políticas sino que se constituye en rival de una relación amorosa aprobada y consentida por un honesto matrimonio.

El tercer acto alterna la acción entre el prado y el Infierno. La construcción espacial de los mundos inferiores se centra en las didascalias implícitas provistas por el discurso del gracioso

FABIO

¡Qué lindos cuartos hay! Letreros tienen,
quiero leer mientras sus dueños vienen:
cuarto de amores, cuarto de logrerros,
de los difamadores, de testigos
falsos, de ingratos, de ladrones fieros,
de fingidos y bárbaros amigos; (*El marido más firme*, 177a)

y otras aportadas por el discurso de Orfeo:

ORFEO

Dormido el perro triforme
que guarda *esta negra* puerta
¿qué puede haber que me enoje? (*El marido más firme*, 177b.
El subrayado es mío)

La entrada de Orfeo en los infiernos está resuelta a través del técnica de la ticoscopia a cargo de Fabio. Las acotaciones indican la necesidad de algunos recursos escénicos particulares como el escotillón para que Eurídice desaparezca, una vez vista por su marido en contra de los designios de Proserpina y la aparición de una barca, elemento delimitador de las dos orillas.

La salida del Infierno se completa través de una curiosa disolución apoyada en un recurso cómico: una vez que Eurídice regresa a las estancias inferiores a través del escotillón, y ante los desesperados llamados de Orfeo, aparece por el mismo lugar Fabio quien confirma que han regresado:

FABIO

Pues Orfeo, si tu piensas
volver por ella al Infierno
busca quien vaya contigo
que yo *en el mundo* me quedo. (*El marido más firme*, 183a)

Al mismo tiempo ingresan a la escena los personajes vinculados con el conflicto secundario que pelean entre sí. Su sola presencia es suficiente para indicar que el espacio del prado ha vuelto tomar lugar en la escena.

Para dar conclusión a la obra, Orfeo asume un papel hasta el momento ni siquiera sugerido que suele conferirse, en el sistema de la Comedia aurisecular, a las figuras que encarnan el poder: el administrador de justicia; ni bien comprende la naturaleza del conflicto, ordena el casamiento de Fílida y Aristeo, el regreso de ambos a Tracia y la renuncia a la corona de Albante, el enemigo de Aristeo. La obra culmina de manera un tanto abrupta con la promesa de una segunda parte.

La bella aurora. Multiplicidad de espacio para la representación del mito

La cuarta de las comedias a analizar es *La bella Aurora*. El espacio dominante aquí es el bosque sagrado, poblado de ninfas, faunos, sátiros y animales maravillosos, que alterna con el ámbito de la ciudad y de los interiores domésticos. Aparecen ambientes típicos de las comedias palatinas, como la sala de la casa y de las urbanas, la puerta y el balcón. Pero también y de manera más extensiva aparecen elementos tanto espaciales como temáticos del universo bucólico-pastoril y de la tradición caballeresca.

La obra se ocupa de un conflicto privado, de índole amorosa, que sigue bastante de cerca la narración mitológica de Ovidio aunque, aquí también las exigencias de la dramaturgia dan lugar a la incorporación de elementos de invención propia. Tal es el sentido de la presencia de del príncipe de Tebas, Oranteo, antagonista de Céfalo en el amor por Floris. También obedecen a requerimientos dramáticos, ciertas escenas de marcada comicidad, todas circunscriptas a la acción del gracioso Fabio

El espacio pastoril se abre con uno de los tópicos del género que es la discusión del caso amoroso: una representación también tópica que es la de la ninfa desdeñosa, consagrada a al culto de Diana, prefigura la aparición de un conflicto necesario para el avance de la trama dramática. Aurora, pastora esquivada, caerá rendida de amores al ver a Céfalo dormido en el *locus amœnus*; esto provocará la apertura de un nuevo espacio, el palacio encantado de la diosa, caracterizado discursivamente en la evocación del gracioso con un suntuoso decorado verbal:

FABIO
Todo es salas y aposentos,
dorados los pavimentos,
y los techos de cristal,
con pintura celestial
en paredes y cimientos;
todo es camas de labores

extrañas, ricos estrados
donde parecen, con flores
varias pedazos de prados
las alfombras de colores;
todo es jardines y fuentes
cuyas sonoras corrientes
caminan sendas de arena
con larga espaciosa vena,
por mil cuadros diferentes. (*La bella aurora*, 200b)

En el ámbito urbano que alterna en los dos primeros actos con el prado, aparecen escenas en puertas y balcones y el interior de la casa de Floris; allí, luego de un interludio cómico en el que ella rechaza a todos sus candidatos con comentarios jocosos, se lleva a cabo el disfraz y engaño que desencadena la huida de Floris al bosque sagrado de Diana, escenario de cierre de la comedia.

De manera análoga a lo que sucede en *El laberinto de Creta*, todos los personajes convergen en la selva consagrada a la diosa cazadora, pero la resolución de la obra tendrá un carácter diferente, pues siguiendo de cerca en lo esencial al relato mitológico, junto a la fuente de Diana, en el centro del *locus amœnus* ambos amantes serán víctimas de los lamentables errores que precipitarán la muerte de Floris. Aquí también, la escena final reunirá a todos los personajes en el prado pero esta vez para concluir la obra con un marcado acento trágico.

Conclusiones

La construcción espacial de las obras de tema mitológico permite observar las siguientes cuestiones.

Aunque no pueda hablarse de uniformidad total en el tratamiento espacial de las piezas de asunto mitológico o de un modelo de espacio característico, puede aseverarse que el espacio arcádico del prado ameno o del bosque sagrado ha sido el favorito a la hora de espacializar estos argumentos (esto puede observarse incluso en las obras mitológicas de palacio) y no se trata únicamente de colocar el espacio bucólico como telón de fondo sino que los tópicos y unidades temáticas constitutivos de esta tradición también aparecen representados: la interlocución y la interpelación de la naturaleza, los encantamientos, los hechizos y las acciones mágicas, disertaciones sobre el amor y los celos, los confidentes de las quejas de amor, la locura de amor, la representación

dentro de la representación, traducida en personajes escondidos que esperan observar a otros, fatal en los casos de *El marido más firme* y *La bella Aurora*, la aparición en escena de ceremonias nupciales.

Caso diferente es el de la primera comedia analizada que, como hemos anticipado se constituye en un ejemplo bastante singular dentro del conjunto, no solo por sus características espaciales, sino por el hecho de ser la única comedia cómica que puede encontrarse en el corpus (incluyendo las cuatro restantes de representación cortesana).

A través del uso de espacios dramáticos de significación reconocible para el espectador, asociados a modelos ya experimentados, Lope adopta los argumentos mitológicos para obras de representación popular. Obligado por las características escénicas del corral, los modela de acuerdo con un tipo de representación más simplificada, que apela al decorado verbal y las didascalias implícitas y que carece de la espectacularidad de los fastos cortesanos. En algunos casos el tratamiento del mito es algo irreverente (MH) y en otros una cierta intención aleccionadora se hace más visible (BA, MF), dando muestra una vez más en la importancia que el Fénix le asignara a la fórmula del deleitar aprovechando.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ARELLANO, I., 2001, "Espacios dramáticos en los dramas de Calderón" en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas* eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Universidad Castilla La Mancha.

FERRER VALLS, T., 1991, "Los géneros de comedia de producción cortesana: de fines del siglo XIV a fines del reinado de Felipe III", en Teresa Ferrer Vals, *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis Books Limited en colaboración con la Institució Valenciana d'estudis i investigació, pp. 146-196.

GONZÁLEZ, A., 2002, "Los espacios del barroco en Calderón" en *Calderón 1600-2000*, ed. Aurelio González, México, El Colegio de México, 59-77.

LARA GARRIDO, J., 1983, "Texto y espacio escénico (el motivo del jardín en el teatro del Calderón)", en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro* ed., García Lorenzo, Luciano, Madrid, CSIC. 3 vols. 939-954

PAVIS, P., 1990, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.

VEGA CARPIO, L. DE, ed. 1965, *Las mujeres sin hombres* en Marcelino Menéndez y Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, XIII, Biblioteca de Autores Españoles, tomo CXC, Madrid, Atlas, 377-426.

———, ed. 1965, *El laberinto de Creta* en Marcelino Menéndez y Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, XIII, Biblioteca de Autores Españoles, tomo CXC, Madrid, Atlas, pp. 55-98.

———, ed. 1965, *El marido más firme* en Marcelino Menéndez y Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, XIII, Biblioteca de Autores Españoles, tomo CXC, Madrid, Atlas, pp. 139-185.

———, ed. 1965, *La bella aurora* en Marcelino Menéndez y Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, XIII, Biblioteca de Autores Españoles, tomo CXC, Madrid, Atlas, pp. 187-236.