

**Estrategias de construcción del espacio en el primer Lope:  
algunas observaciones sobre *El galán escarmentado***

Daniele Crivellari  
(Università di Salerno)

Como punto de arranque para el presente artículo tomaremos una cita extraída del imprescindible trabajo de Javier Rubiera de 2005 sobre la construcción del espacio en la comedia áurea. El estudioso, en el apartado dedicado a “teoría teatral y tipología del espacio”, al hablar de los que define como “espacios ocultos”, afirma:

De mucha [...] importancia y rendimiento y de un uso casi común a todas las comedias es el espacio *dentro*, situado principalmente detrás del edificio del vestuario, donde se producen diferentes efectos sonoros (ruidos, músicas, gritos...) y donde a veces se desarrollan breves escenas que no pueden representarse a la vista, como corridas de toros, naufragios, grandes batallas o secuencias en un coche de caballos, por ejemplo. La utilización de este recurso, que no creo que ningún otro tipo de teatro haya hecho con tanta variedad y funcionalidad dramática, merece un estudio largo y detenido. Es un espacio que también podía segmentarse, al que el dramaturgo podía recurrir para dar variedad a la representación, llegando a veces a tejer una muy compleja y sutil relación entre lo visto en escena y lo escuchado fuera de ella. (Rubiera 89)

Destacaremos ante todo algunos aspectos del párrafo citado, que tiene el mérito de poner el énfasis, desde una variedad de enfoques distintos, sobre una cuestión central de la comedia barroca como lo es la interacción entre palabra y espacio dramático. En primer lugar, subrayaremos el hecho de que el espacio oculto a la vista de los espectadores pudiera servir de “apéndice imaginativo” para escenificar —aunque, claro está, no necesariamente en sentido literal— momentos de difícil representación, como escenas colectivas o que preveían el empleo de una complicada maquinaria. La ampliación del espacio escénico en estos casos se hacía posible frecuente, aunque no únicamente, gracias al relato de un personaje en el tablado, que comentaba lo que estaba pasando fuera de escena a través de la llamada técnica *teichoscópica*.<sup>1</sup> A este propósito, y anticipando dos elementos que resultarán centrales en el análisis de la pieza lopesca que aquí nos ocupa, *El galán escarmentado*, haremos hincapié, por un lado, en el hecho de que este recurso no es, obviamente, el único a disposición del dramaturgo, ya que la relación entre el espacio visible del tablado y el invisible —pero sí audible e imaginable— del “dentro” podía asumir otras formas. En concreto, nos parece sumamente interesante y proficua la posibilidad no solo de construir un espacio exterior aludido, sino de hacer interaccionar este espacio con el escenificado; como veremos, valiéndose de distintas estrategias dramáticas, el Fénix consigue que espacio escénico y extraescénico dialoguen y pierdan a veces sus límites definidos. Se trata de casos en los que la frontera entre estos dos ámbitos se hace borrosa e indeterminada, y en los que el vestuario ya no es línea de separación (dentro vs. fuera), sino punto de contacto y

---

<sup>1</sup> Sobre este recurso pueden verse Rubiera (92) y González Martínez. Otra posibilidad de ampliación del espacio escénico por medio de la palabra, gracias a la evocación en la memoria del público de historias — y espacios— extraescénicos, es la que abordamos en nuestro artículo (2011). También es muy interesante el caso de la que Lara Garrido define como “*teichoscopia invertida*” (102).

continuidad. Por otro lado, como consecuencia de lo que acabamos de observar, subrayaremos que el uso de los espacios ocultos y, por ende, de la ticoscopia y otras modalidades de construcción del espacio por medio de la palabra, no responde solamente a la necesidad de llevar a las tablas escenas de complicada representación: como observaba Fernández Mosquera (264) a propósito de Calderón, no hay que olvidar “los valores estéticos, dramáticos y literarios” que estos recursos conllevan, más allá de las exigencias escenográficas. Dicho en otros términos, no nos interesan tanto aquí los casos en los que el espacio es evocado por razones eminentemente prácticas (por ejemplo, la imposibilidad de escenificar una guerra, un desembarque, etc.), sino más bien cuando el empleo de estas técnicas parece obedecer a razones de otro tipo.

Un segundo elemento central en el pasaje de Rubiera citado, e intrínsecamente ligado a este último aspecto, es la posibilidad (mejor diríamos la necesidad) de considerar el componente espacial desde la perspectiva de la segmentación.<sup>2</sup> Como es sabido, el espacio es uno de los cinco criterios que forman el “cuadro”, según la definición ya clásica de Ruano de la Haza (292), y es por tanto solo en una visión transversal, que considere el espacio junto con la métrica, el tiempo, los momentos de tablado vacío y las variables escenográficas, como es posible apreciar de manera profunda los mecanismos de empleo de este elemento en la polifonía del lenguaje dramático.<sup>3</sup> Por ello, y para aportar nuestro grano de arena a la comprensión de las modalidades de construcción del espacio en el primer Lope, analizaremos *El galán escarmentado*, comedia de ambientación urbana que Morley y Bruerton (223-225) datan entre 1588 y 1598, y más precisamente —aunque no sin dudas— entre 1595 y 1598. La elección de este texto se explica, por una parte, por su pertenencia al género urbano, evitando así explícitamente el uso meramente “funcional” ligado a la descripción o evocación de escenas imposibles de representar en el tablado, más frecuente en otras tipologías de piezas (piénsese, aunque no es posible una generalización en este sentido, en las comedias de moros y cristianos). Por otra parte, y más importante aún, en esta comedia Lope despliega un abanico muy amplio de modalidades de creación del espacio y de interacción con los demás elementos del drama. El presente artículo, en suma, constituye un punto de partida para sucesivas investigaciones que profundicen en las relaciones que se establecen, en la fórmula lopiana temprana, entre espacio escénico y extraescénico, sobre todo pasando de la evocación a la representación (y viceversa), gracias también al empleo de las otras coordenadas de la comedia.<sup>4</sup>

Como se ha dicho, *El galán escarmentado* presenta una gran variedad de planos espaciales; esto es consecuencia de una trama bastante enrevesada que, por no ser la comedia de entre las más conocidas del Fénix, resumimos brevemente a continuación y en la tabla sinóptica que hemos realizado, en la que se indican los cambios métricos, espaciales y temporales, además de marcar los momentos de tablado vacío y los cuadros de la pieza. De vuelta a Madrid de la batalla naval de la isla Terceira, en la que ha

---

<sup>2</sup> En otro punto de su monografía (97), advertía el mismo estudioso acerca del peligro que supone el “no segmentar adecuadamente el texto”.

<sup>3</sup> Sobre la evolución de las distintas propuestas críticas acerca del trabajo de segmentación y el proficuo diálogo entre Ruano de la Haza y Marc Vitse véanse los dos estados de la cuestión que traza Fausta Antonucci (2007 y 2010), además de Marc Vitse (2010). En lo que atañe a nuestra postura ante la consideración de los distintos elementos que forman el cuadro remitimos a Crivellari (2013: 11-18 y 73-106).

<sup>4</sup> Esto, obviamente, sin olvidar los trabajos ya existentes —y, en muchos casos, iluminantes— acerca del tema, a partir de aportaciones como la de César Oliva.

participado, Celio descubre que su prometida, Ricarda, ha decidido casarse con Julio;<sup>5</sup> de ello se entera por casualidad al llegar a la iglesia de San Nicolás, en la que se está dando lectura de las amonestaciones que anuncian las inminentes bodas (cuadro I.1). Enfadado y entristecido, el galán acude a la casa de la dama, que sin embargo lo rechaza y, para más inri, llega a negar ante su padre Tácito haber firmado la cédula de matrimonio que Celio le enseña (cuadro I.2). Como reacción a esta desilusión amorosa, el caballero decide interesarse a partir de ese momento tan solo por las mujeres casadas, y acto seguido requiebra a una de ellas, Drusila, que lo cita en su casa para esa noche (cuadros I.3 y I.4). El encuentro entre los dos, sin embargo, es interrumpido por la llegada del rufián Polífilo, que finge ser el marido de Drusila y hace huir de manera rocambolesca a Celio y a su criado Roberto; ante este segundo chasco, el protagonista determina volver a requiebrar a las doncellas (cuadros I.5 y I.6).

El segundo acto se abre con el encuentro entre Celio y Risela, una cortesana madrileña que quiere hacerse con una cadena de oro del galán; a este propósito la prostituta, ayudada por los rufianes Polífilo y Fesenio, hace surgir una riña en la que Fesenio finge acabar herido de muerte. Celio y Roberto, para huir de la justicia, deciden retirarse a una aldea no lejos de la ciudad (cuadros II.1 y II.2). A partir de este momento, y a lo largo de todo el acto, los cuadros presentan alternativamente la historia de Ricarda y Julio, por un lado, y de Celio y Roberto por el otro. Ricarda es acusada de traición por su marido, que ha encontrado unas viejas cartas de Celio y quiere matarla; de nada sirven las explicaciones de la dama, que se ve obligada a huir por una ventana, ayudada —como el público descubrirá tan solo en un segundo momento— por el criado Tancredo (cuadro II.3). Celio, determinado a encontrar a una mujer que no lo traicione, se enamora de una “bella panadera” (v. 1617), Mirena, que lo cita para esa noche en su casa (cuadro II.4). Mientras tanto Julio llega a casa de Tácito, el padre de Ricarda, para averiguar si su esposa se esconde allí; los dos hombres llegan a reñir y Tácito acaba matando a Julio (cuadro II.5). Ya de noche, Celio y Roberto acuden a la cita con Mirena, aunque junto con la labradora los espera el villano Armento, vestido de mujer (cuadro II.6). Ricarda se entera de la muerte de su marido y recibe la ayuda de Tancredo, que se ofrece para esconderla en casa de su hermano, disfrazada de sirvienta (cuadro II.7). El acto termina con una escena en la que Celio y Roberto, molidos a palos por el que ha resultado ser el marido de Mirena, Armento, se quejan de su suerte adversa y deciden volver a Madrid (cuadro II.8).<sup>6</sup>

En la tercera jornada, de vuelta ya a la capital y después de otro mes, Celio es detenido por un alguacil por su supuesta responsabilidad en la desaparición de Ricarda; el encuentro fortuito con Tácito, que en ese mismo momento es llevado por otro alguacil tras matar a Julio, y asegura que su hija fue asesinada por el marido celoso, hace que Celio sea puesto en libertad (cuadro III.1). Mientras, Tancredo propone a Ricarda un plan para exculpar a su padre y sacarlo de la cárcel: meterán el cuerpo de una joven que acaba de fallecer en casa de Julio y dirán que se trata de Ricarda para probar la culpabilidad de este (cuadro III.2). En el cuadro siguiente, Fabricio y Antandro se están poniendo de acuerdo para casar a sus hijos, Finea y Celio, cuando este último aparece vestido de luto por la muerte de Ricarda (cuadro III.3). A orillas del Manzanares se encuentran Celio, que ha llegado allí para llorar la desaparición de su

<sup>5</sup> Esto, dicho sea de paso, marca ya desde el comienzo una contraposición entre dos espacios distintos: Azores, por un lado, y Madrid por otro. Sobre la batalla de la isla Terceira en la pieza puede verse el trabajo de González-Barrera.

<sup>6</sup> Sobre esta escena son muy interesantes las observaciones de Arellano (1998: 15-16).

amada, y Ricarda, aún disfrazada de labradora: los dos llegan a hablarse, aunque fingen no reconocerse recíprocamente (cuadro III.4). Tras enterarse de que acaba de celebrarse el entierro de Ricarda —tal y como Tancredo había planeado—, pero creyendo que su amada sigue con vida, Celio decide fingir que se casará con Finea, para despertar los celos de Ricarda (cuadro III.5). Efectivamente, en cuanto descubre la noticia de las inminentes bodas, la dama decide ir a hablar con Celio (cuadro III.6). En el final, mientras el protagonista está a punto de desposarse con Finea, aparece Ricarda desvelando su verdadera identidad y pidiendo perdón a su amado, con el que finalmente se casará (cuadro III.7).

Acto y cuadro	Micros.	Métrica	Espacio	Escenario vacío	Tiempo
I.1	a b c	1-88: redondillas 89-226: romance á-e 227-350: redondillas	En Madrid, por la calle, hasta llegar delante de la iglesia de San Nicolás.	v. 350	Poco después de la batalla de la Terceira (1582), de día; es domingo.
I.2		351-518: redondillas	En casa de Ricarda.	v. 518	Tiempo continuo.
I.3	a b c d e	519-558: redondillas 559-572: soneto 573-716: redondillas 717-744: sonetos 745-752: redondillas	En casa de Celio y delante, por la calle (delante de una tienda).	v. 752	Tiempo continuo.
I.4		753-844: redondillas	Por la calle, hasta llegar delante de la casa de Drusila.	v. 844	Tiempo continuo.
I.5		845-968: redondillas	En el mismo espacio.	v. 968	Ese mismo día, de noche.
I.6	a b	969-996: redondillas 997-1024: sonetos	Por la calle.		Tiempo continuo.
II.1		1025-1305: redondillas	En Madrid; delante de la casa de Risela y dentro.	v. 1305	Ha pasado un día; es de noche.
II.2		1306-1345: redondillas	Por la calle.	v. 1345	Tiempo continuo.
II.3	a b c d e	1346-1361: redondillas 1362-1433: romance é-o 1434-1477: redondillas 1478-1491: soneto 1492-1527: redondillas	En casa de Ricarda y Julio.	v. 1527	No hay conexión temporal explícita con II.1.
II.4	a b	1528-1639: redondillas 1640-1667: sonetos	En una aldea, en las afueras de		Ha pasado un mes desde II.2;

II.5	c	1668-1771: redondillas 1772-1851: end. su. c/par. final	Madrid. En casa de Tácito.	v. 1771 v. 1851	por la tarde. No hay conexión temporal explícita con II.4.
II.6		1852-1932: redondillas	En la aldea, delante de la casa de Mirena.	v. 1932	Continuidad temática con II.4.
II.7		1933-1964: octavas reales	¿En casa de Ricarda y Julio?	v. 1964	Continuidad temática con II.5.
II.8		1965-2005: quintillas	En la aldea; poco lejos de la casa de Mirena.		Continuidad temática con II.6.
III.1		2006-2261: redondillas	En Madrid, por la calle.	v. 2261	Ha pasado otro mes.
III.2		2262-2353: redondillas	En Madrid.	v. 2353	Continuidad temática con III.1.
III.3	a b	2354-2393: tercetos 2394-2448: quintillas	En Madrid, ¿en casa de Fabricio?	v. 2448	No hay conexión temporal explícita con III.2.
III.4		2449-2760: redondillas	A orillas del Manzanares.	v. 2760	Tiempo continuo.
III.5		2761-2851: endec. sueltos	Por la calle, en Madrid.	v. 2851	Tiempo continuo.
III.6		2852-2937: redondillas	Cerca de una fuente.	v. 2937	Tiempo continuo.
III.7		2938-3045: redondillas	¿En casa de Celio?		Tiempo continuo.

El resumen argumental y la tabla, a pesar de no poder ser exhaustivos por su carácter intencionadamente sinóptico, sí ofrecen una idea de la multitud de espacios escenificados en la comedia: los interiores y/o los exteriores de las casas de Ricarda y Julio, Celio, Drusila, Risela, Tácito, Mirena y probablemente, aunque en el cuadro III.3 no se especifique de manera clara, la de Fabricio; una aldea, cuyo nombre no se menciona y que sin embargo permite establecer una obvia contraposición con el mundo de la corte a lo largo de todo el segundo acto; finalmente, varios puntos de la ciudad de Madrid, desde las orillas del Manzanares hasta una multitud de calles, iglesias y barrios

citados explícitamente (San Nicolás, Santa Cruz, San Sebastián, San Juan, etc.), diseñando una verdadera topografía de la capital.

La atención por el elemento espacial en esta pieza, por otra parte, es evidente ya a partir de la primera escena; nada más salir al tablado los dos personajes principales, Celio y Roberto, su diálogo permite situar de inmediato la acción en Madrid (cfr. por ejemplo los vv. 9-10, 21-24 y 66), y más concretamente en la calle: “vengo mirando la gente” (v. 2),<sup>7</sup> afirma Roberto en su primera intervención, mientras que el galán Godofre dice a su amigo Pompilio, aludiendo a Celio: “Vile pasar de camino” (v. 59). A partir de este momento, y una vez fijado en la imaginación de los espectadores el marco urbano y callejero en el que se desarrolla la escena, Lope emplea el procedimiento del espacio itinerante para desplazar la acción hasta la iglesia de San Nicolás. Después de anunciar Roberto cuál es su destino (“Vamos a San Nicolás / a oír misa”, vv. 81-82), y tras reincidir en este concepto de movimiento a través de la repetición del mismo verbo “ir” (“GOD. Vamos juntos poco a poco. / CEL. Vamos”, vv. 85-86), los cuatro hombres llegan, unos 150 versos después, a la fachada del templo. En ese lapso espacio-temporal Celio ha podido hacer una detallada relación de los hechos ocurridos en la batalla de la isla Terceira; no será superfluo observar aquí que la métrica se modifica exactamente al comenzar Celio su narración (v. 89),<sup>8</sup> pasando de las redondillas al romance en á-e, para volver a las redondillas nada más terminar el galán su relación (v. 227) y justo al llegar a la iglesia. Y es que la métrica, como veremos más adelante, también puede jugar un papel fundamental en la caracterización de los espacios (tanto físicos como diegéticos) y en la interacción con los demás elementos del cuadro.

Además de estos recursos —bastante corrientes y hasta trillados en la Comedia, por cierto—, queremos subrayar sin embargo cómo ya desde el mismo arranque Lope se sirve de un peculiar mecanismo de construcción del espacio, anticipando un elemento que volverá a utilizar una y otra vez a lo largo de la comedia, calando hondo en sus posibilidades expresivas. En la acotación con la que se abre la pieza se lee: “Salen Celio, galán, y Roberto, su criado, un poco atrás”; es decir, que en la puesta en escena de la obra, el actor que interpretaría el papel de Roberto saldría al tablado algunos instantes después de aparecer su amo. Esto viene reforzado por las palabras del galán, que en su primera intervención exhorta al criado (“No te quedes tan atrás”, v. 1), marcando una clara continuidad entre el espacio escénico, en el que ya se hallaría Celio, y el extraescénico, en el cual todavía se encontraría Roberto, o del cual acabaría de aparecer. Como se ve, la ampliación —por así decirlo— del tablado no pasa tan solo por el empleo de la palabra, que construye o describe el espacio “fuera” respecto al escenario, sino que se concreta a través de la corporeidad de un personaje, que recorre realmente estos espacios y, gracias a su presencia-ausencia, establece un puente entre lo visible y lo invisible a ojos del espectador.

Poco más adelante, dentro del mismo cuadro, Lope vuelve a emplear este mecanismo, ampliando sus posibilidades: una vez situados delante de la iglesia de San Nicolás, Celio y Roberto se despiden de Pompilio y Godofre para ir a oír misa y para que, de paso, el galán pueda encontrar a Ricarda. Una vez más, el diálogo entre los cuatro personajes confirma el contexto espacial de la escena y marca de manera inequívoca la relación entre el “dentro” y el “fuera”: “GOD. ¿Quieres que aquí te

<sup>7</sup> Para esta y todas las sucesivas citas del texto, así como para la realización de la tabla, nos hemos basado en la edición a cargo de E. Cotarelo y Mori que indicamos en la bibliografía. Hemos numerado los versos por razones evidentes de comodidad tanto en las citas como en el trabajo de segmentación.

<sup>8</sup> Sobre la relación entre romance y narración remitimos a nuestro artículo en prensa.

aguardemos? / CEL. Tendrelo a mucho favor. / Adiós, que me importa entrar. / Roberto, mira si hay misa. / *Vanse*” (vv. 229-232). Sin embargo, y a diferencia de lo observado en el arranque de la pieza, aquí la conexión entre espacio escénico y extraescénico se redobla: no solo los personajes-puente ahora son dos, Celio y Roberto, sino que en los versos siguientes se establece un movimiento de ida y vuelta entre el “aquí” de la calle y el “allí” de la iglesia. En efecto, 14 versos después de haber dejado el tablado, galán y criado vuelven a aparecer (v. 246): Celio, que acaba de enterarse de las próximas bodas de su enamorada con otro hombre, está fuera de sí y se queja, desesperado, de su suerte. Las intervenciones de Godofre y Pompilio, que han permanecido en escena todo el tiempo, subrayan la interacción entre los dos espacios: “Celio, ¿no se fue de aquí / en este mismo momento?” (vv. 259-260), se pregunta el primero, mientras que el segundo se interroga sobre las posibles razones de la tristeza de su amigo: “¿Hanle hurtado / *en la iglesia* alguna cosa?” (vv. 287-288, cursivas mías). Dentro de este mecanismo, el relato de Roberto de lo ocurrido “dentro” permite reforzar el sentido de continuidad tanto a nivel espacial como temporal:

GOD.            Habla.

ROB.            No puedo, ni oso.  
                  Al acabar el sermón...

POM.            ¿Que estás tragando saliva?

ROB.            Bajó un clérigo de arriba...

POM.            Ya imagino la ocasión.

ROB.            Y puesto junto al altar,  
                  un papel...

POM.            Acaba.

ROB.            Aguarda;  
                  diciendo: “Julio y Ricarda...”

GOD.            ¿Oyolos amonestar?

ROB.            Sí, que Ricarda decía  
                  con Julio, y que era tercera  
                  amonestación. (vv. 318-329)

Las palabras del criado no llegan a constituir un relato ticoscópico *sensu stricto*, ya que los hechos no se describen mientras pasan, sino poquísimos instantes después de ocurridos, y sin embargo son muy interesantes por su capacidad, exactamente como en el caso de la ticoscopia, de ampliar la escena a un espacio colindante. El empleo de un personaje-puente para conectar varios lugares y ensanchar —al menos a nivel imaginativo— el tablado es un recurso al que el Fénix acude, como se ha dicho, varias veces en la comedia: en el segundo acto, por ejemplo, tras descubrir las cartas que

supuestamente prueban la infidelidad de su mujer y decidir matarla, Julio se dirige en un monólogo (un soneto; microsecuencia II.3d) a los “malditos papeles” (v. 1478) que tantos daños causan en el mundo.<sup>9</sup> Determinado a asesinar a Ricarda, el hombre llama a su criado, Tancredo, que sale enseguida y consigue convencerlo de que vuelva sobre sus pasos:

JUL. Ya tarda; quiero llamar  
quien a tal ejecución  
ayude mi sinrazón  
y me pueda acompañar.  
¿Tancredo?

*Sale Tancredo, su criado.*

TAN. ¡Señor!

JUL. ¿Acaso  
escuchabas mi disgusto?

TAN. A todo tu enojo injusto  
di el alma sin mover paso.  
¿Posible es que en mi señora  
has puesto mal pensamiento?

JUL. Creo que ya me arrepiento,  
que estoy más templado agora.  
Entra y di que salga aquí;  
entenderé bien lo que es.

TAN. Pues eres cuerdo, bien ves  
lo que te importa.

*Vase. (vv. 1492-1507)*

Como es evidente, tanto por la pregunta de Julio de los vv. 1496-1497 (“¿Acaso / escuchabas mi disgusto?”) como por las sucesivas palabras de Tancredo, este ha podido oír las quejas de su amo y enterarse de sus intenciones: es de suponer, por tanto, que en la puesta en escena de la pieza el criado aparecería antes del v. 1496, quedando quizá al paño para escuchar el soneto de Julio, y presentándose ante él tan solo al ser llamado. Sea como fuere, lo que es innegable es que por medio de la palabra Lope consigue dibujar los espacios y los movimientos de los personajes, en un interesante vaivén en la frontera entre lo visible (la sala de la casa de Julio en la que se desarrolla la escena) y lo invisible (el resto del edificio, al que se alude en el v. 1504 y en otros puntos).<sup>10</sup> De hecho, momentos después de su ida, Tancredo vuelve a aparecer en el

<sup>9</sup> Sobre los sonetos de la pieza cfr. el trabajo de Navarro Durán y el de Silverman (24).

<sup>10</sup> Cfr. por ejemplo los vv. 1471-1474: “RIC. Pues dejadme un poco entrar, / que me quiero encomendar / a Dios, pues muero en su fe. / JUL. Entra, y rézalo de presto”.

tablado anunciando la desaparición de Ricarda, y describiendo parte de su habitación: “Una sábana colgada / el balcón abierto vi, / que le ató en el balaústre / y al suelo se descolgó” (vv. 1518-1521).

Uno de los objetivos principales de este mecanismo de narración de lo que acaba de acontecer fuera del lugar visible por el auditorio es, sin duda, el de ampliar a través de la palabra el espacio escenificado; se trata de los que Rubiera Fernández (94) define como “espacios latentes contiguos”. Sin embargo, nótese, por una parte, cómo en estos casos el dramaturgo añade a la palabra la corporalidad tangible de uno o más personajes (Roberto en el primer ejemplo citado, Celio y el criado en el segundo, Tancredo en el tercero) que físicamente pasan de un lugar a otro y concretan así la evocación del “dentro”, casi como si fuera posible seguir sus pasos. Por otra parte, cabe observar que, especialmente en los últimos dos casos mencionados, las escenas rememoradas no hubieran sido imposibles de llevar concretamente al tablado, ya que no preverían la presencia de muchos actores, ni el empleo de ningún aparato particular; la habitación de la cual huye Ricarda, por ejemplo, bien hubiera podido escenificarse en uno de los huecos, o nichos, del vestuario. La elección de este mecanismo obedece más bien a razones estéticas, ya que en estos casos el hecho de aludir a un acontecimiento tendría más impacto en el auditorio que su representación directa: sobre todo teniendo en cuenta la innegable carga patética que tienen tanto el descubrimiento de las bodas de Ricarda y Julio por parte de Celio como la huida de la dama ante el intento de asesinato de su marido.

Otro objetivo del recurso a la narración para construir un espacio distinto al escenificado es indudablemente el de producir cohesión, en una trama de por sí bastante enmarañada, entre los distintos lugares de la acción: a este propósito observaremos que en la pieza muy a menudo los personajes evocan acontecimientos ocurridos anteriormente y que los espectadores han podido ver sobre las tablas. Sirvan de muestra algunos ejemplos. Como se ha mencionado en la sinopsis, en el cuadro I.2 Celio acude a la casa de Ricarda para impedir su casamiento con Julio y enseñarle la cédula que ella había firmado; por toda respuesta, la mujer niega haberse comprometido con él. Ahora bien, en esta escena el galán hace alusión al cuadro anterior, rememorando el momento en el que se enteró de las bodas en la iglesia: “Entrando en San Nicolás, / porque pensé hallarte allí, / que te casabas oí; / quiero callar lo demás” (vv. 419-422). Tras el rechazo de Ricarda, en el cuadro siguiente, y más exactamente en la microsecuencia I.3c, el galán pone a sus amigos al día de lo que ha pasado hace poco, describiendo lo ocurrido de la manera siguiente:

CEL. De su casa vengo agora,  
donde, a su padre cruel,  
he mostrado este papel  
con esta firma traidora.  
Negome, y fue de manera  
que aun dice que es invención:  
salí con tanta pasión  
que lloré en viéndome fuera. (vv. 601-608)

Como es obvio, no sería necesario que los espectadores oyeran el relato de unos acontecimientos que acaban de ver en el tablado; esta estrategia, sin embargo, permite enlazar los cuadros (I.1, I.2 y I.3) tanto a nivel temporal (como se infiere, por ejemplo,

del v. 601) como espacial.<sup>11</sup> De la misma manera, también entre los cuadros I.5, I.6 y II.1 se establece una conexión evidente gracias, esta vez, a las palabras de Polífilo: después de desarrollarse sobre las tablas la escena en la que el rufián finge ser el marido de Drusila mientras Celio está en la casa de la mujer y el galán se ve obligado a huir escondiéndose en el arca de la harina (vv. 906-976), ese momento es rememorado por el mismo Polífilo en el arranque del segundo acto, en presencia de Celio:

- POL.           Una burla me intentó.
- CEL.           ¿Cómo así?
- POL.                       Mas vila yo;  
que vi un hombre en su casa entrar.  
Estaba ausente el marido  
y fingime que era él:  
llamé por vengarme en él.
- CEL.           [Ap.] ¡Por Dios, que me ha conocido!  
Roberto, ¿no escuchas esto?
- ROB.           [Ap.] Calla, y verás lo que pasa.
- POL.           Cuando me abrieron la casa,  
ya estaba él en salvo puesto;  
pero he sabido después  
que el arca de la cocina  
me le revistió de harina  
de la cabeza a los pies.
- CEL.           ¡Válame Dios!
- POL.                               Fue, sin duda. (vv. 1168-1183)

Una vez más, a través de la intervención de un personaje no solo se reconstruye una acción pasada, sino que también se evocan de manera precisa los lugares en los que esta se ha desarrollado (“en su casa entrar”, “me abrieron la casa”, “el arca de la cocina”). En este caso, además, el recuerdo de lo ocurrido y de un espacio ya escenificado otorgan continuidad a la acción, más allá del corte que supone el paso de un acto a otro y del tiempo que —en la ficción al menos— ha transcurrido.

Esto es aún más evidente en aquellos casos en los que Lope se sirve de esta estrategia para conectar cuadros no contiguos, reforzando así el sentido de continuidad, también a nivel espacial, entre ellos. Después de recordar Polífilo lo ocurrido en casa de Drusila, en el mismo cuadro II.1 el rufián, de acuerdo con su compañero Fesenio y Risela, decide burlar otra vez a Celio, sustrayéndole esta vez una cadena de oro. La

<sup>11</sup> En el segundo acto también Ricarda vuelve a rememorar esta escena; al hablar con su marido de Celio, afirma: “Volvió a Madrid, y ese día / entendió mi casamiento. / Yo, por gusto de mi padre, / negué el pasado concierto: / firma, amor, papel, palabra, / gusto, trato y juramento” (vv. 1416-1421).

escena guarda una estrecha analogía con la del galanteo fallido a Drusila: en ambos casos, de hecho, el galán está con una dama en su casa y en ambos casos su encuentro es frustrado por la llegada de Polífilo. A nivel estructural, además, tanto I.5 como II.1 presentan un apéndice (respectivamente los cuadros I.6 y II.2) en el que Celio y Roberto salen huyendo de la casa de la mujer “llenos de harina” (v. 968+) o temerosos por creer que acaban de matar a un hombre, estableciendo una clarísima conexión con la escena anterior a pesar del momento de tablado vacío (vv. 968 y 1305), una conexión que la continuidad métrica de las redondillas contribuye sin duda a reforzar. En el plano espacial, sin embargo, es interesante el hecho de que mientras en el primer caso Lope no nos muestra el interior de la casa de Risela, que se escenifica por medio de un atento uso de las voces “dentro” de los personajes (sobre todo en los vv. 909-918), aquí en cambio no solo se indica varias veces que Celio ha entrado en el edificio (vv. 1050, 1069, 1254, 1283, etc.), sino que podemos ver cómo Risela manda poner la mesa y servir la cena (vv. 1224-1270); se trata, también a nivel simbólico, de un progresivo acercamiento del galán al éxito amoroso, ya que Celio ha sido engañado dos veces, como le recuerda su criado (“ya dos te han engañado”, v. 1223).

Volviendo a la posibilidad de enlazar unos cuadros distantes entre sí por medio de la evocación de acciones y espacios ya escenificados, recordaremos que, como consecuencia del supuesto asesinato de Fesenio, Celio y Roberto dejan Madrid en el cuadro II.2 para volver a la capital tan solo al comienzo del tercer acto. Ahora bien, exactamente en el cuadro III.1, amo y criado se encuentran por las calles de la ciudad con Fesenio y son temporalmente arrestados por un alguacil. El diálogo que se desarrolla entre estos personajes constituye una rememoración continua de la alborotada escena a la que los espectadores han asistido en II.1, con muchas alusiones al lugar de la acción: “ni la mujer, si por ella / dentro en su casa reñí” (vv. 2140-2141), afirma Celio, mientras que Fesenio explica al galán cómo fue engañado (“Luego que el oro cogió, / salí yo a fingirme herido; / huistes, y lo traído / entre los tres se cenó”, vv. 2214-2217).<sup>12</sup> Dentro de esta escena, el grado de evocación de lo ocurrido en el primer cuadro del segundo acto llega a su culmen hacia el final, cuando Roberto y Celio se enteran de que Fesenio no fue herido y repiten literalmente dos intervenciones pronunciadas al huir de la casa de Drusila (“ROB. ¡Oh, qué revés le di yo / sobre el reparo primero! / CEL. Cuando el hombre dijo “¡Muero!” / de mi estocada cayó”, vv. 2222-2225), en los vv. 1318-1321, estableciendo así una conexión más que evidente. Por otra parte, es de notar que también Tácito, en su breve aparición en el tablado mientras es llevado a la cárcel por otro alguacil (vv. 2160-2192), explica el porqué de su condición recordando lo acontecido anteriormente, en el cuadro II.5 (“Con mi báculo me dio / de palos, y entonces yo / con su daga le maté”, vv. 2179-2181), sin dejar de mencionar el lugar de la acción (“Diole Julio muerte fiera / y en su casa la ha enterrado”, vv. 2176-2177).

Dentro de las múltiples posibilidades de evocar un espacio a través de la palabra, y además de recrear un momento y un lugar ya vistos en escena, en esta pieza Lope emplea en varios casos una modalidad que podríamos definir “proléptica”, o anticipatoria. De hecho, en distintas ocasiones los personajes mencionan y anticipan, antes de dejar el escenario, el espacio al que se están dirigiendo y en el que se desarrollará la escena que protagonizarán sucesivamente. En este sentido, es muy interesante el entrelazamiento de lugares —mencionados y escenificados— que se

<sup>12</sup> Cfr. también los vv. 2090-2095, 2101-2103 y 2250-2254, donde se alude explícitamente a lo ocurrido en II.1.

produce en los primeros cuadros de la comedia: en I.1, nada más enterarse de las bodas de Ricarda y Julio, Celio se va (v. 314); Roberto, tras explicar a Pompilio y Godofre lo que ha pasado en la iglesia, los anima a seguirlo hasta casa de su amo para tratar de sosegarlo:

ROB. Los dos conmigo venid,  
que a casa sin duda es ido  
y allí le sosegaréis.

GOD. ¿Para qué fue a la Tercera  
cuando casarse pudiera?

ROB. Allá se lo reñiréis. (vv. 345-350)

Por un lado, las palabras de Roberto anticipan —y también crean— el lugar en el que los espectadores verán reaparecer al criado con Pompilio y Godofre, en el cuadro I.3; la primera intervención de Roberto, en los vv. 519-520 (“Pues a casa no ha llegado, / ¿quién duda que se mató?”), además, constituye un mecanismo por medio del cual el dramaturgo hace explícita la continuidad de la acción dramática y ata los cabos, por así decirlo, del diálogo entre los dos cuadros. Por otro lado, el anuncio del lugar al que Celio “sin duda es ido” (v. 346) en I.1, produce unas expectativas en el auditorio, que daría crédito a las palabras de Roberto, y permite por tanto jugar con su horizonte de espera. Efectivamente, aunque el criado asegure que su amo ha ido a casa, es en un lugar distinto (la habitación de Ricarda), en el cuadro siguiente, I.2, donde vemos aparecer al galán buscando a su prometida. De manera análoga, y para establecer en este caso una conexión entre dos cuadros seguidos, también en I.3 las intervenciones finales de los personajes anticipan la acción sucesiva y el lugar en el que esta se desarrollará. Después de la escena de quiebro de Celio a Drusila, en la cual la cortesana cita al galán en su casa, los dos personajes dejan el tablado (en los vv. 730 y 711, respectivamente); Pompilio y Godofre, poco antes de irse, comentan de la siguiente manera lo que acaban de ver: “POM. Vamos a ver en qué para. / GOD. La cadena le habrá dado” (vv. 749-750). Las palabras de los dos hombres acompañan sus movimientos hacia el “fuera” y remiten deícticamente al espacio de la escena sucesiva, que efectivamente es el lugar del encuentro entre Celio y Drusila del cuadro I.4. Además, podría observarse que los versos citados remiten explícitamente a dos cuestiones (el galanteo de Celio y el regalo de este a la cortesana) que tienen una concreta e inmediata repercusión en el arranque de la escena sucesiva, a través de las intervenciones de Celio y Drusila, que a su vez se refieren a estos dos temas y establecen un paralelo perfecto con el final del cuadro anterior: “CEL. Contento estoy del concierto. / DRU. Y yo de lo que he tomado” (vv. 753-754).<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Cfr. también la conexión que se establece entre III.5 y III.6 a través de las palabras que Celio dirige a Pompilio al final del cuadro III.5 (“Ven conmigo, por Dios, que en el camino / te diré lo que es esto, y aun me ofrezco / que, si la ves, lo que te digo afirmes”, vv. 2842-2844), y que anticipan el lugar en el que se desarrolla el cuadro siguiente. Lo mismo pasa entre III.6 y III.7, donde Ricarda y Roberto anuncian con sus palabras (“RIC. ¿Vaste? ROB. Voime. RIC. ¿Dónde vas? / ROB. A verle. RIC. Vamos los dos. / ROB. No sé si podrás hablalle, / que están ya en el desposorio”, vv. 2926-2929) el desplazamiento al lugar de la escena sucesiva.

Todos los recursos que acabamos de ilustrar tienen el objetivo, como se ha comentado, de dar coherencia a la acción dramática y crear conexiones entre cuadros aun distantes entre sí. Y es que la obra, tal y como se aprecia en el esquema sinóptico, tiene unos actos muy fragmentados, divididos en 7, 8 y 6 cuadros respectivamente. A este propósito, a modo de conclusión, destacaremos una última estrategia que Lope emplea para dar coherencia a los cuadros, y en la que una vez más la palabra muestra una interacción muy significativa con el plano espacial. Se trata de un mecanismo que salta a la vista tan solo de tener en cuenta el armazón tanto macro- como microestructural de la comedia, lo cual demuestra la importancia del trabajo de segmentación en el acercamiento al análisis de una pieza.<sup>14</sup> Como ya se ha dicho, la acción de *El galán escarmentado* se desarrolla entre varios lugares de Madrid y una aldea cercana; más específicamente, el primer y el tercer acto tienen lugar solo en la capital, mientras que es en la segunda jornada donde Celio y Roberto deciden alejarse de Madrid y algunos cuadros, por tanto, se ambientan en la aldea (II.4, II.6 y II.8).

En el primer acto, la uniformidad tanto a nivel espacial —dada por el marco madrileño, amén, obviamente, de los distintos lugares que se escenifican— como a nivel de la acción dramática (que todavía no se ha desdoblado en las historias paralelas de Celio y Ricarda) es subrayada en el plano métrico por la continuidad de las redondillas, que unen todos los cuadros. Aun cuando en una escena se insertan un romance, como en el caso de I.1, o varios sonetos, como en I.3 o I.6, la estrofa de apertura y cierre de cada cuadro es la misma.<sup>15</sup> Esta primera observación encuentra una confirmación a la hora de examinar la estructura del segundo acto, con su división entre un espacio —por así decirlo— “dentro”, representado por Madrid, y uno “fuera”, es decir, el de la aldea. Efectivamente, después de mantener la continuidad en los cuadros de II.1 a II.4 a través de las redondillas (a pesar de la inserción, otra vez, de un romance y de unos sonetos), la alternancia entre las escenas que tienen lugar en la capital y las que ocurren en la aldea es subrayada por el mantenimiento de los versos de arte menor (redondillas en II.4 y II.6, quintillas en II.8)<sup>16</sup> en los momentos protagonizados por Celio y, al contrario, por el empleo de versos de arte mayor (endecasílabos sueltos con pareado final y octavas reales, II.5 y II.7) en los difíciles trances de la historia de Ricarda, Julio y Tácito. Los cambios métricos acompañan y marcan así los desplazamientos continuos entre Madrid y la aldea; además, la mayor gravedad de los versos de arte mayor bien se ajusta a la tragicidad de los acontecimientos de II.5 y II.7, esto es, la riña entre Tácito y Julio y el asesinato de este último y la comunicación de la noticia a Ricarda por parte de Tancredo (el cuadro II.7, de hecho, se abre con la triste pregunta de la dama: “¿Qué? ¿Al fin mi esposo es muerto?”, v. 1933). En el tercer acto, al volver a situarse la acción totalmente en Madrid, se observa otra vez la preponderancia de las redondillas, aunque dos cuadros (III.3 y III.5) presentan estrofas distintas. Aun así, puede observarse que la estrofa empleada en III.3a guarda cierta analogía con II.5 por utilizarse en ambos casos unos versos de arte mayor para escenificar el espacio doméstico de un padre (el de Ricarda, en II.5, y el de Finea e

<sup>14</sup> Como muestra del funcionamiento y de la productividad de esta perspectiva, aplicada como en nuestro caso a dos comedias urbanas, remitimos al bello trabajo de Antonucci (2009).

<sup>15</sup> En este sentido, romance y sonetos podrían ser considerados como formas englobadas dentro del cuadro; sobre este concepto, que tiene una innegable utilidad en el trabajo de segmentación, pueden verse dos aportaciones fundamentales de Vitse (1998 y 2007), aunque cfr. también Crivellari (2013: 6-9).

<sup>16</sup> Recuérdese además que para Lope estas dos estrofas no eran tan distintas como lo son hoy en día, sino que las quintillas se consideraban como una forma de redondilla; cfr. por ejemplo Rozas (127-128).

Isabela, Fabricio, en III.3). El empleo de estos versos para connotar el espacio y las figuras paternas es confirmado de considerar que la aparición de Celio en el v. 2394 y el consiguiente desplazamiento del foco de la atención sobre este personaje vienen acompañados por un cambio métrico a las quintillas (microsecuencia III.3b). En lo que concierne a III.5, por otra parte, destacaremos que este cuadro se centra en el descubrimiento por parte de Celio de la supuesta muerte de su enamorada, análogamente a lo observado por II.7, donde Ricarda se enteraba del fallecimiento de su marido, y donde también Lope recurre a los versos de arte mayor.

En la introducción apuntábamos al interés que reviste la posibilidad de hacer interaccionar un espacio exterior, aludido mediante la palabra, con el escenificado; como se ha podido observar, por un lado el dramaturgo puede difuminar los límites entre lugares escénicos y extraescénicos mediante distintas estrategias, verbales o no verbales. Por otro lado, estas técnicas de representación (*lato sensu*) del espacio permiten establecer interesantes conexiones entre puntos más o menos distantes de la comedia, relacionando los distintos lugares en los que se desarrolla la acción. Siendo estas observaciones el fruto del análisis de una sola pieza, consideramos que sería interesante averiguar hasta qué punto estos mecanismos pueden constituir un conjunto de recursos empleado por Lope de manera sistemática en sus piezas, y si algunos de ellos pueden llegar a ser característicos de un periodo o de un subgénero determinado, tanto por el tipo de espacio escenificado como por las modalidades de desarrollo de la acción dramática. No queremos dejar de subrayar, por último, que la individuación de las relaciones entre los espacios de la comedia es posibilitado por el trabajo de segmentación, y que la consideración de los distintos espacios en relación con el armazón macroestructural y el desarrollo microestructural de la pieza proporciona un punto de vista nuevo sobre las funciones que estos mecanismos pueden desempeñar.

### Obras citadas

- Antonucci, Fausta. "Introducción: para un estado de la cuestión." Fausta Antonucci ed. *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*. Kassel: Reichenberger, 2007. 1-30.
- . "“Acomode los versos con prudencia”: la polimetría en dos comedias urbanas de Lope." *Artifara* 9 (2009) [http://www.artifara.unito.it/Nuova%20serie/N-mero-9/Addenda/antonucci\\_3.pdf](http://www.artifara.unito.it/Nuova%20serie/N-mero-9/Addenda/antonucci_3.pdf)
- . "La segmentación métrica, estado actual de la cuestión." *Teatro de palabras* 4 (2010): 77-97.
- Arellano, Ignacio. "El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega." Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal eds. *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1995*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996. 37-59.
- . "Casos de honor en las primeras etapas del teatro de Lope." *Anuario Lope de Vega* IV (1998): 7-31.
- Crivellari, Daniele. "Posibilidades de desbordamiento espacial en la comedia: Luis Vélez de Guevara, entre romances y romancero." Antonio Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera eds. *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2011. 953-962.
- . *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*. Kassel: Reichenberger, 2013.
- . "¿Las relaciones piden los romances? Métrica y narración en dos comedias de Lope de Vega (1610)." *Anuario Lope de Vega* XXI (2015) [en prensa].
- Fernández Mosquera, Santiago. "Sobre la funcionalidad del relato ticoscópico en Calderón." José María Ruano de la Haza y Jesús Pérez Magallón eds. *Ayer y hoy de Calderón*. Madrid: Castalia, 2002. 259-275.
- González-Barrera, Julián. "“En boca del mentiroso hasta lo cierto se hace dudoso”: ¿fue Lope de Vega realmente un poeta soldado?" *Rilce* 27/2 (2011): 354-377.
- González Martínez, Javier J. "Ticoscopia, espacio y tiempo de los torneos caballerescos en Luis Vélez." Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio eds. *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de teatro clásico. Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2005. 73-92.
- Lara Garrido, José. "Texto y espacio escénico en Lope de Vega (la primera comedia: 1579-1597)." Aurora Egido ed. *La escenografía del teatro barroco*. Madrid: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1989. 91-126.
- Morley, Sylvanus G. y Bruerton, Courtney. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos, 1968.
- Navarro Durán, Rosa. "Sonetos de *El galán escarmentado* en un manuscrito." *Anuario Lope de Vega* 2 (1996): 213-219.
- Oliva, César. "El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega." Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal eds. *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1995*. Madrid: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996. 13-36.

- Rozas, Juan Manuel. *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1976.
- Ruano de la Haza, José María y Allen, John J. *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia, 1994.
- Rubiera Fernández, Javier. *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*. Madrid: Arco/Libros, 2005.
- Silverman, Joseph H. "Del otro teatro nacional de Lope de Vega: el caso insólito de *El galán escarmentado*." *Hispania* 67/1 (1984): 23-27.
- Vega, Lope de. *El galán escarmentado. Obras de Lope de Vega. Publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición)*. Madrid: Tip. de la "Rev. de arch., bibl. y museos", 1916. I, 117-152.
- Vitse, Marc. "Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*." Ysla Campbell ed. *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998. 45-63.
- . "Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de *Peribáñez*)." Fausta Antonucci ed. *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*. Kassel: Reichenberger, 2007. 169-206.
- . "*Partienda est comoedia*: la segmentación frente a sí misma." *Teatro de palabras* 4 (2010): 19-75.