

# El aposento como espacio de la comedia nueva: configuración dramática y espacialidad primaria en el teatro de Lope de Vega

**GUILLERMO GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER**

Universidad Complutense de Madrid

[guillermo.gomez@filol.ucm.es](mailto:guillermo.gomez@filol.ucm.es)

## 1. EN EL APOSENTO DE LOPE DE VEGA

No por bien conocido deja de ser relevante, para el propósito que aquí nos trae, el «Prólogo» que puso Lope de Vega al frente de la novena parte de sus comedias. En el pórtico de entrada a la que sería la primera parte de comedias controlada directamente por el Fénix, el padre de la comedia nueva asegura que:

Viendo imprimir cada día mis comedias de suerte que era imposible llamarlas mías [...] me he resuelto a imprimirlas por mis originales; que aunque es verdad que no las escribí con este ánimo, ni para que de los oídos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentos, yo la tengo por mejor que ver la crueldad con que despedazan mi opinión algunos intereses<sup>1</sup>.

A pesar de sus palabras, la relevancia del aposento no es desdeñable, ni como lugar privilegiado en la recepción de la comedia nueva (ver Vega García-Luengos, 2010) ni mucho menos como espacio representado. De hecho, su carácter dramático tiene un peso considerable en el origen de un buen número de las más de cuatrocientas comedias del Monstruo de la Naturaleza. No seremos nosotros, con este trabajo, los primeros en destacar la versatilidad del espacio doméstico en las piezas teatrales áureas, ya que no son pocos los estudios que se han dedicado al rendimiento y el valor simbólico<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Cf. Marco Presotto (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, Lérida, Milenio / UAB, 2007, p. 38.

<sup>2</sup> Hace ya muchos años que Amezcua defendió la importancia del espacio en la configuración de las obras de teatro barrocas en los siguientes términos: «La mente de los artistas es permeable a los significados axiológicos que la cultura distribuye en los diferentes espacios. La obra artística, de esta manera, se vuelve “modelo de la estructura del espacio del universo, y la sintagmática de los elementos en el interior del texto, en el lenguaje de modelización espacial”, según afirma Yuri Lotman» (José Amezcua, «Notas sobre el espacio en algunas obras de Calderón», en García Lorenzo, Luciano (ed.), *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid,

de los interiores –quizá el menos «itinerante» de los espacios de la comedia barroca<sup>3</sup>– en Lope, Tirso y Calderón, sobre todo en el caso de la comedia urbana<sup>4</sup>. Gracias a los trabajos recién citados, de hecho, sabemos que en los hogares de los protagonistas de las comedias podemos encontrar al servicio del enredo «casas con puertas que salen a dos calles distintas; puertas internas disimuladas por alacenas o tabiques; retretes y camarines que se transforman en socorridos escondrijos; ventanas en las que el galán sorprendido por padres o hermanos de su dama puede arrojarse a la calle...»<sup>5</sup>. La finalidad de este estudio, por tanto, no es tanto la de volver a estudiar esos interiores como la de delimitar las funciones que puede adquirir el aposento en el teatro barroco precisamente por contraposición a los otros espacios de la casa que ya han sido estudiados. Para ello, nos ocuparemos del caso en unas cuantas comedias urbanas de Lope de Vega<sup>6</sup> que, sin llegar a los extremos de complejidad que tienen algunas de las más vertiginosas piezas de Calderón, demuestran concederle a los espacios domésticos una importancia particular.

Con tal fin, y ante la multiplicidad de puntos de vista desde los que podríamos acercarnos al estudio del aposento en el teatro de Lope de Vega, para el análisis que aquí nos proponemos llevar a cabo (necesariamente limitado en tiempo y espacio) constreñimos nuestra intención a dar cuenta de su importancia –ante todo– como espacio dramático; no en su adaptación al espacio escénico, que depende en buena medida del desarrollo técnico de los corrales del siglo XVII, ni menos como espacio de representación –posibilidad que cobrará relevancia, sobre todo, tras la construcción del palacio del Buen Reti-

---

CSIC, 1983, p. 1533). Con todo, para destacar la importancia del espacio como principio animador del drama quizá no sea necesario irse tan lejos, pues en los últimos años la noción ha cobrado especial importancia tanto desde un punto de vista teórico (como se puede comprobar en los acercamientos de Spang, Ubersfeld o García Barrientos, entre otros) como aplicada de manera específica a la comedia del Siglo de Oro (sobre todo a partir de la monografía que Javier Rubiera le ha dedicado al tema en 2005).

<sup>3</sup> Cf. Javier Rubiera Fernández, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2005, pp. 99-124.

<sup>4</sup> Conviene no perder la perspectiva, en este sentido, y percatarse de que la comedia urbana es el género más adecuado para desarrollarse en los interiores domésticos, razón por la que tanta atención crítica se le ha dedicado precisamente las comedias que se han incluido bajo tal membrete. Por contraste, «a los protagonistas heroicos del teatro del siglo áureo los vemos poco frecuentemente dentro del círculo familiar porque la vida del héroe es implícitamente una vida que se desarrolla en el exterior. Las grandes hazañas se realizan al aire libre [...]. Dicho de otra manera, [en los dramas históricos] la esfera de la casa, privada e interior, es el espacio de las mujeres. El espacio de los hombres [...], el verdadero espacio de los héroes, está afuera» (Donald R. Larson, «Leyendo la casa: imágenes escénicas en “Peribáñez y el comendador de Ocaña”», en Barbara Mujica y Anita K. Stoll, eds., *El texto puesto en escena: estudios sobre la comedia en el Siglo de Oro en honor a Everett W. Hesse*, Woodbridge, Tamesis, 2000, p. 92).

<sup>5</sup> Cf. Fausta Antonucci, «El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada», en Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta: el espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, Navarra / Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2002, p. 57.

<sup>6</sup> Somos muy conscientes de que en más de un caso las comedias presentan contaminaciones (de actores, de autores, de editores...) que pueden haber influido en el uso final de los espacios en cada uno de los textos, sobre todo en su mención en las acotaciones explícitas de las comedias. Por ello, para evitar en todo lo posible caer en un estudio que falsee en parte la intención de Lope, atenderemos de manera primaria (para determinar las obras en que aparece el aposento como espacio representado) a los casos en que los personajes mencionan explícitamente el lugar en el que se encuentran.

ro—. Nuestra intención, en fin, es la de centrarnos en el aposento como noción teórica y dramática que permite el acceso al mundo ficcional de la obra dramática barroca. Dentro de esos límites, analizaremos la importancia que el Fénix le concede a dicho espacio en su poética dramática, por lo que tendremos en cuenta su dimensión extraliteraria sólo de manera secundaria.

## 2. EL APOSENTO EN LOPE DE VEGA

En lo que a las comedias urbanas respecta, lo primero que se puede constatar es que la acción principal se limita a dos escenarios posibles: los exteriores (calle o plaza) y los interiores (la sala general de la casa y los aposentos)<sup>7</sup>, que conforman «uno de los elementos que mejor definen la “escena de ciudad a la española”»<sup>8</sup>. Dentro de los interiores, con todo, se puede diferenciar también fácilmente entre las acciones que tienen lugar en la sala principal de la casa, estancias «que puede[n] formar parte del cuarto de la dama, o de su padre, o de algún huésped, o bien ser una especie de recibimiento del que después se pasa a los cuartos»<sup>9</sup>, de las que transcurren propiamente en las alcobas y retretes de los personajes. Ha sido Rubiera uno de los críticos que con más argumentos nos ha recordado que «en la comedia española la naturaleza de las acciones que se requieren escenificar obliga a los poetas a imaginarlas en los espacios en que es más verosímil que sucedieran, respetando casi siempre, y cuando es el caso, lo que recogían las fuentes en que se basaban muchas de las piezas»<sup>10</sup>. El espacio de la casa no es una excepción. Por ello, a pesar de los numerosos trabajos que analizan desde perspectivas muy diferentes los interiores domésticos en el desarrollo de la peripecia de las comedias barrocas, no son muchos los estudiosos que separan claramente lo que sucede en la sala general, que es donde suelen aparecer las escenas que tienen lugar en torno al padre de la protagonista o las acciones de carácter eminentemente público (visitas de todo tipo de pretendientes y audiencias varias incluídas), de los otros espacios del hogar, que necesariamente deben quedar relegados a funciones más específicas<sup>11</sup>. Sin embargo, todas las posibilidades domésticas se pueden relacionar con personajes y circunstancias específicas. Así, por ejemplo, el jardín suele ser el lugar que la pareja de enamorados utiliza

<sup>7</sup> Cf. César Oliva, «El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 17-22.

<sup>8</sup> Cf. Stefano Arata, «*Casa de muñecas*: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega», en Casal, González y Vitse (eds.), *op. cit.*, p. 102.

<sup>9</sup> Antonucci, *op. cit.*, p. 60.

<sup>10</sup> Rubiera, *op. cit.*, p. 42. Cf. también Arata, *op. cit.*, p. 108.

<sup>11</sup> El propio Rubiera ha señalado que en el teatro (no sólo del Siglo de Oro) «la casa está guardada por un hombre, ya sea el padre, el hermano o el marido de la dama. [...] La dama es un tesoro, una niña de plata guardada, encerrada en el cofre de la casa bajo tres o cuatro llaves. Parece situada en el centro de un laberinto de salas con puertas cerradas con una llave que, en ocasiones, tiene un claro sentido erótico en manos del hombre, intruso que va traspasando las puertas hasta conseguir “abrir” el último tesoro» [*op. cit.*, p. 155]. En el caso de las comedias lopescas y dada la habitual configuración de sus damas como mujeres resueltas y decididas, es frecuente encontrar el espacio del aposento (ese espacio íntimo de la casa) abierto a los amantes y compartido por otros personajes, como venimos analizando en este trabajo.

en sus encuentros furtivos y el aposento se constituye, en fin, como en el marco ideal para las escenas más íntimas –no necesariamente amorosas– derivadas de las tribulaciones de la dama o el galán protagonistas<sup>12</sup>.

Desde un punto de vista dramático la diferencia no carece de importancia. La poética teatral española del Siglo de Oro se aleja con ello de lo que ocurre en otras tradiciones, como la francesa, en la que:

se establece como lugar teatral una sala, a la que conducen los aposentos de los distintos personajes, que tiene dos privilegios: por una parte, en ella los personajes pueden hablar con el mismo secreto con el que lo harían si se encontraran en su propia habitación; por otro lado, si un personaje quiere ir a buscar a otro a su habitación puede dirigirse a esta sala neutra y encontrarse allí como si estuvieran en el aposento<sup>13</sup>.

En el caso de la comedia nueva española, la presencia del aposento en escena permite distinguir (aun dentro del espacio doméstico) entre un lugar reservado para lo público, la sala; y un espacio dedicado en exclusiva a las confesiones amorosas, un telón de fondo para las maquinaciones de los personajes que hacen avanzar el enredo y un lugar donde se pueden materializar las inquietudes más íntimas de los personajes (principalmente del galán y la dama), el aposento. Su presencia, en tanto que espacio dramático (aunque a menudo funciona más como un espacio aludido *in absentia*), ha sido a menudo una de las menos individualizadas en su materialización escénica y, sin embargo, los funciones que hemos expuesto hasta aquí dotan al aposento de una importancia a la altura de los otros lugares (físicos o simbólicos) ya estudiados de manera específica por los hispanistas, sobre todo si consideramos su importancia dentro de la trama y en la resolución de los conflictos dramáticos de la comedia nueva. En el aposento es, en fin, donde transcurren todas las acciones que –por decoro o por problemas puramente técnicos– no se pueden mostrar en escena; es el lugar propio de lo secreto, por su misma naturaleza íntima y por la configuración, a medio camino entre lo representado y lo aludido; es el lugar propicio para el amor (sobre todo para el amor prohibido) y es el marco donde cultivar, desde la

---

<sup>12</sup> No conviene en ningún caso confundir los espacios de la casa en su función dramática ni menos considerarlos metonímicamente como representantes –cada uno en su individualidad– como trasuntos de la casa al completo, pues es frecuente en las comedias lopescas, cuando se alude al hogar (que no a las estancias que lo componen), que se haga referencia «al tema del “domus” como centro y enfoque de un matrimonio cristiano, un matrimonio que une a los dos esposos en el amor y el respeto mutuos y que funciona en armonía con la comunidad, el mundo natural circundante y las leyes de Dios» (Larson, *op. cit.*, p. 97). Además, es necesario tener en cuenta que, dentro del espacio doméstico tal y como se estructuraba en el siglo XVII, los aposentos eran –de manera general– «las piezas y apartados de cualquier casa» aunque «trae origen del nombre *posa*, que vale descanso y cesación» (Sebastián de Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Navarra / Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2006, p. 191; s. v. Aposentar]. En otras palabras, el aposento hace referencia a la estancia o conjunto de estancias de la casa dedicadas al descanso de sus habitantes, donde se desarrolla su faceta más «íntima y recogida» (cf. Ramón Menéndez Pidal, *La casa de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia Española, 1962, p. 142), aunque no por ello el término pueda «interpretarse sólo como alcoba» (p. 128), como se puede comprobar en la reconstruida casa de Lope de Vega. Más claramente todavía se puede entender su disposición al leer la detallada descripción de las casas urbanas de la época que hace Antonucci (*op. cit.*, pp. 57-58).

<sup>13</sup> Rubiera Fernández, *op. cit.*, pp. 41-42.

intimidad, la propia naturaleza de los personajes. A todos esos aspectos atenderemos en las páginas que siguen en unos cuantos ejemplos<sup>14</sup>.

### 3. EL APOSENTO EN LAS COMEDIAS URBANAS DE LOPE DE VEGA

En algunos de los acercamientos al espacio interior de la comedia nueva, la crítica ha destacado la casa –sin hacer más distinciones– como el propio de la mujer, el laberinto en el que está encerrada la dama virginal, el espacio donde –metafóricamente– tienen lugar los aspectos más íntimos de su existencia<sup>15</sup>. Desde luego, si aceptamos tal premisa, el aposento será aún con más razón el trasunto escénico del fuero interno de las damas (reflejo de sus pensamientos y deseos más ocultos desde una perspectiva psicológica, si se quiere), el rincón más oscuro de la mente de sus dueños y, a menudo, el escenario en el que se materializan dichas pulsiones, donde pueden dar los enamorados rienda suelta a sus deseos en furtivos encuentros<sup>16</sup>. En comedias como *El galán escarmentado*<sup>17</sup>, por ejemplo, no cabe duda de que el aposento se identifica –de manera metonímica– con la propia dama que lo habita. En la pieza, Celio reniega del trato amoroso con las doncellas

---

<sup>14</sup> Para el trabajo que aquí nos ocupa, y dada la extensión que podría llegar a alcanzar la comedia lopesca como objeto de estudio, limitamos nuestra intención a dar unas cuantas notas que sirvan para analizar el aposento, como espacio propio de la comedia nueva, en otros textos áureos. En consecuencia, a la hora de limitar nuestro corpus, nos centramos exclusivamente en las comedias urbanas de Lope (pues es en este subgénero –si se quiere– de las conocidas tradicionalmente como comedias «de capa y espada» donde el espacio doméstico adquiere una mayor relevancia) y no pasamos de los casos en que no sólo se puede constatar la presencia física del aposento (sea como el lugar de la acción o sea meramente como espacio intuido entre bastidores) sino que además evitamos todo lo posible los casos en donde el aposento no aparece mencionado expresamente en los parlamentos de los personajes o en las acotaciones pertinentes pues, a fin de cuentas, es el texto la única fuente fiable para acceder a los espacios que imaginó el dramaturgo en su gabinete (fuesen más tarde respetados o no en la representación). Después de todo, a diferencia de lo que ocurre en los otros dos grandes géneros literarios, «el lenguaje dramático se imagina en un espacio en el que se proyecta una representación, cuya previsión afecta a veces decisivamente a los rasgos constitutivos del texto escrito» (Rubiera Fernández, *op. cit.*, p. 16). Con ello, en fin, nos aseguramos de que no confundimos las estancias de la casa en que tiene lugar la acción de las comedias analizadas, evitando lugares imprecisos, indeterminados o ambiguos (cf. Oliva, *op. cit.*, pp. 34-35, y Rubiera Fernández, *op. cit.*, p. 38). Por su parte, para determinar el grupo de comedias que pertenecen a la categoría de la comedia urbana, nos regimos principalmente por los acercamientos al género llevados a cabo por diferentes estudiosos en Pedraza Jiménez y González Cañal (eds.), *op. cit.*, y por la clasificación que aparece en la base de datos de Arlope (Joan Oleza, dir., 2012-2014).

<sup>15</sup> Cf. las obras citadas de Amezcua (pp. 42-43), Arata y Rubiera Fernández (pp. 155-165).

<sup>16</sup> Justo la lectura inversa es la que plantea Juan Manuel Ramírez Ibáñez para un texto tan singular como *El castigo sin venganza*. En el universo trágico de la obra, Ramírez Ibáñez considera que «para el duque [...] la casa significa un lugar que lo priva de su libertad, o libertinaje, si nos ponemos moralistas. Es un símbolo de sujeción que constantemente rehuye» («Apuntes sobre el espacio en “El castigo sin venganza”», en José Amezcua y Serafín González, eds., *Espectáculo, texto y fiesta: trabajos del coloquio sobre Juan Ruiz de Alarcón y el teatro de su tiempo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1990, p. 153; cf. también Amezcua, *op. cit.*, pp. 43-44).

<sup>17</sup> No nos damos en este trabajo a la labor de resumir el argumento de todos los textos que se mencionan, tarea que resulta imposible de abordar en el limitado espacio del que disponemos. Con el fin de contextualizar el uso del aposento en cada una de las comedias, sin embargo, se darán ciertos datos indispensables de la trama o los personajes.

y, al hacerlo, se despide simbólicamente de los «tejados, rejas y barandas, / que ya no quiero andar sin fundamento / hecho, por adorar un aposento, / majadero cruel de vuestras randas» (125)<sup>18</sup>.

No es, aun así, el único caso. Si atendemos a otras comedias lopescas, no cabe duda alguna del carácter eminentemente interior –figurada y literalmente– del aposento en relación con las damas que pueblan sus obras. En un fragmento de *Los locos de Valencia* la identificación entre el espacio privado y la intimidad de los pensamientos y deseos de los personajes se ve claramente reforzada en las palabras que pronuncia Floriano, cuando contempla a la bella Erifila y, creyendo que la dama ha perdido el juicio, se sorprende de «que en tan hermoso aposento / no haya más de voluntad / y que falte el entendimiento» (175). La identificación parece todavía más clara si tenemos en cuenta que, siguiendo las teorías aristotélicas del alma, en la loca fingida se puede comprobar que «de fuera está la beldad / y vacío el aposento» (176).

Con todo, no hace falta acudir a lecturas de carácter –casi– psicoanalítico del espacio para entender que la privacidad del cuarto de la dama de la comedia tiene mucho que ver con el enredo y las soluciones que –movidos por la pasión y regidos por una inteligencia muy aguda– los personajes buscan a la situación en la que se encuentran inmersos. Basta volver los ojos a textos bien conocidos como *La viuda valenciana*, donde el aposento es el espacio protagonista, para darnos cuenta de que es en el reducido entorno de las estancias privadas de Leonarda donde tienen lugar las maquinaciones que la osada viuda –en connivencia con sus criados Julia y Urbán– se propone llevar a cabo para conquistar a ciegas al apuesto forastero. Así, poco antes de que su aposento se convierta, definitivamente, en el lugar donde se consume su amor, la protagonista pide consejo a su criada sobre el mejor modo de preparar la llegada del extraño y, más tarde, cuando se ve sorprendida por su desconfiado amante, no faltan razones para pensar que sea el mismo aposento en el que pone en palabras sus dudas. Aun así, si por algo resulta llamativo el caso recién descrito es por la temprana fecha en que fue escrita la comedia (c. 1600), no por la situación que representa. Después de todo, la configuración del enredo en torno a la dama es característica intrínseca de las comedias de capa y espada y en estas piezas –igual que ocurrirá más tarde en las comedias urbanas de Calderón– «la utilización ingeniosa y arriesgada del espacio doméstico es un rasgo típico de la dama, porque es para proteger el honor de la dama para lo que la casa ha sido pensada y proyectada como fortaleza-cárcel»<sup>19</sup>.

Por ese mismo motivo, no debería extrañarnos que en comedias más tardías, como *La dama boba*, aparezca nuevamente el aposento como espacio de la intimidad femenina pero presentado ya en esta ocasión desde la perspectiva eminentemente burlesca que permite el desgaste del tópico literario que identifica el aposento con la dama. En esta obra, en efecto, Clara, criada y amiga de Finea, llega emocionada a contarle que «ya parió / nuestra gata la romana». Cuando su señora le pregunta si «parió en el tejado», Clara no duda en responderle que lo hizo «en el aposento; / que cierto se echó de ver / su entendimiento» (80). Se subvierte con ello, para regocijo del público, la identificación de los cuartos de la mujer con la virginal doncella que duerme en ellos, y quizá no sea el único

<sup>18</sup> Las referencias a las piezas de Lope de Vega se realizan simplemente indicando la página de la edición citada en la bibliografía final.

<sup>19</sup> Antonucci, *op. cit.*, p. 77.

uso del aposento que se ve trastocado, pues también otra de sus funciones más habituales –la que hace de las estancias de la dama el escondite perfecto para un galán en apuros– se desplaza hacia el atípico espacio del «desván». Esta última alteración, aun así, permite a Lope alcanzar el que probablemente fuera su objetivo: concentrar los espacios para que la mayoría de las acciones sucedan en la sala general de la casa de Otavio<sup>20</sup>.

Con todo, tal y como adelantábamos apenas hace unas líneas, el aposento no es solo el lugar propio de la mujer y su intimidad. A menudo es también un espacio privilegiado –quizá por extensión de su carácter inherentemente recogido– para ocultar acciones, objetos y personas. Se convierte así en el emplazamiento perfecto para el secreto y la confidencia, y no son pocos los textos que se pueden aducir al respecto. Es allí, por ejemplo, donde se encuentran las cartas que Dinardo envió a Rosarda y que delatan su amor secreto en *El alcalde mayor*, hallazgo que provoca la denuncia de los padres de ella contra el amante y –sospechan– raptor de su hija. De igual manera, en *El maestro de danzar*, es en el aposento donde se gesta la última trama de la comedia. Es en el cuarto de Florela, en consecuencia, donde encuentra la dama, dentro del estuche donde guarda las tijeras, un papel de su enamorado Bandalino dirigido a ella y, más importante todavía, es allí donde Feliciano pone en pie un engaño para acusar falsamente de robo a Aldemaro, el fingido maestro de danzar y amante de Florela, con el fin de echarlo de la casa. Contando con la complicidad de Cornejo, le pide: «estas joyas que aquí van / llevarás a su aposento» (201), con lo que podrá acusar poco después al galán de un delito que no ha cometido que termina con el encierro del protagonista en «el más fuerte / aposento» (p. 217). Quedará, pues, Aldemaro –encubierto bajo el disfraz de Alberto– encadenado en un cuarto –casi como si de un tempranísimo Segismundo se tratase– esperando su ejecución, sirviendo la habitación para la afrenta que, ya de por sí, contaba con la salvaguarda del disfraz que encubre la identidad del personaje. En el final, no obstante, Lope no será cruel con sus criaturas y liberará al galán para que el enredo pueda terminar con las consabidas bodas finales.

Sin embargo, dentro del motivo de la ocultación de las acciones, una situación se repite sistemáticamente en las obras de Lope: la irrupción de un galán –más raramente una dama– en escena, perseguido por la justicia o por otros hombres pidiendo venganza, que termina por esconderse en el aposento de la que será su esposa al final de la obra. En los aposentos de Elisa, por ejemplo, se encuentran a Feliciano el padre y el hermano de la dama en *El ausente en el lugar*. De igual modo, en *La portuguesa y dicha del forastero* el aposento sirve al final de la primera jornada como escondite para don Félix –el forastero del título– cuando se ve sorprendido por el hermano de Celia junto a la dama en plena noche, obligando al protagonista a deambular por la casa sin saber si «por donde voy / es sala o cuadra» (348).

Aun así, más significativa todavía es la utilización del aposento en *Amor con vista*, comedia en la que es la hermosa Fenis quien se encierra en los cuartos del conde Otavio. La escena, como se puede comprobar, dista mucho de ser extraordinaria, aunque en algunos textos el juego metaliterario puede depararnos algunas sorpresas. En *Los melindres de Belisa*, de hecho, es a Felisardo a quien querrán ocultar cuando llega a casa de Eliso huyendo de la justicia para esconderlo de la vista de los alguaciles. Sin embargo, lejos de hacerlo entrar en los aposentos de la dama de la casa, terciará Fabio, el criado, para llevárselo a los

<sup>20</sup> Cf. Oliva, *op. cit.*, pp. 23-24.

suyos. Aunque la solución finalmente pasará por ocultar la identidad –no la presencia– de los personajes en peligro gracias a otra artimaña bien conocida (por medio del disfraz), no está la escena exenta de cierto tono paródico derivado del hecho de que la oferta de ocultar al galán no la haga la dama protagonista. A fin de cuentas, en torno a 1608<sup>21</sup> el público debía de estar ya acostumbrado a la solución dramática y el cambio tuvo que sorprender y divertir a los primeros espectadores.

Pese a todo, aunque la importancia de los aposentos en los textos que hemos venido analizando hasta aquí es incuestionable dentro del género de la comedia urbana, se puede poner en todos los casos una gran objeción derivada de su rentabilidad escénica: la presencia del aposento, como espacio de la acción, sobre las tablas de los corrales es considerablemente escasa. Casi todas las obras recién aludidas no muestran el aposento, sino que se limitan a dar las suficientes pistas por boca de los personajes para que el espectador lo recupere siguiendo las directrices del decorado verbal. Según se puede deducir de las acotaciones –casi siempre implícitas– de estas comedias, la acción que tiene lugar en los aposentos (sea por servir de marco para las reflexiones más íntimas de los personajes o por actuar directamente como escondite de los galanes en apuros), a pesar de tener consecuencias directas sobre lo que el espectador presencia, solo se deja entrever al fondo del tablado en alguna que otra «escena interior»<sup>22</sup>. El aposento es en estos casos un lugar aludido más que representado, a pesar de su función en el desarrollo de las novelescas tramas del teatro lopesco.

Precisamente por las consideraciones que hacíamos en el punto anterior, son todavía más importantes los casos en que el aposento no es un espacio abstracto que sirve para dar cabida a ciertas acciones de los personajes una vez que salen de escena sino que se convierte en el mismo entorno en el que se desarrolla la trama, esta vez ante los ojos de los espectadores. Se aprovecha así una de las principales características del teatro barroco: su libertad, que le permite casi con igual facilidad mostrar que relatar. En estos últimos casos, aunque se mantiene la configuración íntima y secreta del espacio, el cuarto (del galán o de la dama) cobra importancia –sobre todo– como el entorno propicio para el encuentro de los amantes anónimos y para la realización del amor secreto<sup>23</sup>. De este modo, si antes aludíamos al caso de *La portuguesa y dicha del forastero* por la presencia del aposento como escondite, más importante todavía resulta dicho rincón al comienzo de la segunda

<sup>21</sup> Cf. S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, p. 362.

<sup>22</sup> Cf. José María Ruano de la Haza y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 382-387.

<sup>23</sup> Dejando aparte la posible influencia celestinesca en este uso del cuarto como lugar de marcado erotismo (obvio en la escena séptima del texto de Rojas) y fuera ya de las comedias urbanas, Teresa J. Kirschner ha analizado algunos casos de transgresión sexual, a menudo de carácter ilícito y abiertamente inconfesable, situados precisamente en el espacio del aposento o la alcoba (*Técnicas de representación en Lope de Vega*, London, Tamesis, 1998, pp. 20-30). En comedias como *Los comendadores de Córdoba*, además, se utiliza incluso el tálamo nupcial como el telón de fondo para el amor prohibido (en este caso, de cariz adúltero y hasta incestuoso, características que desencadenarán las consecuencias trágicas de la obra). El espacio de esa primera representación de los sentimientos clandestinos, aun así, pronto derivará también hacia la burla amorosa, que aparece muy hábilmente explotada en *El burlador de Sevilla* desde sus primeros versos, o hacia los conflictos de honra, como se puede apreciar en *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro (cf. Rubiera Fernández, *op. cit.*, pp. 76-77).

jornada cuando el protagonista confiesa que en ese lugar se entregaron al amor, quedando para la dama «el honor forzado» (350) y dejando al galán obligado a comprometerse con la doncella a quien, «sin saber quién era o ser podía, / su marido juraba que sería» (366).

También como lugar de los amantes, primero, y como escondite, más tarde, aparece el aposento en *La gallarda toledana*. La segunda jornada de la comedia termina con una doña Ana (disfrazada de don Juan) entrando a su aposento, tras despedir a Bernarda con diversos requiebros y sugiriendo que la dama «dormís conmigo también», pues «si os llevo en mi pecho / no me lo podéis negar» (387). Es, sin embargo, en el tercer acto en el que el aposento adquiere una mayor importancia en el desarrollo de la trama. Como en otras comedias lopescas, es ese supuesto don Juan quien hará coincidir en su aposento a varios de los personajes de la pieza. No sólo conseguirá que entre Feliciano a sus cuartos tras asegurarle que Bernarda (de quien está enamorado) «esta noche ha de venir / a mi aposento en secreto» (387) sino que cita en el mismo lugar y a la misma hora a la dama para –dice la dama– «daros de esposo la mano / y firmar el casamiento» (410). Como puede esperarse, el matrimonio se acuerda entre los dos desconcertados amantes a la mañana siguiente mientras Ana, escondida en el aposento de Bernarda, pasa la noche con don Diego (su prometido y por quien partió de Toledo en galas de hombre), que sale del cuarto creyendo haber ganado a Bernarda la noche anterior.

Aun así, si hay una obra donde el espacio doméstico cobra importancia y se erige en protagonista absoluto –casi a la manera calderoniana– es en *Amor con vista*. En su caso, aunque merecería un análisis mucho más detenido que el que podemos ofrecer aquí<sup>24</sup>, debe destacarse la importancia de las salas que dan paso a las alcobas de los protagonistas (Otavio, Tomé y la oculta Fenis) en las que se desarrolla casi exclusivamente toda la comedia. El aposento cobra relevancia en la obra, que comienza con una escena en que Celia, dama, pide consejo a su prima ante su inminente matrimonio con el conde, que ese mismo día «[...] ha de venir / y en este cuarto vivir / que le tengo aderezado» (598). Además, si atendemos a los versos siguientes en que la protagonista asegura haberle pedido a su prometido «que viniese / solo y secreto» (598), no cabe duda de que el espacio responde también –como venimos viendo en este trabajo– a otra de las funciones dramáticas propias del aposento: la de encubrir al galán.

Los enredos de la pieza (basados en el disfraz y la ocultación de la identidad) tienen una mayor resonancia en casos como el de esta comedia, en que suceden en un espacio tan constreñido como son las dos alcobas (con sus respectivas puertas) de Otavio y Tomé y, «a la parte / del corredor que a esa güerta / mira, [...] un camarín» (610). La comedia es, además, un ejemplo magnífico de la identificación entre el cuarto de los personajes y el lugar de lo oculto dentro de la dramaturgia de Lope, sobre todo si tenemos en cuenta la llegada de Fenis de tapada y perseguida por varios hombres que la quieren matar. A partir de ahí se inicia el conflicto que obliga al protagonista –su futuro marido– a ocultarla en sus estancias.

De cualquier modo, si el uso del espacio resulta sorprendente en la pieza, no lo es menos la conciencia que parece tener ya el propio Lope de ello. Al tratar por boca de sus

<sup>24</sup> Para un análisis modélico de un espacio muy similar al que encontramos en *Amor con vista*, véanse los trabajos que le dedican al espacio de *La dama duende* Ruano de la Haza (*op. cit.*, pp. 401-403) y Marc Vitse («Sobre los espacios en “La dama duende”: el cuarto de don Manuel», *Rilce*, 12, 1996, pp. 337-356).

personajes del aposento, espacio casi único de la acción, se encuentran en la comedia una interesante contraposición con otros posibles espacios urbanos donde desarrollar la acción. Así, cuando Tomé tiene su primer encuentro con Flora, criada de Celia, le pide que lo favorezca por encima de otros hombres y, con un tono abiertamente apicarado, el gracioso pregunta si «esta ropa que he traído, / ¿tiene lugar conocido / donde estar seguramente / o ha de alojarse en posada?» (600). Tampoco tardará el criado en considerar si «¿Hallaré yo quien me dé / algún aposento a mí [...] para la voluntad?» (600), poniendo en relación –aunque indirectamente– el lugar en que se encuentra con las pulsiones amorosas en relación con el otro espacio de los amantes: el jardín. Así, al menos, parece reflejarse en la identificación que hace Tomé de Flora con el entorno idílico de los huertos, a donde considera que pertenece –por su nombre– la mujer.

Con todo, si la importancia del aposento para los amores secretos es fundamental en el caso de *Amor con vista*, todavía más elocuente resulta su presencia en el desarrollo de buena parte de la trama de *La viuda valenciana*. Es en el interior de las estancias de la dama (probablemente en un «escuro aposento» –270– similar al que aparecerá mucho más tarde en algunas escenas de *La portuguesa y dicha del forastero*) donde Leonarda cavila sobre la pasión amorosa que la invade y adonde será conducido Camilo para saciar su loco amor. El lugar sirve nuevamente para ocultar el deseo amoroso pues, estando siempre entre tinieblas, mantiene casi hasta el final el misterio de la identidad de la protagonista. Toda la obra está marcada por un constante juego basado en la ocultación de las identidades (no en vano, la acción tiene lugar durante los Carnavales de Valencia<sup>25</sup>) pero es en el aposento donde, a la falta del nombre, se le añade el tono erótico propio de los encuentros furtivos de los protagonistas.

Sin embargo, a pesar de la importancia que el aposento cobra en los últimos casos aludidos, en que se convierte en el lugar de la acción, raramente se nos describen en los textos la configuración de los espacios. Si en *Amor con vista* podemos intuir la disposición de las distintas estancias por lo que los personajes dicen de ellas, separadas por un pasillo y con salida al jardín, ni en las acotaciones explícitas ni por los versos del Fénix se nos describe a conciencia el lugar. Menos todavía podemos decir del aposento de Leonarda en *La viuda valenciana*, pues de él no sabemos más que se encuentra en la parte alta de la casa (no en vano sospecha Camilo al llegar cegado la primera noche que «pues la escalera subí / yo estaré en el aposento», 194) precedido por una sala decorada con tapices y preparado con sillas para el galán. Todavía más raras son las piezas que dan en las acotaciones explícitas más información y sólo en casos extraordinarios, como en *Las bazarías de Belisa*, tenemos una descripción detallada de la decoración del aposento que se puede observar al fondo de la escena<sup>26</sup>. Las notas predominantes, con todo, vuelven a ser las mismas: se trata de aposentos ricamente ornamentados que responden a la condición noble de sus habitantes, con las paredes «bien entapizad[as], un bufetillo de plata y otro

<sup>25</sup> Aunque a propósito de los nobles que aparecen frecuentemente vestidos de labradores (o labradoras) en las comedias lopescas, destaca Kirschner que: «El disfraz es otro de los elementos relacionados con el discurso sexual; connota la propuesta del mundo al revés, la alteración del orden, el carnaval. Con el disfraz entra en juego el que se altere el orden social y la relación entre los sexos» (*op. cit.*, p. 28). No cabe duda de que, más claramente todavía que en los casos que ella aduce, se ve ese desorden social y sexual en *La viuda valenciana*.

<sup>26</sup> Cf. Ruano de la Haza y Allen, *op. cit.*, p. 385.

con escritorios, una bujía [...]»<sup>27</sup>, etc. Pese a todo, lo cierto es que, aunque no tengamos más descripciones explícitas en las comedias lopescas, probablemente no hicieran falta. Las convenciones escénicas habían determinado ya que «el descubrimiento de una silla, un bufete, una cama o un estrado detrás de las cortinas del fondo bastaba para comunicar inmediatamente al público del siglo XVII que el cuadro que iban a presenciar tenía lugar en una habitación interior»<sup>28</sup>. Podemos plantearnos, en todo caso, si la materialización de los interiores alternaban los elementos propios de la sala con otros más íntimos, como la cama, para el aposento, pues fuera de tal posibilidad las acciones domésticas debían de representarse siempre de un modo muy similar.

El único caso que conviene diferenciar de los anteriores, por sus peculiaridades escénicas, es el de las conocidas como «comedias de mesón». Los aposentos que aparecen en ese tipo de textos, de carácter abiertamente apicarado, son mucho más interesantes desde un punto de vista dramático que los que hemos venido analizando en las piezas anteriores por su complejidad, motivada en buena medida por la multiplicación en la posada de los cuartos. Quizá al verse en la necesidad de responder a una estructura en que la acción es mucho más coral, con la constante presencia –si no física, sí al menos por boca de los personajes– de diferentes salas y estancias en la que descansa cada uno de los viajeros<sup>29</sup>, Lope no duda resolver la escena acudiendo a un espacio comunal. El aposento, por tanto, deja de ser un sitio único para convertirse en una de las posibles manifestaciones espaciales de la intimidad. De este modo, las habitaciones del mesón se erigen en el trasunto de cada uno de los personajes (hombres o mujeres), formando parte de un lugar de paso donde la anonimidad y el disfraz son las cartas de presentación de casi todos los que transitan por allí. Por eso, al final de las comedias todos los personajes confundirán a su compañero de lecho al cambiar la «dama donaire» con engaños de su lugar natural a los forasteros. Es lo que ocurre en *El mesón de la corte*, primero, y de *La noche toledana*, más tarde<sup>30</sup>. En ambas obras, los aposentos funcionan, ante todo, como el lugar de lo oculto y, dado el enredo de la trama, serán el espacio propio de la confusión con que las piezas terminan. Lope construye en los dos casos una ficción llena de erotismo<sup>31</sup> que respeta las unidades de tiempo

<sup>27</sup> Cf. la ed. de Enrique García Santo-Tomás, p. 165.

<sup>28</sup> Ruano de la Haza y Allen, *op. cit.*, p. 384.

<sup>29</sup> La diferencia entre los ‘aposentos’ y las ‘salas’ que se percibe en algunos fragmentos de *La noche toledana* parece clara en la época: mientras que el ‘aposento’ hacía referencia al espacio más íntimo de los hogares (aunque pudiese estar compuesto por más de una estancia), la ‘sala’ es una «pieza grande y donde el señor sale a negociar; y dijose así porque se sale a ella de las cuadras y cuarto secreto» (Covarrubias, *op. cit.*, p. 1422; s. v. Sala). En el caso de la comedia lopesca, además, ambos términos pueden hacer referencia a las habitaciones de los huéspedes –al menos, en lo que al alojamiento de los mesones respecta– pero con una clara diferencia por su tamaño o sus comodidades. Así se explica que en *La noche toledana* se reserve la segunda denominación para la «sala del balcón» o «la sala adonde estuvo aquel indiano» (105).

<sup>30</sup> Dentro de las «comedias de mesón» de Lope se suelen estudiar *La noche toledana* y *El mesón de la corte*. Junto a ellas, a menudo también se incluye *La ilustre fregona*, aunque la tradición crítica parece inclinada a pensar que la obra no es de autoría lopesca. Puesto que aún no se ha alcanzado un consenso suficiente como para dar por zanjado el tema, a pesar de los sólidos argumentos a favor de Lope como autor del texto (cf. los estudios de Presotto y Vaiopoulos citados en la bibliografía final), dejamos la comedia fuera del corpus de este trabajo.

<sup>31</sup> En otro lugar ha destacado Joan Oleza que «La puerta de Juana a finales de la Jornada II de *El mesón de la corte*, o las llaves de los aposentos repartidas entre unos y otros en la Jornada III, son las claves simbólicas de la satisfacción prometida pero imposible del deseo» («Mesones de teatro», en Odette Gorsse y Frédéric

y espacio. En consecuencia, el aposento, nuevamente hurtado a los ojos de los espectadores, se convertirá en el único sitio donde pueden reencontrarse los amantes (también multiplicados para la ocasión) y donde las burlas de la dama pueden tener cabida. A fin de cuentas, todo ello tan sólo podría suceder en el mesón, espacio propio de los amores bajos (literatura picaresca mediante) en que los galanes se prometen satisfacer «mil deseos, a lo menos, / de mil esperanzas llenos» (11).

El dramaturgo crea en estos casos un «lugar cerrado y abierto a la vez, pero suficientemente aislado como para permitir y favorecer una atmósfera festiva y erótica»<sup>32</sup>. Si adoptamos la terminología de Arata<sup>33</sup>, en estas comedias se puede establecer una división clara: el «principio del honor» propio de los espacios cerrados quedará reservado para los aposentos donde, a pesar de los deseos de los personajes, terminará cada galán con la dama que legítimamente le corresponde. El patio que une todas las estancias, por su parte, funcionará como espacio exterior, dando lugar al «principio del placer» que permite hacerse falsas promesas amorosas a los personajes en la primera jornada. Si en las piezas que describíamos en los puntos anteriores el aposento era el lugar más interior de las casas –con lo que ello conlleva de inexpugnable, desde una perspectiva simbólica– y sólo gracias a la inteligencia de la dama protagonista se podía transformar en el lugar de los encuentros amorosos de los jóvenes, en el mesón ocurrirá lo contrario: la atmósfera carnavalesca que se respira en las últimas comedias estudiadas terminará siendo restaurada precisamente en el espacio íntimo de los aposentos como lugar que permite tanto la ocultación de la identidad como el encuentro de los amantes y especialmente significativo resulta que sea sólo al salir los personajes de sus cuartos, con la primera luz del día, cuando caigan en la cuenta de que lo que ellos creían un amor ilícito es, en realidad, una promesa de matrimonio.

#### 4. EL APOSENTO, LOS ESPACIOS DE LECTURA Y LA COMEDIA NUEVA: ALGO MÁS QUE UN LUGAR REPRESENTADO

Junto a las cuatro posibles funciones –todas ellas muy relacionadas entre sí– que hemos destacado en los puntos anteriores, existe un último caso, aunque minoritario, especialmente sugerente. Se trata de la importancia que adquiere el aposento como entorno propicio para la lectura (dentro y fuera de las comedias del Fénix). Su especialización como espacio para el ejercicio intelectual que ello supone se deja ver, sobre todo, en las bien conocidas escenas iniciales de *La viuda valenciana*. Así, aunque podríamos considerar que la situación que allí se describe hace tan solo un uso particular del espacio, la importancia del aposento en la construcción de las comedias que hemos estudiado en estas páginas nos permite repensar su significado cuando se inserta dentro de la ficción teatral.

---

Serralta, eds., *El Siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 692).

<sup>32</sup> Cf. Milagros Torres, «Erotismo mesonil en 'El mesón de la corte' y 'La noche toledana': de la palabra al gesto», en Luce López-Baralt y Francisco Márquez Villanueva (eds.), *Erotismo en las letras hispánicas: aspectos, modos y fronteras*, México, Colegio de México, 1995, pp. 440.

<sup>33</sup> Cf. Arata, *op. cit.*, p. 104.

Desde un punto de vista extraliterario, de hecho, la relevancia de los lectores para la comedia nueva es bien conocida, pues «aparte de la representación escénica, que constituye el sentido fuerte del teatro, las comedias tuvieron una segunda recepción, también muy importante, a través de la lectura, una vez que eran publicadas [...]»<sup>34</sup>. A esos «lectores de aposento», desde luego, alude frecuentemente el Fénix en los paratextos de sus *partes* y con ellos inicia un largo diálogo en que va componiendo una imagen de sí mismo como figura de autoridad que muy probablemente le permitiese aumentar el valor de sus comedias<sup>35</sup>. El lector de teatro, seguramente también espectador asiduo en los corrales, es –en conjunto– un consumidor teatral<sup>36</sup> y Lope parece ir tomando conciencia de esos aficionados que buscan sus obras en las librerías de las principales ciudades españolas para «volver a disfrutar de comedias que había visto representar o que le eran completamente novedosas [...] en la tranquilidad de su aposento»<sup>37</sup>. Así se entiende, por ejemplo, que en 1619 el Fénix interpele directamente a su «letor amigo» para asegurarle que:

leyéndolas, te acordarás de las acciones de aquellos que a este cuerpo sirvieron de alma [...]. Quedo consolado que no me pudrirá el vulgo como suele, pues en tu aposento, donde las has de leer, nadie consentirá que te haga ruido ni que te diga mal de lo que tú sabrás conocer, libre de los accidentes del señor que viene tarde, del representante que se yerra y de la mujer desagradable por fea y mal vestida, o por los años que ha frecuentado mis tablas, pues el poeta no la escribió con los que ella tiene sino con los que tuvo en su imaginación, que fueron catorce o quince<sup>38</sup>.

Si algo queda claro a partir de las propias palabras del Fénix es que, pese a sus quejas, sabía muy bien la importancia que estaba adquiriendo el nuevo lector de textos de ficción y sus obras no eran una excepción en el incipiente mercado del libro literario. En este contexto, la presencia de cierto número de personajes lectores en las comedias de Lope de Vega (casi siempre en el entorno del aposento) resulta de especial interés, pues con ello se estaría abocando a los primeros lectores del XVII a enfrentarse a su propio reflejo –dramático–. No parece descabellado, en consecuencia, pensar que la «viuda valenciana» se entregue a la lectura de los místicos –y quizá también de algunos que otros versos de ocio como los que le ofrece Otón cuando entra en su casa disfrazado de librero<sup>39</sup>– del mismo modo que los compradores de las primeras *Partes*.

Más todavía se puede decir si pensamos que Leonarda no es la única lectora que aparece en las obras de Lope. De un rápido vistazo tan solo a las comedias que hemos utilizado

<sup>34</sup> Cf. Rubiera Fernández, *op. cit.*, p. 12.

<sup>35</sup> A este respecto, cabe recordar los estudios que le han dedicado a las estrategias –autorales y comerciales– de Lope estudiosos de la talla de Profeti, García Aguilar, Sánchez Jiménez o García Reidy, cuyos trabajos se recogen al final de estas páginas. No entraremos aquí, por tanto, en la imagen que desea Lope ofrecer de sí mismo sino en sus consecuencias para el espacio del aposento, que es lo que aquí nos interesa.

<sup>36</sup> Cf. John H. Elliott, *La rebelión de los catalanes (1598-1640)*, Madrid, Siglo XXI, 1982, p. 147.

<sup>37</sup> Cf. Alejandro García Reidy, *Las musas ramera: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2013, p. 311.

<sup>38</sup> Cf. José Enrique Laplana Gil (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, Madrid, Gredos, 2013, p. 49.

<sup>39</sup> La nómina de libros que pretende vender a la joven viuda para conquistarla van desde las novelas pastoriles de Gálvez de Montalvo o de Cervantes hasta las canciones de Espinel (161-165).

en la realización de este trabajo, se pueden destacar también como lectores los personajes de *El maestro de danzar*, que demuestran conocer muy bien un texto tan influyente como el *Orlando furioso*, y no menos interesante resulta la ferocidad con que Nise, la bachillera hermana de *La dama boba*, parece entregarse –a pesar de la preocupación de su padre– al disfrute de la literatura con Petrarca, Silvio Piccolomini, Garcilaso, Cervantes, Mateo Alemán y hasta con las rimas de Lope de Vega y las comedias de Guillén de Castro (145-147)<sup>40</sup>.

El aposento se convierte en estos casos, por tanto, a la vez en espacio representado y – metafóricamente, al menos– en espacio de representación, aunque los textos que se ponen en pie en ese entorno respondan a una «espacialidad primaria» y dependan de la «imaginación espacial» de los lectores del XVII<sup>41</sup>. Por todo ello, si hasta aquí hemos tratado de la presencia del aposento como una realidad dramática (estuviese desarrollada escénicamente o no), su relación extratextual con los consumidores de libros hace del aposento un lugar aún privilegiado también desde un punto de vista dramático. Conviene repensar, en consecuencia, la insistencia de Lope por dirigirse dentro y fuera de las tablas– a ese lector que se encuentra en la comodidad de sus aposentos, el único lugar donde se pueden «representar» todas sus comedias sin restricciones de ningún tipo<sup>42</sup>.

## 5. CONCLUSIÓN

Las páginas que aquí terminan no se han propuesto llevar a cabo un análisis exhaustivo de todas las posibilidades dramáticas del aposento ni de las obras del Fénix en las que aparece. Con ellas hemos intentado más bien poner sobre la mesa la importancia del aposento en dos momentos bien diferenciados de la creación dramática: tanto en la *inventio* como en la recepción lectora de las comedias lopescas. No nos cabe duda de que son necesarios todavía más estudios que determinen si las tendencias que subrayamos aquí y la importancia que le concedemos al espacio del aposento en relación con la comedia nueva responden tan sólo a las peculiaridades de nuestro dramaturgo o si, en su calidad de iniciador de toda una corriente dramática imitada después hasta la saciedad (sobre todo con el subgénero más representativo de la comedia nueva: la comedia urbana), la

<sup>40</sup> Cf. Maria Grazia Profeti, *Nell'officina di Lope*, Firenze, Alinea, 1998, pp. 38-39.

<sup>41</sup> Aunque sin desarrollarlo, García Barrientos incluye entre las nociones de espacio dramático y espacio escénico el concepto de «especialidad primaria o elemental» que se deriva de la materialidad de la escritura» (José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*, Madrid, Síntesis, 2001, p. 121). A tal concepción nos atenemos en este estudio, considerando que el concepto puede ser equiparable a lo que alude también Rubiera (*op. cit.*, p. 8) bajo el término «imaginación espacial». Para Rubiera, de hecho, los lectores del Barroco estaban «habituados igualmente a la contemplación de las comedias en el corral, [y] completaban con facilidad los blancos o indeterminaciones del texto escrito, pues compartían con los dramaturgos una serie de códigos y conocían una serie de convenciones que les permitían interpretar correctamente el sentido del texto dramático» (*op. cit.*, p. 12).

<sup>42</sup> Desde un punto de vista teórico, podríamos considerar que lo que Lope está haciendo es asimilar el «mundo posible» de sus comedias a la realidad más cotidiana de sus consumidores, con lo que sus lectores pueden llegar a convertirse en referente para la *inventio* de sus obras, de ahí la importancia de la comedia urbana como género privilegiado dentro del teatro áureo y del aposento como espacio en que se desarrollan las mismas (cf. Keir Elam, *Semiotics of theatre and drama*, London / New York, Routledge, 2005, pp. 61-71).

presencia del aposento en los términos que aquí planteamos supone una constante también en autores posteriores.

Aun así, lo que aquí podemos destacar es que la presencia dramática del aposento como espacio de la comedia nueva es patente a lo largo de toda la producción del Monstruo de la Naturaleza. En sus manos, el más íntimo de los espacios domésticos se convierte en la recámara donde ocultar sorpresas que abarcan desde un pensamiento furtivo hasta la materialización de un amor no consentido y es muy sugerente, además, cuando los personajes se convierten en tipos móviles por establecerse un guiño de complicidad con los primeros lectores del teatro áureo, público al que no quiso desatender el Fénix en cuanto tuvo la oportunidad de ponerse al frente de las ediciones de sus propios textos. Su presencia dramática resulta especialmente elocuente por contraposición con los otros espacios de la casa (sala y jardín) pero adquiere, sobre todo, unos matices especialmente interesantes desde una perspectiva sociológica: el aposento es a la vez, en las comedias de Lope, espacio aludido, espacio representado escénicamente y –más allá de la literatura– espacio privilegiado de la lectura.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amezcuca, José, «Notas sobre el espacio en algunas obras de Calderón», en García Lorenzo, Luciano (ed.), *Calderón: actas del «Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro» (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 1533-1543.
- , «El espacio simbólico: el caso del teatro español del Siglo de Oro», *Acta poética*, 7 (1987), pp. 37-48.
- Antonucci, Fausta, «El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada», en Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta: el espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, Navarra / Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 57-81.
- Arata, Stefano «*Casa de muñecas*: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega», en Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta: el espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, Navarra / Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 91-115.
- Arellano, Ignacio, «Espacios dramáticos en los dramas de Calderón», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Calderón de la Barca: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 2001, pp. 77-106.
- Brown, Jonathan – Elliott, John H., *Un palacio para el rey*, Madrid, Taurus, 2003.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Navarra / Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- Elam, Keir, *Semiotics of theatre and drama*, London / New York, Routledge, 2005.
- Elliott, John H., *La rebelión de los catalanes (1598-1640)*, Madrid, Siglo XXI, 1982.
- García Aguilar, Ignacio, *Imprenta y literatura en el Siglo de Oro: la poesía de Lope de Vega*, Madrid, Ediciones del Orto / Ediciones Clásicas / Universidad de Minnesota, 2006.

- García Barrientos, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*, Madrid, Síntesis, 2001.
- García Reidy, Alejandro, *Las musas ramera: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2013.
- Jauralde Pou, Pablo, «El teatro en los palacios», *Teatro: revista de estudios teatrales*, 1(1992), pp. 33-56.
- Kirschner, Teresa J., *Técnicas de representación en Lope de Vega*, London, Tamesis, 1998.
- Laplana Gil, José Enrique (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, Madrid, Gredos, 2013.
- Larson, Donald R., «Leyendo la casa: imágenes escénicas en “Peribáñez y el comendador de Ocaña”», en Barbara Mujica y Anita K. Stoll (eds.), *El texto puesto en escena: estudios sobre la comedia en el Siglo de Oro en honor a Everett W. Hesse*, Woodbridge, Tamesis, 2000, pp. 88-103.
- Menéndez Pidal, Ramón, *La casa de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia Española, 1962.
- Morley, S. Griswold – Bruerton, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- Morrás, María – Pontón, Gonzalo, «Hacia una metodología crítica en la edición de las acotaciones: la “Parte primera” de comedias de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 1, 1995, pp. 75-117.
- Oleza, Joan, «Mesones de teatro», en Odette Gorsse y Frédéric Serralta (eds.), *El Siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 681-694.
- Oleza, Joan (dir.), *ARTELOPE: base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega, 2012-2014*, edición digital. <http://artelope.uv.es> (fecha de consulta: 03/10/2014).
- Oliva, César, «El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega», en 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 / Festival de Almagro, 1996, pp. 13-36.
- Presotto, Marco, «La tradición textual de “La ilustre fregona” atribuida a Lope de Vega», *Criticón*, 87-89 (2003), pp. 697-708.
- Presotto, Marco (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, Lérida, Milenio / UAB, 2007.
- Profeti, Maria Grazia, *Nell'officina di Lope*, Firenze, Alinea, 1998.
- Ramírez Ibáñez, Juan Manuel, «Apuntes sobre el espacio en “El castigo sin venganza”», en José Amezcua y Serafín González (eds.), *Espectáculo, texto y fiesta: trabajos del coloquio sobre Juan Ruiz de Alarcón y el teatro de su tiempo*, México D.F., Universidad Autónoma Metropolitana, 1990, pp. 147-157.
- Rodríguez García, Eva, *La puesta en escena de Lope de Vega*, tesis doctoral inédita dirigida por la Dra. Inmaculada Urzainqui Miqueleiz, Universidad de Oviedo, 2014. <http://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/25565> (fecha de consulta: 05/10/2014).
- Ruano de la Haza, José María – 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.
- Sánchez Jiménez, Antonio, *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Woodbridge, Tamesis, 2006.
- Spang, Kurt, *Teoría del drama: lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, EUNSA, 1991.
- Torres, Milagros, «Erotismo mesonil en “El mesón de la corte” y “La noche toledana”: de la palabra al gesto», en Luce López-Baralt y Francisco Márquez Villanueva (eds.), *Erotismo en las letras hispánicas: aspectos, modos y fronteras*, México, Colegio de México, 1995, pp. 439-459.
- Ubersfeld, Anne, *Reading theatre*, Toronto, University of Toronto Press, 1999.

- Vaiopoulos, Katerina, *De la novela a la comedia: las «Novelas ejemplares» de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010.
- Vega Carpio, Lope de, «El galán escarmentado», en *Obras de Lope de Vega. Obras dramáticas. Tomo I*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916, pp. 117-152.
- , «Amor con vista», en *Obras de Lope de Vega. Obras dramáticas. Tomo X*, ed. Federico Ruiz Morcuende, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1930, pp. 598-634.
- , «La portuguesa y dicha del forastero», en *Obras de Lope de Vega. Obras dramáticas. Tomo XIII*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1930, pp. 338-372.
- , *La dama boba*, ed. Diego Marín, Madrid, Cátedra, 1976.
- , «El mesón de la corte», en *Tres comedias madrileñas*, ed. Rafael González Cañal, Felipe B. Pedraza Jiménez y Milgaros Rodríguez Cáceres, Madrid, Comunidad de Madrid / Clásicos madrileños, 1992, pp. 1-100.
- , «La gallarda toledana», en *Comedias XII*, ed. Paloma Cuenca y Jesús Gómez, Madrid, Biblioteca Castro / Turner, 1995, pp. 323-419.
- , *La viuda valenciana*, ed. Teresa Ferrer Valls, Madrid, Castalia, 2001.
- , «La noche toledana», en *Comedias de Lope de Vega. Parte III*, coord. Luigi Giuliani, Barcelona, Milenio / Prolope, 2002, pp. 57-251.
- , *Los locos de Valencia*, ed. Hélène Tropé, Madrid, Castalia, 2003.
- , *Las bizarrías de Belisa*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2004.
- , *El maestro de danzar. La creación del mundo*, ed. Daniel Fernández Rodríguez y Alessandro Martinengo, Madrid, Gredos, 2012.
- Vega García-Luengos, Germán, «Sobre la identidad de las partes de comedias», *Criticón*, 108 (2010), pp. 57-78.
- Vitse, Marc, «Sobre los espacios en “La dama duende”: el cuarto de don Manuel», *Rilce*, 12 (1996), pp. 337-356.
- Zugasti, Miguel, «El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina», en Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta: el espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, Navarra / Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 583-619.
- , «El espacio escénico del jardín en el teatro de Lope de Vega», en Francisco Sáez Raposo (ed.), *Monstruos de apariencias llenos: espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, Bellaterra, PROLOPE / UAB, 2011, pp. 73-102.