

Importancia de la espectacularidad en el teatro de Lope de Vega: La escenificación de *El Príncipe despeñado*

Teresa J. Kirschner, Simon Fraser University

Dentro del continuado debate sobre la importancia de la puesta en escena en el teatro español popular del Siglo XVII y mediante el análisis de los procesos de escenificación en *El Príncipe despeñado* de Lope de Vega, tengo como intención mostrar la marcada teatralidad de la comedia lopesca.¹

A partir de las acotaciones explícitas en el autógrafo y en la primera edición en la *Parte VII* (señaladas por *A* y *P* respectivamente en las citas textuales) junto con la ayuda de las didascalias implícitas soterradas en el diálogo versificado, examinaré el impacto de los signos visuales en la estructura total de la pieza. Además, con el cotejo entre las acotaciones del autógrafo y las de la *Parte VII* determinaré si en el texto impreso se mantiene la espectacularidad inicial del autógrafo. Para la descripción y funcionamiento de los recursos técnicos me apoyaré específicamente en las aportaciones de J. M. Ruano de la Haza sobre la escenificación de la comedia.²

El Príncipe despeñado tiene lugar en tres espacios geográficos, corte, aldea y monte/sierra, que se escenifican mediante distintos procedimientos y que, además, se entrecruzan con espacios abstractos, éticos y políticos ligados a conceptos como honor, amor, virtud y legitimidad.³ Como veremos, los tres parajes están presentes en cada uno de los actos, aunque aparecen con orden y significado distintos.⁴

I. ESPACIOS INTERIORES CORTESANOS DE OPRESIÓN

La corte se representa principalmente con interiores: el estrado del palacio primero, y, luego, en el segundo acto, el aposento de Doña Blanca, esposa de Don Martín. Son los espacios, públicos y privados, que han sido usurpados y corrompidos por el recién nombrado Rey Sancho IV de Navarra.⁵ Como indica Ruano, ‘el descubrimiento de una silla, un bufete, una cama o un estrado detrás de las cortinas del foro bastaba para comunicar inmediatamente al público del siglo XVII que el cuadro que iban a presenciar tenía lugar en una habitación interior. Estos objetos funcionaban, pues, como un telón de fondo, un signo visual que indicaba que el tablado vacío se había convertido, sinécdoticamente, en un lugar específico – dormitorio, sala interior, salón de trono’.⁶

Estrado público y aposento privado

En el primer acto vemos a Sancho sentarse en la silla real y tomar en sus manos el cetro y la corona (A I, fol.3v; P fol.220v). A esta entronización sigue la repartición de títulos entre sus partidarios y la ceremonia del rendimiento de vasallaje con el besamanos al nuevo rey (A I, fol.4v; P fol.220v). La acción tiene lugar, por lo tanto, en el salón del trono. De esta suerte, cetro, silla y corona, debido a su propia fisicidad, de meros accesorios de adorno de utilería pasan a ser auténticos signos emblemáticos de la toma pública del poder.

En la escena de la violación de Blanca, se especifica su recato de perfecta y fiel casada, al no mostrarla en el recinto de su dormitorio. Cuando Sancho entra en su aposento, el portero sobornado dice, refiriéndose a su dueña: ‘Esta antecámara es/ donde se suele tocar’ (vv.1934–35). Los dos están pues en el tablado mientras el criado señala: ‘Esta cuadra que se ve,/ que cubre tela y retratos,/ merece tener la cama/ de vuestro bien, gran señor’ (vv.1940–43). El vestuario, cubierto por una cortina pintada, es el dormitorio de Blanca – espacio de su intimidad, de su sexualidad y de cuyo resguardo depende su propio honor, el de su marido y el de su casa.⁷ Por lo tanto, es un espacio vedado a los ojos del público y de Sancho.⁸ Se oye luego el ruido de alguien levantándose y sale Blanca al escenario (a mi ver por la cortina del vestuario) ‘con ropa de levantar’ y ‘destocada’, es decir, perturbada, ya que el desarreglo del vestido y del peinado denotan siempre la alteración interior (A II, fol.15v; P fol.234v).

II. ESPACIOS EXTERIORES CORTESANOS DE TRANSICIÓN

La pieza se abre en un trasfondo de división partidista (con ‘voces’ desde ‘dentro’ [A I, fol.Pr; P fol.219r]) entre los que van a favor y los que van en contra de la elección de Sancho como nuevo rey.⁹ Seguidamente, y para hacer patente la separación que existe entre los dos bandos, entran en escena ‘por una parte’ Remón y los suyos (defensores del hijo aún no nato de la reina enviudada, Doña Elvira) y ‘por otra’ (A I, fol.Pr) su hermano mayor Martín con sus propios deudos, seguidores éstos de Sancho. La relación sinecdótica espacial se mantiene también en la *Parte VII* ya que cada bando hace su entrada por una ‘puerta’ diferente (P fol.219r).¹⁰

La corte es pues centro de luchas políticas fratricidas de forma que, Remón primero y más tarde la reina, al perder su causa con la subida al trono de Sancho, tienen que escaparse para salvar sus vidas. Si bien la corrupción generada por el rey permea el corazón mismo de la corte, hay formas de eludirla. Los conceptos de centro y periferia, radio y extrarradio operan consecuentemente en la escenificación de la pieza: al interior de la sala del trono se opone el exterior del jardín de palacio y al interior de la casa de Blanca se opone su exterior.

Jardín de palacio y fachada de casa

Cuando la balanza del poder cae del lado de Sancho, y Elvira es abandonada por sus seguidores en el salón del trono, es en el espacio abierto del jardín, donde ella encuentra su salvación: ‘vete por estos jardines,/ a estos bosques’, le dice el guarda de la puerta de palacio, ‘donde seas/ Reina entre pobres aldeas/ destos navarros confines’ (vv.511–14). Al irse por los jardines hacia los confines del campo abierto, la reina Elvira logrará librarse primero de la persecución de Sancho y, más tarde, con el paso del tiempo, vencerle en el campo político.

Por otra parte, la humillación, vergüenza e ira que Blanca siente hacen que rechace el ámbito de su violación. El acto tercero empieza con la pared del teatro cubierta de lienzos negros. Representa en esta ocasión la fachada de su casa vista desde fuera, inclusive con portal (la entrada al vestuario), escaleras y barandas (las del primer corredor) (vv.2033–38).¹¹ La negrura de la pena de Blanca queda exteriorizada en el color de los paños y en la ropa de luto con la cual se visten ella (A III, fol.2r; P fol.235v) y sus criados. Con el anuncio a su esposo Martín de la perfidia del rey, publica la pérdida del honor de la casa. Al igual que la reina, por motivos y por caminos distintos, Blanca ha iniciado la estrategia de su eventual reivindicación.

III. ESPACIOS EXTERIORES RÚSTICOS DE CONFRONTACIÓN

Desde el primer acto, se contraponen, al ambiente cerrado y peligroso del mundo ciudadano, un mundo bucólico-sentimental habitado por ‘villanos’ (A I, fol.9r) o ‘pastores’ (P fol.222v) mediante la alternación de cuadros que Lope marca en su manuscrito con una raya. Mundo alterado, como su contraparte, por dos pretendientes, en este caso, Fileno y Danteo, que contienden entre sí por el amor de Elisa.

Al igual que la homogeneidad de la corte fuerza la exclusión de las cabezas disidentes (a saber, Doña Elvira y Don Remón), los disgustos del triángulo amoroso hacen que Danteo salga de la aldea para refugiarse en una sierra nevada (vv.679–80 y 841). En este paraje agreste, frío y supuestamente inhóspito, encontrarán los tres marginados refugio a sus pesares y fatigas. Así, cuando Elvira da a luz a su hijo, heredero legítimo de la corona de Navarra (de aceptarse que el rey, su esposo, lo había engendrado antes de fallecer), lo hace con la ayuda de Danteo y, según el autógrafo, al amparo de unos ‘árboles’, es decir en un medio natural no viciado (A I, fol.14v), detalle omitido en la edición de las *Partes*.

Por otra parte, las incursiones de Don Sancho en el espacio campesino alterarán este medio y provocarán, como veremos, su eventual caída moral y física.

Monte salvaje alienador y despeñadero de la muerte

Según el texto mismo lopesco, el espacio campesino de la zona de Peñalén está dividido entre ‘aldea, monte y sierra’ (v.1162). El rey Sancho atisba por vez primera a Blanca al ir de caza con sus compañeros.¹² Ahora bien, esta caza, como muchas otras, se transforma rápidamente en una caza erótica en la que el hombre quiere subyugar a la mujer. En su persecución obsesiva, Sancho seguirá su designio a pesar de enterarse, desde el inicio, de que Doña Blanca no es una villana cualquiera vestida ricamente sino la noble esposa de su fiel mayordomo.

Según ha aclarado Ruano de la Haza, ‘el monte era una rampa escalonada que bajaba del primer corredor al tablado’.¹³ En *El príncipe despeñado* se encuentra ‘una combinación de ‘sierra’ y monte’ en la que la ‘sierra estaría representada por el primer corredor adornado y el monte por la rampa escalonada’.¹⁴

Así durante la escena del encuentro, Don Sancho, junto con sus compañeros de caza, Arista y Fernán Peralta, salen en escena por el primer corredor, para quedarse luego Sancho en lo alto del monte (v.1159). Mientras tanto, Arista y su compañero se acercan, bajando por la escalera del monte, a los campesinos que están ocupando el tablado (‘Es que bajan de la sierra/ hoy algunos cazadores’ [vv.1209–10]). Con ello facilitan la conversación privada de su señor con Blanca al quedar éste rezagado: ‘Llégale, señora [a] hablar/ mira que te aguarda allí’ (vv.1280–81). Eventualmente Sancho bajará por el monte para así unirse a la celebración del bautismo del niño abandonado que tiene lugar en la aldea, en el espacio escénico a ras de tablado.

Tan pronto como se termina este cuadro, vestida con el mismo humilde traje con el cual apareció ya cuando dio a luz en el descampado (A I, fol.13r; P fol.225r), entra en este acto segundo ‘la Reina huyendo y Don Remón tras ella vestido de pieles’ (A II, fol.7r; P fol.229r), lo que confirma, a primera vista, el descontrol sexual del salvaje que está acosando a una mujer. El hecho de que ella vaya vestida ‘en tan pobre traje’ (v.1394) y que el de Remón sea ‘tan grosero’ (v.1399) hace que tarden en reconocerse el uno al otro. De nuevo esta escena debe de tener lugar en el corredor, en la boca misma del monte porque ambos personajes se hallan en la sierra cuya immediatez es denotada por los deícticos en: ‘aquestos montes me guardaron,/ y estas campañas de maleza llenas’ (vv.1442–43).

Más adelante y en otro cuadro intercalado para así mostrar la simultaneidad entre acciones que ocurren en ubicaciones distintas, entre esferas dentro y fuera del radio de control de Sancho, entrará de nuevo la reina, esta vez ‘cubierta de pieles’ (A II, fol.14r) y, al igual que Remón, con ‘hábito de salvaje’ (P fol.233v). Pero así como Sancho con su traje cortesano cubre un estado de salvajismo interno, Remón, a pesar de su apariencia externa, mantiene su honorabilidad. La reina baja pues ‘por

el monte' según Lope indica en su autógrafo (A II, fol.14r), aclarándose con ello las distintas localizaciones: sierra o corredor por donde correr y aparecer ('arriba' [A II, fol.14v] o 'en lo alto' [P fol.234r]) y monte-escalera por donde descender de la sierra al llano donde se halla la aldea.¹⁵

En el acto III, Don Martín irrumpe en escena 'con un venablo' corriendo 'tras su hermano Don Remón, vestido de pieles' (A III, fol.11v). Forma parte del séquito del rey que 'viene a cazar salvajes' (v.2784) para entretenerse. Tras la escena de reconocimiento y reconciliación entre los dos hermanos (puesto que ahora Martín conoce ya la doblez del rey Sancho), se invierte la situación. El perseguido será el perseguidor y la 'fiera bestia' (v.2804) que hay que matar va a ser el rey. ¿Cómo matarle? 'Pues mira, yo me subo/ por el áspero, y tú, siguiéndome,/ dile lo mismo al rey, y estando en lo alto,/ despéñale de un risco' (vv.2798-802). 'Sube, que ya llega' (v.2803).

Nos encontramos en este punto ante el aspecto más sobresaliente de la puesta en escena de esta obra: la representación del despeñamiento (supuestamente histórico) del rey Sancho de Navarra ocurrido en Peñalén en 1076, acción central de la comedia a la que alude el título mismo.¹⁶ En los corrales, había un efecto teatral llamado despeño que permitía a un actor o actriz bajar, a vista del público, como cayéndose o volando desde lo alto de un monte al tablado.¹⁷ Dentro de los distintos tipos de despeño, 'el más fácil y, por lo tanto, más popular de todos-se realizaba desde el corredor hacia el interior', que es como John Varey explica en esta pieza la caída de Sancho.¹⁸ Así, seguidamente después de la caída, pueden entrar al escenario por la boca del vestuario los cuatro caballeros con el rey 'en hombros' 'muerto' (A III, fol.14v; P fol.241v).

IV. LA ALDEA COMO ESPACIO HÍBRIDO DE CONVIVENCIA Y LIBERACIÓN

De esta suerte, el movimiento escénico de la totalidad de la pieza puede describirse como un progresivo desplazamiento del espacio de la corte al de la aldea, desplazamiento que coincide con la paulatina integración de personajes de todos los sectores y clases al incorrupto y sano ambiente de la aldea que se representa siempre a ras de tablado.

El acto primero termina en la aldea con la llegada de Danteo que lleva 'un niño envuelto en su gabán' (A I, fol.15v; P fol.223r). El niño de Elvira está desnudo de ropa por haber acabado de nacer y desnudo de título por no haber sido reconocido como heredero legítimo. Sin embargo, en la aldea, aunque bajo anonimato, se le recoge, se le cuida y se le cría. A su bautizo acuden, durante el acto segundo, 'todos los villanos que puedan'. El pueblo entero está presente con el 'alcalde' de padrino y Blanca, 'muy bizarra', de madrina. La fiesta se celebra con gran animación, con música y 'grandes voces de relinchos', el irrintai ancestral

montañés cuya especificidad se diluye en la edición de la *Parte VII* al hacerse alusión sólo a una 'gran gritería de alegría' (A II, fol.3r; P fol.228r). Finalmente, se cierra la comedia en la aldea, en la 'antigua' casa 'solar' de Don Martín (v.2890). Ahí se acomoda el cuerpo inerte del príncipe despeñado y por lo tanto derrocado, se reconcilian los bandos, se reestablece la paz del reino y (a rey muerto, rey puesto) se reconocen los derechos de la reina Elvira y de su hijo reencontrado.

En conclusión, en esta instancia y salvo en las divergencias que ya hemos comentado, la teatralidad de la pieza tal como ha sido anotada de la mano de Lope ha sido mantenida en su esencia en la primera edición del texto. *El príncipe despeñado* es además una comedia modélica en cuanto a la estrecha ligazón existente entre escenificación y estructura dramática. Con el entrecruce contrastivo de subidas, bajadas y caídas políticas, morales y físicas y con el desplazamiento de corte-sierra-aldea quedan reivindicadas la inocencia de Doña Blanca, la lealtad de Don Remón y la legitimidad del niño príncipe, futuro rey de Navarra.

NOTAS

- ¹ Para facilitar el cotejo de las citas implícitas, usaremos la edición crítica de De Ciria en la que, contrariamente a la de Hoge, los versos están numerados. Véase María Soledad de Ciria Matilla, *Lope de Vega: 'El príncipe despeñado'* (Pamplona: Departamento de Educación y Cultura, 1992). Otras versiones importantes de esta comedia son: el Autógrafo, Firmado el 27 de noviembre de 1602 (Real Academia Española, Ms. 392); la del *Séptima Parte de las comedias de Lope de Vega* (Barcelona: Sebastián de Cormelles, 1617), fols.219r-242v. BN R-24985; y '*El príncipe despeñado*': *A Critical and Annotated Edition of the Autograph Manuscript by Henry W. Hoge* (Bloomington: Indiana University Press, 1955).
- ² Véase J.M. Ruano de la Haza y John J. Allen, *Los teatros comerciales del Siglo XVII y la escenificación de la comedia* (Madrid: Castalia, 1994).
- ³ Según Blue, amor es el tema principal de la pieza. Véase William R. Blue, 'Dramatic Unity in Lope's *El príncipe despeñado*,' *Hispanófila* 65 (1979), 17-29 (p.20).
- ⁴ La pieza vista en su totalidad comienza en la corte y concluye en la aldea: El acto primero empieza en la corte (v.1), sigue en la sierra (v.531) y concluye en la aldea (v.919); el segundo principia en la aldea (v.1039), luego continúa (con un enciso sincrónico en la corte (vv.1651-1701)) en el monte (v.1390 y v.1876), para finalizar en la corte (v.1930); y el último acto pasa de la corte (v.2022) a la sierra (v.2581) y termina en la aldea (v.2879).
- ⁵ De Ciria, p.22.
- ⁶ Ruano, *Los teatros comerciales*, p.384.
- ⁷ Yvonne Yarbro-Bejarano, *Feminism and the Honor Plays of Lope de Vega*

- (West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 1994), pp.17, 86–87.
- ⁸ Este es un tipo de escenificación diferente del que se halla, por ejemplo, en *Los comendadores de Córdoba*. Aquí la esposa enamorada y fiel a su marido se niega a compartir con otro el secreto de su cama. Allí la esposa infiel se recrea, ante los ojos de los espectadores, en transformar el espacio supuestamente sacrosanto de su cama matrimonial en la cama receptora de su secreto y venturoso amante (Teresa J. Kirschner, ‘El discurso sexual como subversión del amor idealizado en el teatro histórico-nacional de Lope de Vega’, en Manuel García Martín et al. (eds.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro II, Actas del Segundo Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Acta Salmanticensia: Estudios filológicos, 252, 2 vols (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993) II, 549–59 (p.551).
- ⁹ María del Carmen Hernández Valcárcel categoriza la pieza como comedia de tipo C de final trágico en la que el rey es castigado por prevelecer el deseo sobre el poder (Hernández, *La historia de América y España en el teatro de Lope de Vega: temas, estructura y personajes*, Colección Carabelas, Ensayo 8 (Murcia: V Centenario, Comisión Murcia, 1993), pp.128–29).
- ¹⁰ Este uso espacial para indicar la separación entre grupos no queda circunscrito a esta comedia si no que lo usa Lope en otras situaciones parejas. Por ejemplo, en *El galán de la Membrilla* para mostrar la rivalidad existente entre los habitantes de esta villa y los de Manzanares, Lope hace que se marchen por dos puertas diferentes (Kirschner, ‘Estrategias dramáticas en el teatro de Lope de Vega: La expresión visual en *El galán de la Membrilla*,’ en Ignacio Arellano, M^a. Carmen Pinillos, F. Serralta, Marc Vitse (eds.) *Studia Aurea: Actas del III Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Toulouse, julio de 1993)*, 3 vols (Navarra; Toulouse: Griso-Lemso, 1995).
- ¹¹ Véase Ruano, *Los teatros comerciales*, p.375.
- ¹² El caso más famoso pero no único es el de la escena de caza en *Fuenteovejuna*; véase Kirschner, ‘El discurso sexual’, p.555.
- ¹³ Ruano, *Los teatros comerciales*, p.419.
- ¹⁴ *Ibid.*, p.421.
- ¹⁵ La *Parte VII* dice que la reina ‘va bajando por la sierra’, lo que causa una cierta confusión (*P* fol. 233v).
- ¹⁶ De Ciria, p.22.
- ¹⁷ Ruano, *Los teatros comerciales*, p.429.
- ¹⁸ *Ibid.*, p.431; véase también John Earl Varey, ‘El despeñadero en el teatro’, *Acotaciones* 1 (1990), 35–66 (p.51).