

Cartografía urbana y espacialidad dramática en *Santiago el Verde*, de Lope de Vega¹

FRANCISCO SÁEZ RAPOSO

Universidad Complutense de Madrid

f.saez@filol.ucm.es

RESUMEN: El presente trabajo analiza el modo en el que Lope de Vega conjuga hasa cuatro niveles espaciales diferentes a la hora de construir dramáticamente su comedia *Santiago el Verde* (1615). Uno de dichos espacios con los que juega el autor es l apropiia ciudad de Madrid, la ciudad real que contiene el corral de comedias donde se lleva a cabo la representación y que, a asu vez, es reproducida en ella. Este recurso consigue un efecto sugestivo y evocador en un momento histórico en el que el espectador teatral y la propia urbe están definiendo sus identidades moldeándose mutuamente.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega, *Santiago el Verde*, espacio dramático, puesta en escena, espacio tangible, Madrid.

ABSTRACT: This paper analyzes the way in wich Lope de Vega combines up to four different dramatic space levels when writing his comedia entitled *Santiago el Verde* (1615). One of these spaces the playwright plays with is the city of Madrid itself, the city that actually contains the playhoyses where the performance is taking place and that, at the same time, it is being reproduced in it. This device generates a stimulating and a evocative effect in a historical time when the theatre spectator and the city itself are defining their identities by molding each other.

KEYWORDS: Lope de Vega, *Santiago el Verde*, dramatic space, staging, tangible space, Madrid.

La coincidencia en el tiempo de la formulación de la Comedia nueva como método de creación dramática nacional y la instauración de Madrid como capital de la Monarquía Hispánica influyó definitivamente en el avance y consolidación de ambos procesos. Un análisis más detenido impide incluso la desvinculación mutua, obligándonos a establecer una correspondencia de causa y efecto que se proyectaría desde el plano político y social al cultural. Sin desmerecer a otros focos culturales (y específicamente teatrales) como Sevilla o Valencia, la sede de la corte perfila y establece definitivamente la nueva propuesta creativa que se adapta como un guante a las potencialidades de unos parámetros socio-económicos precapitalistas. Como si de un mecanismo de vasos comunicantes se tratara, la misma masa poblacional que acude a la recién estrenada capital, atraída por las supuestas ventajas vitales que esta tiene la capacidad de ofrecerle, generará el entramado profesional y económico propiciatorio sobre el que sustentar y levantar el negocio del

¹ Este trabajo se incluye en el marco del proyecto de investigación *Escena Áurea (I). La puesta en escena de la comedia española de los Siglos de Oro (1570-1621): Análisis y base de datos*, aprobado por el Ministerio de Economía y Competitividad con la referencia FFI2012-30823.

entretenimiento. La ineludible apetencia humana de satisfacer unas necesidades lúdicas inherentes a nuestra naturaleza es entendida como una oportunidad económica que puede ser explotada a gran escala. La existencia de público conlleva una oportunidad, y su número la posibilidad de convertirla en un negocio próspero. Y todo este proceso, no lo olvidemos, se desarrolla en un espacio urbano (Madrid) que se está construyendo (literal y metafóricamente) paralelamente y que, por consiguiente, es susceptible de ser moldeado y perfilado al ritmo de las percepciones y los sentimientos de unos habitantes que, a su vez, son también potenciales espectadores teatrales. Es un momento en el que la incipiente capital del imperio español se muestra dúctil, maleable, “blanda”, en la terminología empleada por Jonathan Raban:

For better or worse, invites you [se refiere a la ciudad] to remake it, to consolidate it into a shape you can live in. You, too. Decide who you are, and the city will again assume a fixed form from you. Decide what it is, and your own identity will be revealed, like a map fixed by triangulation. Cities, unlike villages and small towns, are plastic by nature. We mould them in our images; they, in their turn, shape us by the resistance they offer when we try to impose our own personal form on them. In this sense, it seems to me that living in a city is an art, and we need the vocabulary of art, of style, to describe the peculiar relation between man and material that exists in the continual creative play of urban living. The city as we imagine it, the soft city of illusion, myth, aspiration, nightmare, is as real, maybe more real, than the hard city one can locate in maps and statistics, in monographs or urban sociology and demography and architecture².

En 1606, tras un breve periplo en Valladolid, la corte vuelve a trasladarse a Madrid colmando, en este viaje de ida y vuelta, las desmedidas ambiciones personales y crematísticas del Duque de Lerma y sus satélites³. Tras este ejercicio de puro nepotismo, la ciudad ya no volverá a perder el estatus de capital. En este mismo año Lope compone la comedia que se considera como el punto de arranque del nuevo modelo paradigmático de comedia urbana: *La discreta enamorada*. Tres años después, dirigirá a la Academia de Madrid el primer manifiesto teatral moderno de Occidente: el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609).

Es aproximadamente a partir de ese momento cuando la comedia empieza a saldarse con la ciudad (empleo ahora los términos en su valor genérico, conceptual) la deuda que en el transcurso de su formación había ido adquiriendo con ella. Y lo hará en la forma de estampas, de presencia, de enmarcación espacial de sus tramas que trascienden lo meramente anecdótico o accesorio. Hasta tal punto esto es así que se habla de una “comedia urbana”⁴ como una categoría específica dentro del subgénero de la comedia de capa y es-

² Jonathan Raban, *Soft City*, Londres, Hamish Hamilton, 1974, pp. 9-10.

³ No son pocos los trabajos que se han fijado, con mayor o menor hondura, en el traslado de la capital. Sin embargo, no son tantos los que se han salido de la pura descripción fáctica para intentar desentrañar las motivaciones latentes. Para un análisis detallado de la cuestión remito a Alfredo Alvar Ezquerro, *El cartapacio del cortesano errante. Madrid y los traslados de Corte de 1601-1606*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2006. De manera mucho más compendiada, dicho historiador vuelve a tocar el asunto en *El Duque de Lerma. Corrupción y desmoralización en la España del siglo XVII*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2010, pp. 169-194.

⁴ De los trabajos dedicados al respecto, tal vez podríamos destacar, por su carácter general y colectivo, Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*.

pada. Un subgrupo en el que, en su vertiente de ambientación madrileña, Lope comienza a prodigarse a partir de los primeros años del siglo XVII en un afán cada vez más acentuado por contar con el favor de la nobleza cortesana. Es evidente que cualquier intento de acercamiento⁵ a estas esferas sociales tendría que contar, en última instancia, con el beneplácito del Duque de Lerma y sus adláteres, ya que el primero organiza a su alrededor un foco cultural que tendrá como epicentro su palacio, cuya famosa huerta se convierte en uno de los espacios de recreo cortesanos más señalados de la época⁶. En la actividad artística, especialmente áulica, pero no solo, en una sociedad cada vez más teatralizada en todos los niveles, incluidos los de la cotidianeidad más ordinaria, jugará un papel trascendental este espacio, configurado a partir de parámetros estéticos, sociológicos y políticos a partes iguales. Como señalaba Stefano Arata en la introducción que preparó para su edición crítica de *El acero de Madrid*, «Ya era imposible quedarse fuera: Madrid iba a ser el teatro donde se jugaría esta partida literaria y política»⁷. La urbe, como se ha señalado en alguna ocasión, se transfigura en un espacio épico donde se van a dirimir todo un abanico de conflictos humanos conformados a partir de ensamblajes sentimentales, sociales, culturales, políticos, económicos... Curiosamente, en la geografía madrileña, la residencia del valido real (en la actual confluencia de la Carrera de San Jerónimo y el Paseo del Prado) será contigua al Barrio de las Letras en cuya Calle de Francos compraría Lope en 1610 la que sería su vivienda hasta el final de su vida⁸ (véase imagen 1)⁹.

Como en su día señalaba Enrique García Santo-Tomás, aún

Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, julio de 1995), Almagro, Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, 1996. Sobre el contraste entre los espacios interiores y exteriores en la comedia urbana puede verse el artículo de Stefano Arata «Casa de muñecas: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega», en François Cazal, Christophe González y Marc Vitse (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta. Las representaciones del espacio en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2002, pp. 91-115.

⁵ A las espinosas relaciones que mantuvo Lope con el círculo cortesano aglutinado en torno a la figura de Francisco de Sandoval y Rojas, Duque de Lerma, dedicó Elizabeth Wright su tesis doctoral: *The poet as pilgrim. Lope de Vega and the Court of Philip III (1598-1609)*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2001.

⁶ Sobre este espacio lúdico y el rendimiento teatral que produjo, puede consultarse el trabajo de Stefano Arata titulado «Proyección escenográfica de la huerta del Duque de Lerma en Madrid», en Pierre Civil (ed.), *Siglos dorados. Homenaje a Agustín Redondo*, Madrid, Castalia, 2004, vol. I, pp. 33-52.

⁷ Lope de Vega, *El acero de Madrid*, ed. de Stefano Arata, Madrid, Castalia, 2000, p. 15.

⁸ «Durante veinticinco años, de 1610 a 1635, en que murió, Lope habitó en esta casa que fue al mismo tiempo un refugio y una atalaya. Refugio, porque en sus silenciosos espacios interiores pudo reconstruir un precario equilibrio familiar con su esposa Juana de Guardo y sus hijos, y dedicarse con desahogo a su actividad de dramaturgo profesional, actividad en la que iba reconociéndose cada día más. Atalaya, porque el emplazamiento mismo de la casa, al lado del mentidero de los comediantes, pero a dos manzanas de la huerta del Duque de Lerma, le permitía seguir con atención los movimientos de la corte y despachar los asuntos entre cortesanos y cortesanos que el Duque de Sessa le hacía llegar diariamente mediante una estafeta. Hay una carta de esa época [fechada el 12 de junio de 1611] en la que Lope alude al enjambre de cortesanos que invade su barrio para dirigirse a la huerta del Duque donde se celebran fiestas. El poeta los ve pasar y comenta: «La corte se ha mudado a mis barrios y aposentado los oficios en mis vecinos; siempre vienen las cosas a quien las huye». Tomo la cita de Lope de Vega, *El acero de Madrid*, pp. 16-17. Para datos específicos de la vivienda que Lope compró en la Calle de Francos, puede verse el libro que al respecto preparó la Real Academia Española: *La casa de Lope de Vega*, Madrid, Imprenta de Silverio Aguirre Torre, 1962. Se publicó por vez primera en el año 1935.

⁹ Con el fin de poder ubicar más fácilmente los lugares mencionados, recurro a imágenes actuales de la ciudad de Madrid.

no existe un estudio orgánico del Madrid de las artes barrocas, ya que los trabajos existentes han presentado, en líneas generales, el retrato de una ciudad estática y monumental, silencioso testigo de hazañas imperiales y glorias áureas. Se podría afirmar que el «Madrid literario» de 1600 no ha sido apreciado en toda su funcionalidad y riqueza, sino que más bien ha sido *descrito* y, en consecuencia, no se ha dado un cuestionamiento sistemático y riguroso desde las evidencias empíricas existentes; se han ofrecido interesantes acopios de datos, pero no se han evaluado en sus relaciones, en sus influencias y oposiciones, y por ello el lector se ha quedado muchas veces con una impresión de la urbe como un conjunto de circunstancias aisladas más que como un vasto entramado de conexiones en donde toda estructura resulta operativa¹⁰.

Sin embargo, como él también nota, esta perspectiva limitada propiciada, según su opinión, por la tradición historiográfica de tinte franquista, está siendo superada por la creciente atención crítica que se está prestando a la significación de esta ciudad (de la ciudad, en general, como noción), que se ha abordado desde perspectivas sociológicas, antropológicas, historiográficas, urbanísticas, estadísticas, arquitectónicas, políticas, cartográficas e incluso psicoanalíticas.

En aquellos años y en aquel contexto político, social y personal, Lope compone una serie de comedias (*Las ferias de Madrid*, *La discreta enamorada*, *La bella malmaridada*, *El mesón de la corte*, *El acero de Madrid*, etc.) entre las que se incluye la que nos ocupa, *Santiago el Verde*, cuyo manuscrito autógrafo conservado está fechado el día 11 de diciembre de 1615. Se trata, en muchos casos, de obras de circunstancias, encargadas por las autoridades municipales para la celebración de fiestas significativas para la ciudad. En este caso, de la romería que se llevaba a cabo el día uno de mayo con motivo de la llegada de la primavera. La ciudad, pues, estaba ya presente en la creación dramática desde su propia génesis¹¹. Condiciona y modula la obra, que es, a fin de cuentas, su razón de ser,

¹⁰ Enrique García Santo-Tomás, *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2004, p. 22.

¹¹ Aunque un poco extensa, me permito reproducir aquí, por lo elocuente que resulta para entender la efervescencia literaria y artística, en general, del Madrid de las dos primeras décadas del siglo XVII a partir de los espacios urbanos por los que transcurren las existencias de los ingenios del momento, la siguiente cita de García Santo-Tomás: «En este Madrid “de reestreno”, Calderón crece en la calle de las Fuentes, próxima a la plaza de Guadalajara, para trasladarse luego a la calle de Platerías en un momento en que la Villa proyecta la convocatoria definitiva de los más ilustres ingenios del parnaso literario. Lope de Vega, Vélez de Guevara, Ruiz de Alarcón, Suárez de Figueroa o Salas Barbadillo son algunos de los primeros en establecerse, a los que siguen Mira de Amescua (1616), Góngora y Villamediana (1617), Quevedo (1618), Guillén de Castro (hacia 1619), Tirso y Esquilache (1621). Calderón será vecino de un Lope que inmortaliza el huerto de su casa en la calle de Francos (hoy Cervantes), de un Cervantes anciano que vive en la de Cantarranas (hoy Lope de Vega), de un Ruiz de Alarcón en la calle de las Urosas (hoy Vélez de Guevara), de un Lasso de la Vega en la calle del Pez, de un Tirso en su Monasterio mercedario cerca del Rastro y del Palacio del Duque de Alba, de un Góngora que había vivido desde 1619 en la calle traviesa del Niño antes de que llegara Quevedo (que hoy conserva su nombre), o de un Paravicino cómodamente instalado en el Monasterio de Trinitarios; y de 1645 son las noticias que nos sitúan a Francisco Santos viviendo en la cercana calle del Olivar. La ciudad se convierte así en un gran centro cultural por el que también dejan su impronta, en las siguientes décadas, artistas como Rubens, Velázquez, Cosme Lotti, y una larga nómina de diplomáticos, actores, músicos, científicos, arquitectos y creadores de todos los rincones de Europa». Véase Enrique García Santo-Tomás, *op. cit.*, pp. 52-53.

su causa y fundamento. Desde un punto de vista material, extraliterario, el entorno urbano mediatiza su recepción en unos espectadores que pagarán por ver en el interior del edificio teatral la reproducción de una geografía urbana que no solo conocen de primera mano (con el potencial evocativo y connotativo que ello conlleva), sino que, además, está contenida en su propio marco referencial; que empieza justo allí donde acaban los límites físicos del espacio teatral. Es más, algunos de los espacios principales donde transcurrirá la acción dramática, tanto de forma directa como diegética¹² (la Puerta de Guadalajara, la Calle de Platerías, la Calle de San Nicolás y la iglesia de dicho nombre allí ubicada, la Plazuela de San Juan con su Iglesia de San Juan Bautista, el Alcázar), eran adyacentes a los corrales madrileños donde se representó la comedia (véase imagen 1). Estamos ante la “triléctica” de la que habla Henri Lefebvre en su libro *La Production de l'espace*¹³, donde interrelaciona de manera dinámica las tres modalidades en las que, según él, puede construirse la espacialidad humana: el espacio percibido (que, en nuestro caso, se correspondería con la clara distinción simbólica de los espacios interiores y los exteriores en los que transcurre la acción dramática, o entre los espacios femeninos y los masculinos), el espacio concebido (que aquí estaría conformado por los códigos ideológicos que subyacen en el argumento, fundamentalmente el papel que desempeña la mujer en la sociedad y su supeditación al control masculino en aras de preservar y alimentar el principio de honor personal y colectivo) y el espacio vivido (formado por los códigos semióticos y visuales, pero esencialmente dialógicos a través de los que se construye el espacio dramático en la obra de acuerdo a las indicaciones y señales textuales del dramaturgo y a la idiosincrasia del corral de comedias). Aunque soy consciente de que la cultura y sus convenciones nacen de unas coordenadas reales concretas¹⁴, no obstante, estas tres categorías se amarran al contexto de la ficción teatral. Es decir, que quedan confinadas en las fronteras del edificio teatral, que no lo desbordan y, por consiguiente, que funcionan de acuerdo a leyes estéticas, artísticas. Pero es que existen comedias, como la que nos ocupa, en las que a su trama argumental (tejida desde el eje horizontal de sus coordenadas compositivas) se van

¹² A modo de puntualización, conviene indicar que en su libro *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro* (Madrid, Arco Libros, 2005, p. 94), Javier Rubiera dice de los espacios diegéticos que son «aquellos espacios a los que se alude en el relato de un personaje y que no forman parte ni del tiempo ni del lugar de la enunciación dramática. Suelen ser espacios que aparecen en relatos de sucesos del pasado (reales o soñados) y pueden servir para traer a la memoria o a la imaginación lugares lejanos a veces descritos con mucho detalle y con gran efecto retórico [...]. Los espacios narrados de esta manera pueden ser considerados “ausentes”, en contraposición con los espacios “patentes” (perceptibles directamente por el espectador) y los latentes (contiguos o alejados), a los que se alude en el diálogo como presentes y que se prolongan más allá de los espacios escénicos». Sobre las diferencias y la funcionalidad respectiva del «espacio mimético» y del «espacio diegético» puede verse el libro de Michael Issacharoff, *Discourse as Performance*, Stanford University Press, 1989, pp. 58-67. Para el concepto de «espacio teatral» y sus modalidades de representación remito a José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro (ed. corregida y aumentada)*, México, Paso de Gato, 2012, pp. 143-179. Y sobre el potencial visual de la palabra en nuestro teatro áureo, véase el apartado correspondiente que le dedica Ignacio Arellano en su libro *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 197-237.

¹³ El libro lo publicó originalmente en París la editorial Anthropos en el año 1974. Décadas después vio la luz en inglés. La más reciente traducción a esta lengua de la que yo tengo noticia es la que vio la luz en Londres en 2000 a cargo de la editorial Blackwell Publishers.

¹⁴ Sigue siendo de especial interés a este respecto el clásico trabajo de John E. Varey, *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987.

entrelazando, desde el plano vertical, hasta tres clases de espacios que ejercen su influencia en los resortes imaginativos del espectador: el espacio escénico, el espacio dramático y el espacio exoteatral.

Yo defiendo para el caso de *Santiago el Verde* y otras comedias urbanas similares la incorporación a este esquema trimembre concebido por Lefebvre de una cuarta categoría que podríamos bautizar tentativamente como “espacio tangible”. El espacio tangible no es una referencia locativa; tampoco es un espacio imaginario que se va creando en la mente del público mediante el empleo de recursos verbales y no verbales que funcionan en una relación de complementariedad. Es una presencia física y afectiva presentida. Se filtra a través de los muros del recinto teatral para insertar el espacio extraliterario en la ficción dramática creando conexiones que trascienden lo puramente decorativo. Y por todo ello es percibida por el auditorio, aceptando el planteamiento de Raban, como una ilusión tan real o incluso más que la generada en los sentidos por la ciudad real, física, es decir, lo que él denomina como la “ciudad dura”.

Como si de una estructura de cajas chinas se tratara, la ciudad contiene la representación que ha originado y que a su vez la recrea. El espectador madrileño de comienzos del siglo XVII observaría el Madrid dramático perfilado por Lope en *Santiago el Verde* como el marinero que contempla ensimismado un barco metido en una botella. Y todo ello, conseguido a partir de la absoluta desnudez escénica, ya que Lope no recurre, aparentemente, a ninguno de los recursos escenográficos con los que contaban los teatros comerciales auriseculares¹⁵.

Los dos fundamentos universales y aparentemente contradictorios en los que, en palabras de Arata, se debate la protagonista femenina de las comedias de capa y espada, el «principio del honor» y el «principio del placer»¹⁶, se proyectan en otros tantos planteamientos espaciales genéricos que sirven como pilares para sostener la trama argumental de *Santiago el Verde*: los espacios interiores y los exteriores. Ambientes simultáneamente opuestos y complementarios. Espacios que en su enfrentamiento consiguen equilibrarse produciendo una armonía moral que cimenta a la propia sociedad que los impone. Armonía que vendrá a ser soliviantada por un agente externo, encarnado por el personaje de don García, noble caballero granadino que llega a la corte acompañado por su amigo Lucindo y su criado Pedro con el objetivo de litigar por ciertos asuntos no especificados relativos a su hacienda. La dama Celia, ofreciéndose a interceder por su amiga Teodora preñada de don García después de verle frecuentemente a través de su ventana, se enamorará también de él, comprometiendo de esta manera el matrimonio que para ella tiene concertado su hermano con un caballero toledano llamado don Rodrigo de Lara. El encuentro definitivo entre la pareja protagonista en el que se confirman sus sentimientos amorosos recíprocos y, con ellos, el conflicto dramático que será necesario resolver, se

¹⁵ Es de obligada mención, cuando se habla de la puesta en escena en el teatro áureo español, el libro de José María Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.

¹⁶ «En *El acero de Madrid*, como en otras muchas comedias de capa y espada, la protagonista femenina se debate siempre entre dos principios universales y aparentemente en contradicción, que podríamos denominar el principio del honor y el principio del placer. Estos dos polos tienen su proyección espacial en la contraposición entre interior y exterior, entre casa y calle, espacios contrapuestos y al mismo tiempo ambivalentes». Véase Lope de Vega, *El acero de Madrid*, p. 25.

produce no solo en un espacio exterior, sino, además, en un lugar localizado más allá de los límites de la ciudad: el Soto de Manzanares, espacio geográfico comprendido entre Villaverde y el actual Puente de los Franceses, cuyo núcleo se situaba en los prados y alamedas localizados entre los puentes de Toledo y Segovia (véase imagen 2). Lope encuentra la sintonía estructural desarrollando el asunto a lo largo de toda la jornada segunda (completamente perdida, por cierto, en el manuscrito autógrafo), por lo que construye una obra de una perfecta simetría bajo el esquema nítido de presentación, nudo y desenlace. Aunque la trama transcurre en diferentes espacios dramáticos que sería muy interesante analizar e interrelacionar desde un punto de vista simbólico, me voy a centrar únicamente en el estudio de este espacio exterior que, por otra parte, me parece el más destacado de todo el texto y del que más rendimiento de este tipo se obtiene.

Es un espacio rústico, alejado físicamente del entorno urbano y conductualmente de los códigos socialmente esperables allí (Fabio, el criado de Celia le ofrecerá a don Rodrigo de Lara, su prometido, un caballo para ir al Soto, ya que es «[...] jornada / a caballo breve y corta, / y a pie polvorosa y larga»¹⁷). Y, sin embargo, íntimamente vinculado, conectado incluso con este¹⁸. Dentro de los límites del espacio civil imperan los mecanismos de coerción que las instancias de poder imponen con el objetivo de reprimir las pulsiones humanas, mientras que más allá de la frontera urbana se extiende un espacio de libertad donde es difícil, si no imposible, controlarlas. El filtro de la civilización que actúa en el seno del orden social queda desactivado extramuros. Nuestro atavismo encuentra su armonía en el contexto arcádico. Porque eso es, precisamente, lo que supone el soto madrileño: un espacio bucólico, un *locus amoenus* adyacente al espacio urbano. Un entorno arcádico *sui generis*, ya que si no podemos considerarlo como artificial, sí como un espacio arcádico semi-urbano. Y todo ello favorecido y potenciado por el momento en el que está enmarcada la acción: el día 1 de mayo, («buen día de amores hoy»¹⁹ dirá de él Liseo); el mes de mayo, en general, («[...] De mil modos / hace amor sus dulces lances / en este dichoso mes»²⁰, afirmará, muy poco después el mismo personaje). Los conceptos de espacio y tiempo, íntimamente vinculados ya desde la *Física* aristotélica, actúan de manera conjunta e incluyente a la hora de perfilar la cartografía sentimental de los personajes por medio de unas coordenadas de percepción relativas. La trivialidad de la realidad cotidiana aparece transformada en el contexto lúdico de la romería:

¹⁷ Cada vez que cite fragmentos de la comedia lo haré a partir de su edición príncipe. Esta apareció incluida en la *Trecena Parte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, por la viuda de Alonso Martín, 1620. Utilizo el ejemplar que la Biblioteca Nacional de España conserva con la signatura R-13864. Obviamente, modernizaré los textos. Para este caso, véase fol. 102v., vv. 1303-1305.

¹⁸ No voy a entrar en este trabajo en un análisis de naturaleza psicoanalítica en el que asociar simbólicamente la geografía madrileña con los intereses, acciones y deseos de los personajes. Pero podría acometerse sin demasiada dificultad, pues elementos como el río, el puente, el Soto, los juegos de identidad, etc., así lo propician.

¹⁹ Lope de Vega, *Santiago el Verde*, fol. 101v., v. 1148.

²⁰ *Ibíd.*, vv. 1152-1154.

LUCINDO Pues, ¿no te deleita el ver²¹
tantos coches tan bizarros,
tantos entoldados carros,
tanta gallarda mujer,
y más locas las riberas
del humilde Manzanares
que están los soberbios mares
con sus naves y galeras?
¿No ves entre estos pinos,
cubiertos de blancas flores,
tanta alfombra de colores
vistiendo *rudos pollinos*,
que ayer con las aguaderas
traían agua, y hoy pasan
ninfas de Madrid que abrasan
las aguas de sus riberas?
¿No ves convertido en lago
a Manzanares crüel
de los que pasan por él,
y tanto macho y cuartago,
que con el árbol de Alcides
les hacen frenos y riendas?
¿Y no ves tantas meriendas
en esas zarzas y vides,
tanta guitarra y pandero,
tanto sombrerillo y pluma,
tanto amante?²²

Los «rudos pollinos» (la cursiva es mía) que normalmente utilizan los aguadores para cargar los aparejos necesarios para desempeñar su oficio (no olvidemos que se trata de uno de los menos valorados en la sociedad de la época), ahora, en una estampa distorsionada por el prisma bucólico, pasean sobre sus grupas a unas «ninfas de Madrid» por las orillas del Manzanares. Pero en esta visión idealizada tiene cabida también una bocanada de realidad a partir, precisamente, del juego irónico que se hace con la polisemia del término “ninfa”, que, aparte de designar a las deidades propias de bosques y ríos, se empleaba en germanía como sinónimo de “prostituta”. Intentando describir el ambiente tan alejado de la realidad cotidiana en el que transcurre la celebración, don Rodrigo afirmará en el verso 1780 que «Un Ovidio este bosque me parece». Mediante este recurso que podríamos calificar como una metonimia de segundo grado, no se emplea el nombre de un autor como designación de su obra, sino de la esencia argumental de una en particular. Al caballero, esta atmósfera de realidad trastocada, de objetividades transformadas bajo la óptica de la desinhibición lúdica, le evoca el hilo conductor con el que se engranan las diferentes historias que configuran la obra cumbre del poeta romano: las *Metamorfosis*.

²¹ Lucindo se dirige a don García, cuya actitud taciturna contrasta notablemente con la alegría circundante.

²² Lope de Vega, *Santiago el Verde*, fol. 103v., vv. 1391-1417.

La sensación principal que transmite este segundo acto (véanse las aliteraciones con el adjetivo “tanto/a”) es la de un espacio abarrotado donde resulta difícil moverse y encontrar a personas, lo que, precisamente, facilita, para los intereses de la pareja protagonista, el ansiado encuentro amoroso. Hasta en tres ocasiones (en boca de dos personajes diferentes, Lucindo y don Rodrigo²³) se indica que es tal el gentío y el tráfico de coches allí reunidos que el campo se ha trocado en ciudad de forma transitoria. La corte se ha trasladado al ámbito campestre y, de manera excepcional, la rigidez de la etiqueta urbana se permuta por la laxitud del contexto lúdico.

El primer encuentro entre Celia y su prometido se produce también en este entorno, justo después de que ella se haya visto obligada a rechazar, empujada por sus obligaciones morales, a don García, de quien verdaderamente está enamorada. Justificará su turbación al ser presentada a don Rodrigo, precisamente, achacándola al desconcierto que para una dama como ella supone el hallarse en un ambiente tan ajeno a su decoro:

CELIA No os espante, señor, de que turbada
 me sienta al veros el primero día
 en campo abierto, sola y descuidada.

DON RODRIGO Tal vez amor al campo desafía²⁴.

Con todas estas condiciones y la conjugación espacio-temporal anteriormente aludida, el Sotillo de Manzanares se metamorfosea en un «bosque de amor»²⁵, como indica el personaje de Liseo. Un mundo al revés que abre sus puertas a la fantasía y, lo que es más importante, a la desinhibición de unos deseos y pasiones que el resto del año deben ser sofocados²⁶. Lisardo exteriorizará de forma muy gráfica esta percepción cuando en el

²³ «LUCINDO.- Es tanta la cantidad / de coches, que una ciudad / el Soto y el campo hicieron»; «LUCINDO.- Trasládese a un verde soto / la corte»; «DON RODRIGO.- Aquí sobre estas hierbas nos sentemos / a ver hechos ciudad los verdes prados» (ibíd., fol. 103r., vv. 1364-1366; fol. 103v., vv. 1460-1461 y fol. 106v., vv. 1796-1797, respectivamente).

²⁴ Ibíd., fol. 106v., vv. 1772-1775.

²⁵ «Hoy es el bosque de amor» (ibíd, fol. 105r., v. 1599).

²⁶ Nosotros no lo percibimos, pero estoy convencido de que el Soto de Manzanares sería un espacio connotado desde un punto de vista moral. En época estival era habitual que al río bajasen a refrescarse mujeres con menos recato del deseable para las costumbres de la época. Esto sucedía no solo durante la noche, sino, a veces, a plena luz del día. Alcide de Bonnacase, hablando de la abundancia de muchachas que se bañaban allí en las noches de verano, señalaba que «la obscuridad les es tan favorable, que su rostro, que podría enrojecer por su desnudez, es la parte de su cuerpo menos reconocida, y donde el más mudo y el menos escandaloso de todos los sentidos, que es el del tacto, desempeña el principal papel con una libertad tan grande y tan segura, que a menudo el fraile se cocha con la señora, sin que al día siguiente se reconozcan en la iglesia». Asimismo, Francisco de Quevedo afirmaba que en el río se veían «en verano y en estío, / las viejas en cueros muertos, / las mozas en cueros vivos». O, solo por poner otro ejemplo, en su Aviso del 31 de julio de 1655, Jerónimo de Barrionuevo relata cómo había transcurrido unos días antes la festividad de Santiago Apóstol: «Domingo día de Santiago fue apacible y templado, de mar a mar el río de coches y de hombres y mujeres en pelota medio vestidos y desnudos, que con la diversidad entretenían y haciendo renacuajos entre arena, y merendando en isletas y bajíos que se levantaban». Sobre el estupor que causaba esta práctica, especialmente en los viajeros extranjeros, véase José Deleito y Piñuela, *Solo Madrid es Corte. La capital de dos mundos bajo Felipe IV*, 1968, pp. 237-241. Allí aparecen las dos primeras citas. Véase también Jerónimo de Barrionuevo, *Avisos de don Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658)*, vol. I, ed. Antonio Paz y Meliá, Madrid,

verso 1807 afirma que «Hoy, el más cuerdo en este bosque es loco». Es significativo que este personaje, hermano de Celia y, por consiguiente, encarnación epitomada de la figura paterna y de los mecanismos coercitivos a esta asociados, invite a su hermana, animado por la realidad circundante, a realizar una de las acciones humanas que, incluso inconscientemente, vinculamos con el ritual de la celebración y la manifestación de regocijo por antonomasia: bailar. Se trata, pues, de un acto manifiestamente connotado. Abatida por sus circunstancias sentimentales, intentará excusarse apelando a un código moral que, por desgracia para ella, no tiene efecto en ese ámbito:

CELIA [...] La compostura
solía ser, hermano, tu consejo.

LISARDO En el estrado, sí²⁷.

El espacio dramático se construye de forma dialógica recurriendo a dos recursos principales: la insistente mención a la muchedumbre allí congregada, y a los elementos vegetales que pueblan el Soto.

Pedro, el criado de don García, hará su entrada en el escenario indicando a su amo que creía imposible encontrarle, ya que «Está de suerte / el campo, que ha sido el verte / milagro»²⁸. Y casi son idénticas las palabras que empleará Lisardo cuando constata lo difícil que resulta localizar a Celia, que, realmente, está escondida con don García: «Está de suerte el Soto, con la gente / que hoy le celebra, que se habrá perdido»²⁹.

Pero no solo la presencia de gente, sino las acciones o situaciones de ello derivadas refuerzan esa sensación. La primera escena encuadrada en el Soto se subraya con la algarabía que produce la salida al tablado de músicos y bailarines acompañados de romeros que, como se especifica en acotación, deben formar un grupo lo suficientemente numeroso como para causar sensación de gentío y bullicio³⁰; la cantidad de grupos dispersos pertrechados, suponemos (porque así hemos visto que lo hacía el criado Fabio al inicio de la jornada), con sus avíos para realizar el refrigerio campestre³¹; o, solo, por citar otro ejemplo, el ruido de cuchilladas y el alboroto correspondiente que se proyectan desde fuera del escenario reproduciendo una de esas típicas pendencias verbeneras que a veces se producen en ocasiones como estas³². Son todo como pinceladas rápidas (conformadas por muy pocos versos) con las que el Fénix va componiendo su lienzo. A través de la acumu-

Atlas, 1968, p. 167b.

²⁷ Lope de Vega, *Santiago el Verde*, fol. 107r., vv. 1812-1814.

²⁸ *Ibíd.*, fol. 103v., vv. 1424-1426.

²⁹ *Ibíd.*, fol. 106r., vv. 1756-1757.

³⁰ «*Vanse [don Rodrigo y Liseo] y salen los que pudieren, bailando en rueda, con guirnaldas de flores, y los músicos cantando*» (*ibíd.*, fol. 103r; la acotación aparece tras el verso 1321).

³¹ «LUCINDO.- ¡Cuánta merienda se ve / por estos bosques tendida! [...] MUJER.- La merienda llega ya. / HOMBRE.- Tiempo es ya de beber frío. / MUJER.- El de la nieve se apreste, / pues ya comienza el verano» (*ibíd.*, fol. 103r., vv. 1371-1372 y 1381-1384).

³² «*Ruido dentro. DON GARCÍA.- [...] ¡Bravo alboroto! / (Dentro) ¡Fuera! ¡Ténganse! ¡Paz! / LUCINDO.- ¿Qué es aquello? / DON GARCÍA.- Cuchilladas. / LUCINDO.- ¡Qué notable gente acude! / DON GARCÍA.- Con una que se desnude, / se sacarán mil espadas*» (*ibíd.*, fols. 103v-104r., vv. 1461-1466).

lación de detalles presentados de forma ágil y premeditadamente apresurada nos estimula a ir uniéndolos mentalmente para construir un espacio repleto de sensaciones que apelan a todos nuestros sentidos.

Incluso la mención al tiempo de la acción, por un lado, como la gestualidad actoral, por otro, cumplen con su función dentro de la mecánica de la creación espacial. El dato de que hace ya más de una hora y media que el coche en el que viaja Celia venía «por la puente» (entendiendo que este, por antonomasia, es el de Segovia), no hace sino evidenciar, para alguien que conozca la geografía madrileña, la congestión de tráfico que se ha producido en las inmediaciones del Manzanares³³.

Ejemplo de producción de este entorno por medio del denominado “espacio lúdico”, el que crean los actores con la proxemia, la gestualidad y la cinética³⁴, sería la entrada de Celia al Soto que, como inferimos a partir de su diálogo con Teodora, llega buscando ostensiblemente a don García. Podemos intuir los gestos con los que acompañaría la dicción de sus versos:

TEODORA ¿Qué es lo que vienes buscando?

CELIA Ninguna cosa, Teodora.

TEODORA Parece que vas agora
con más cuidado mirando³⁵.

Y todo ello enmarcado en un entorno natural que acentúa la sensación de agobio, de sofoco incluso, que agudiza nuestros sentidos junto con los de los personajes, ya que la visión resulta muy limitada no solo por la muchedumbre, sino por una vegetación que ofrece mil recovecos y escondites. La mención a los elementos vegetales, para señalar, precisamente, lugares alejados de las miradas ajenas, es también una constante: álamos, vides, unos «verdes ramos», o simplemente «ramos», parras, pinos, olmos o zarzas.

En el contexto de unos espacios dramáticos recreados por Lope a partir del empleo del denominado decorado verbal, encontramos el frecuente uso de deícticos que podrían confirmar la presencia de objetos que sí aparecerían físicamente sobre el tablado. Y es que sabemos, como en su día estudió José María Ruano de la Haza, que el empleo de ramos u otros componentes vegetales (plantas, flores, etc.) era frecuente a la hora de recrear sinécticamente el espacio del jardín o un espacio rústico³⁶. O no podríamos descartar el empleo de telas pintadas que, recreando un bosque de forma mimética, cubrirían alguno de los huecos inferiores de la fachada teatral sirviendo a los actores como escondite desde el que ver sin ser vistos. En un momento dado, Celia dirá a su criada Inés que tiene la

³³ «LUCINDO.- Debe de haber hora y media / que por la puente venían» (ibíd., fol. 103r., vv. 1361-1362).

³⁴ Patrice Pavis define el “espacio lúdico” de esta manera: «C’est l’espace créé par l’évolution gestuelle des comédiens. Par leurs actions, leurs relations de proximité ou d’éloignement, leurs libres ébats ou leur confinement à une aire minimale de jeu, les comédiens tracent les limites exactes de leurs territoires individuel et collectif. L’espace s’organise à partir d’eux, comme autour d’un pivot, lequel change lui aussi de position quand l’acteur l’exige» (véase su *Dictionnaire du Théâtre*, París, Dunod, 1996, p. 121).

³⁵ Lope de Vega, *Santiago el Verde*, fol. 104r., vv. 1490-1493.

³⁶ Sobre el modo en el que se recreaban estos en las puestas en escena de los corrales públicos, véase José María Ruano de la Haza, *op. cit.*, pp. 177-207.

sensación de estar siendo observada por don García, al que imagina escondido «detrás de alguna verde celosía»³⁷. Nada se especifica en acotación, pero no resultaría extraño que el galán estuviera, efectivamente, al paño, detrás de uno pintado, mirando a su amada.

Por último, la presencia del río Manzanares, por muy paródica que se intuya en alguna ocasión (fueron habituales las sátiras que se fijaron tanto en un tamaño como en un caudal —no olvidemos que durante gran parte del año iba sin agua— que no se ajustaba a lo esperable para el río que discurría por la capital de la Monarquía Hispánica), carga de erotismo y sensualidad el encuentro entre los dos enamorados. Sirva de ejemplo la escena, tras el desdén inicial y aparentemente definitivo de Celia a don García, en la que él, después de que el coche en el que ella se dispone a abandonar la pradera vuelque en su intento de vadear el río, la rescata del percañe y sale con ella a escena llevándola en brazos³⁸.

Madrid se vive en *Santiago el Verde* y otras comedias urbanas de este tipo y estos años. Resulta significativo que siga muy presente hasta en la última que escribió el Fénix, *Las bizzarrías de Belisa* (1634), aunque, en esta ocasión, ya desde la óptica del ocaso vital, tamizada por un barniz de nostalgia. Madrid no es solo un marco espacial, es una presencia casi real, tangible, que se respira y continúa tras la puerta del corral de comedias. Lo único que ya existía antes del inicio de la ficción y que permanece tras su conclusión.

No nos hemos detenido a lo largo de este trabajo en la manera en la que condiciona la creación de los espacios dramáticos, esencialmente el del bucolismo urbano del Soto de Manzanares, pero su pulso y cosmopolitismo están grabados en otros muchos detalles del argumento: la afición por el beber frío, es decir, la moda por los sorbetes y las bebidas refrescantes elaboradas con nieve, la obsesión de las jóvenes madrileñas por viajar en coche de caballos, los peligros de diversa naturaleza, pero siempre con riesgos estafadores, a los que se enfrentan los forasteros descuidados durante sus estancias en la Villa y Corte, etc. La propia argucia de don García tras salvar a Celia de su accidente fluvial de hacerse pasar por un sastre de origen vizcaíno con el fin de garantizarse el acceso a su casa, ahora que es momento de confeccionar los vestidos con los que el novio obsequiará a su futura esposa, no es más que otro guiño a la revolución socio-demográfica y económica en la que se ve inmersa la ciudad en un momento en el que una pequeña burguesía menestral reivindica cada vez de forma más decidida el reconocimiento social que la rígida estructura impuesta por las élites políticas y religiosas se empeñan en negarle. Como si de un reflejo especular se tratara, la demanda latente en el trueque de identidad que don García emprende aprovechando el parapeto que, para su decoro, le dispensa el espacio, se refleja en el anhelo de Lope por lograr con estas comedias madrileñas el lugar que piensa que le corresponde en el espacio cortesano controlado por el Duque de Lerma.

³⁷ «CELIA.- No puede amor ni pueden mis cuidados, / que pienso que me mira don García / detrás de alguna verde celosía». *Ibid.*, fols. 106v-107r., vv. 1801-1803.

³⁸ *Ibid.*, fol. 109r., vv. 2086-2098.



Imagen 1. Aparecen, en esta imagen actual de la ciudad de Madrid tomada por satélite, señalados algunos de los espacios destacados en el contexto político y teatral de la época, por un lado, y los empleados en el juego que Lope lleva a cabo entre la geografía real y la dramática en *Santiago el Verde*, por otro: 1. Palacio del Duque de Lerma. 2. Vivienda de Lope de Vega en la Calle de Francos, hoy de Cervantes. 3. Corral del Príncipe. 4. Corral de la Cruz. 5. Puerta de Guadalajara. 6. Calle de Platerías. 7. Calle de San Nicolás y la iglesia de dicho nombre. 8. Plazuela de San Juan e Iglesia de San Juan Bautista. 9. Alcázar Real. (Fuente: Google Earth.)



Imagen 2. En esta imagen actual de Madrid vemos en sombreado el tramo del río Manzanares cuyas márgenes constituían el núcleo del Soto. 1. Puente de Segovia. 2. Puente de Toledo. (Fuente: Google Earth.)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alvar Ezquerro, Alfredo, *El cartapacio del cortesano errante. Madrid y los traslados de Corte de 1601-1606*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2006.
- *El Duque de Lerma. Corrupción y desmoralización en la España del siglo XVII*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2010.
- Arata, Stefano, «Casa de muñecas: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega», en Françoise Cazal, Cristophe González y Marc Vitse (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta. Las representaciones del espacio en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2002, pp. 91-115.
- «Proyección escenográfica de la huerta del Duque de Lerma en Madrid», en Civil, Pierre (ed.), *Siglos dorados. Homenaje a Agustín Redondo*, vol. I, Madrid, Castalia, 2004, pp. 33-52.
- Arellano, Ignacio, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- Barrionuevo, Jerónimo de, *Avisos de don Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658)*, ed. Antonio Paz y Meliá, Madrid, Atlas, 1968, 2 vols.
- Deleito y Piñuela, José, *Sólo Madrid es Corte. La capital de dos mundos bajo Felipe IV*, 3ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1968.
- García Barrientos, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro (ed. corregida y aumentada)*, México, Paso de Gato, 2012.
- García Santo-Tomás, Enrique, *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2004.
- Issacharoff, Michael, *Discourse as Performance*, Stanford University Press, 1989.
- Lefebvre, Henri, *La production de l'espace*, París, Anthropos, 1974.
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, París, Dunod, 1996.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. 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, Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, 1996.
- Raban, Jonathan, *Soft City*, Londres, Hamish Hamilton, 1974.
- Real Academia Española, *La casa de Lope de Vega*, Madrid, Imprenta de Silverio Aguirre Torre, 1962.
- Ruano de la Haza, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- Rubiera, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2005.
- Varey, John E., *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987.
- Vega, Lope de, *Santiago el Verde*, en *Trecena Parte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, por la viuda de Alonso Martín, 1620, fols. 93v-117v.
- *El acero de Madrid*, ed. de Stefano Arata, Madrid, Castalia, 2000.
- Wright, Elizabeth, *The poet as pilgrim. Lope de Vega and the Court of Philip III (1598-1609)*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2001.