

EL GUANTE DE DOÑA BLANCA,
UNA COMEDIA PALATINA DE LOPE DE VEGA.

Marta Villarino
Universidad Nacional de Mar del Plata

La interesante obra póstuma de Lope de Vega, *La Vega del Parnaso*, aparece publicada por cuenta de su hija Feliciano en 1637¹, dos años después de la muerte del Fénix; es un volumen compuesto por diversas obras en verso y nueve obras dramáticas, de las cuales ocho son comedias. Maria Grazia Profeti postula que el Fénix habría preparado todo el corpus a editar un tiempo antes, en tanto que Felipe Pedraza defiende la hipótesis de que el poeta sólo deseaba publicar los poemas, mientras que las comedias, escritas en los últimos años de su vida y que estaban aún inéditas fueron incluidas a pedido de la familia.

Aunque algunas piezas dramáticas integraron varias colecciones, a partir de la edición *princeps*, estas comedias sólo fueron reeditadas por la RAE en 1930 y en forma facsimilar por Pedraza en 1993. El problema ecdótico está sin resolver y ello apareja, ante la falta de fijación textual², la inexistencia de ediciones críticas y una vacancia notable en cuanto a estudios particulares, excepto los realizados en los últimos tiempos sobre *Las bizarrías de Belisa*³.

Si bien Joan Oleza (1986, 1991, 1994) e Ignacio Arellano (1995, 1996) han estudiado en forma casi programática las obras de juventud y las de madurez⁴ de Lope de Vega, hace pocos años que la crítica ha focalizado su mirada en ese período de producción que, siguiendo a Frida Weber (1996) y Maria Grazia Profeti (1997), llamaré Lope post-

¹ Utilizo la edición *princeps* para este trabajo.

² Actualmente hay en curso una tesis doctoral (UCLM) que fijará el texto de las comedias publicadas en ese volumen.

³ Frédéric Serralta, Teresa Kirschner y Aurelio González han publicado diferentes acercamientos y realizado aportes interesantes en los últimos cinco años. No dejaré de recordar la edición a cargo de Alonso Zamora Vicente con estudio preliminar de 1970.

⁴ Son estos trabajos insoslayables a la hora de estudiar la obra temprana de Lope de Vega.

Lope. Profeti, en su artículo "El último Lope" se aparta de la propuesta de Juan Manuel Rozas que denominaba "período *de senectute*" a los últimos años de producción de Lope de Vega, porque "(...) existe un Lope post-Lope, que supera su propia fórmula de inicio de siglo, y que no tiene nada de *senex* (...)". (1997: 39).

Del corpus dramático publicado en *LVDP*⁵ he seleccionado la comedia palatina *El guante de doña Blanca*, que hasta hoy parece no haber sido abordada por la crítica académica, salvo la breve evaluación general de don Marcelino Menéndez Pelayo: "Esta deliciosa comedia debió ser una de las postreras de Lope está soberanamente escrita y verificada: es toda ella una perfección, en cuanto a esto"⁶ que consta en la edición de 1930 (RAE, 1930: XVIII) y alguna cita esporádica del título o como cantera de ejemplos en el estudio de Carmen Hernández Valcárcel (1992) sobre el cuento en la obra de Lope de Vega.

Ese corpus lírico del período *de senectute*, caracterizado por la fuerte impronta biográfica, da cuenta de una visión desengañada y pesimista de la vida; sin embargo, los textos dramáticos compuestos en los mismos años, a pesar de las autorreferencias permanentes, muchas veces focalizadas en el personaje de Belardo el heterónimo que atraviesa toda la producción del Fénix, exponen una escritura renovada y renovadora, que permite hablar de un sistema dramático en evolución.

En la comedia que hoy nos ocupa aflora una compleja conjunción expresiva en la que convergen la del hombre pesimista que había perdido amor, hijos y a quien el rey retaceaba favores, con la del poeta dramático que buscaba superarse a sí mismo. *El guante de doña Blanca* está articulada sobre tres tópicos que circulan por diferentes textos de la serie literaria española: escena con leones, una justa poética y escena de amor en el jardín. Sin embargo, estos tópicos presentan variaciones que obedecen a la preceptiva barroca.

El palacio urbano, ámbito natural del Rey, ocupa el lugar central de la comedia: allí se atienden audiencias, se corrobora la paz mediante alianza matrimonial, se premia la lealtad y se prueba la índole del príncipe. Sin embargo en esta obra, ese espacio de poder es el natural para gozar de la juventud y del amor.

⁵ A partir de este momento citaré así la obra

⁶ Citado por Castro y Rennert.

Pasemos a la comedia. Firmada la paz con Castilla y Aragón, el rey don Dionís de Portugal (1279-1325) decide fortalecer la alianza con esos reinos tratando su boda con Isabel⁷, hija de Pedro III de Aragón. Dos galanes, uno castellano y otro portugués se disputan los favores de doña Blanca, pero las circunstancias llevan a creer a don Dionís que la joven lo ama. Si bien el personaje histórico tiene una presencia constante en el desarrollo de la intriga, son los personajes ficcionales quienes movilizan la acción y complejizan la trama.

El conde Federico von Schack (1887:106) en su *Historia de la literatura y el arte dramático en España* menciona *El guante de doña Blanca* en el capítulo XV, donde comenta las comedias caballerescas, sólo dice que "refiere el mismo suceso que el *Handschuh* de Schiller, sin otra diferencia que el lugar de la escena es la corte de Portugal". Por razones inherentes a la construcción dramática prefiero definir esta obra como una comedia palatina que reúne todas las características enunciadas por Frida Weber de Kurlat (1977) quien observa que en esta clase de piezas, la acción se sitúa en una localización espacial no española y en un tiempo indeterminado. Bruce Wardropper (1978) contribuye a la determinación de este subgénero apuntando que el rasgo característico lo constituye la fábula asentada "sobre el vuelo de la fantasía"; en los últimos años, Marc Vitse (1990) observa que en estas obras, es posible la interacción entre personajes de la realeza y la aristocracia con otros del estado llano y Joan Oleza (1981, 1997) establece además, que la peculiaridad de estas obras reside en un episodio de ocultamiento de la identidad originado en la desestabilización del orden social, amoroso o moral.

Como en *Si no vieran las mujeres* y *Porfiando vence amor*, las otras comedias palatinas editadas en *La Vega del Parnaso* es posible abordar la escritura de Lope desde dos perspectivas que llamaré poética y dramática. La escritura poética es aquella en la que el dramaturgo entreteje fragmentos de diferentes discursos culturales, reflexiona sobre su oficio o el texto se vuelve sobre sí mismo en un afán de desmontar los secretos del oficio.

Las cartas –o papeles– suelen ser en casi todas las comedias urbanas que he estudiado, mensajes de amor que intercambian damas y galanes; tienen una particularidad, quiebran el ritmo del verso al ser fragmentos en prosa y su lectura retarda el fluir de la acción. En esta pieza, el papel

⁷ Isabel, famosa por su virtud y prudencia y a quien se llamaría Santa Isabel de Portugal, tuvo un papel destacado en las relaciones internacionales.

que doña Blanca recibe de don Juan moviliza la acción a pesar de que nunca se lee ante el público. Sigamos la cadena de acciones que desata la carta de amor: a) el gracioso, Brito, es el mensajero que llega hasta los aposentos de las damas; b) ante la llegada de Leonor, doña Blanca esconde el papel en un guante y lo deja caer en la jaula de los leones que ha tributado el rey de Marruecos para evitar que la segunda dama conozca sus verdaderos sentimientos; c) los dos galanes intentan batirse para rescatar y defender el guante de la dama y d) el rey, en su rol de tercer galán, sufre de celos y articula dos estrategias: organizar una justa literaria y tratar de conocer por la letra, quién es el destinatario del papel. La carta, si bien alude las competencias estamentales, permite movilizar la acción, pues su contenido apareja consecuencias para el protagonista, haciéndolo pasar por peripecias de distinta índole: desde los celos, el temor y la impotencia ante el interés del rey por D^a Blanca hasta la recuperación del amor de su dama. He aquí, el primero de los tópicos mencionados.

La justa literaria, segundo de los tópicos, consiste en la presentación de un soneto cuyo tema está relacionado con el guante de doña Blanca, la dama actúa como décima musa y dirime quien es el vencedor. Hablan Nuño, don Juan, Brito y don Dionís, el soneto de Nuño relata el episodio con lenguaje tomado de la astrología, el de don Juan expone su cuidado por los sentimientos hacia Blanca y su delicada situación ante el rey por su condición de vasallo, Brito abisma la situación en clave humorística y el Rey, recurriendo a la mitología, construye un requiebro a la belleza y el poder de la mano de doña Blanca.

Antes de la justa, los enamorados han concertado una cita en el jardín secreto del palacio, pero el rey que ha oído a los amantes, suplanta a don Juan, cuya presencia solicita para que sea testigo de su encuentro con la dama de quien oculta la identidad. El jardín, considerado el espacio simbólico del amor correspondido por la tradición literaria, es en esta comedia el espacio donde el Rey manifiesta sus celos y su ira, mientras doña Blanca, en su condición de vasalla, teme por su honor y el amor de don Juan. Construido con apenas unos elementos característicos (la puerta secreta simulada tras de jazmines y rosales, una fuente, retamas) contrasta con otros jardines descritos en forma minuciosa por la pluma del Fénix⁸.

⁸ Mencionaré sólo un caso paradigmático es *Las dos estrellas trocadas y ramilletes de Madrid*, comedia en la que el galán finge ser jardinero para estar cerca de su enamorada y traza un jardín en el que conviven diversas especies florales.

Esta escritura poética, por un lado no difiere demasiado de la convención dramática según la cual los personajes narran los sucesos de la prehistoria y aquellos que transcurren en espacios dramáticos donde el público no accede, como la escena de los leones. Por otro lado, en ocasiones, incorpora otras voces, como la de los mitos y la tradición oral, en forma de cuentos o ejemplos. Carmen Hernández Valcárcel (1992) dice que algunas comedias como ésta, son una estructura de estructuras⁹, dado que el texto dramático constituye un soporte para un número muy abundante de cuentos narrados por los distintos personajes. *EGDB*¹⁰ incluye nueve narraciones —no todas son cuentos— de las cuales siete están a cargo de Brito, uno del Rey y otro de Nuño; todos presentan unidad temática y plantean una sátira femenina (Hernández Valcárcel, 1992: 193). No obstante esta hipótesis, creo que la escritura dramática de Lope de Vega excede largamente la condición de marco textual y los cuentos verosimilizan situaciones o el lenguaje de los personajes, a la vez que permiten retardar o dilatar el tiempo de la acción.

La estilización del lenguaje es notable en esta comedia; los personajes comunican sus pensamientos y transmiten sus emociones mediante discursos articulados por la retórica del barroco. El destacado trabajo que el poeta realiza con la lengua se manifiesta especialmente en los diálogos amorosos, las reflexiones sobre el amor y en los sonetos de la justa literaria.

Las referencias metaliterarias son del tipo autorreferencial y relacionan al enamorado con la poesía

Todo es versos y sonetos
(folio 10).

Asimismo privilegian la competencia de los caballeros a partir de sus saberes escriturales

que esta competencia es nuestra
y no en prosa, sino en verso
(folio 17)

Por otra parte, doña Blanca compara el efecto de los sonetos verbalizados, frente a los fijados por la escritura, con una descripción que parece aludir a la comedia:

⁹ Otras comedias incluidas en *LVDP* que tienen la misma particularidad son: *Las bizarrías de Belisa*, *El desprecio agradecido* y *Si no vieran las mujeres*.

¹⁰ Consignaré así el título de la comedia que tratamos.

(...)
que muchas cosas, que suenan
al oído con la gracia
que muchos las representan,
descubren después mil faltas,
que escritas se consideran,
que entre leer y escuchar
hay notable diferencia,
que aunque son voces entrambas,
una es viva y otra es muerta.

(folio 18)

Finalmente, Mendo invoca las virtudes que debe detentar el actor:

Que ha de tener el buen representante
que son, para salir con su porfía,
acción, memoria, lengua y osadía.

(folio 19)

En cuanto al discurso dramático, se observa que Lope de Vega construye las situaciones claves para la intriga, según mi análisis de otras obras del tercer período de producción¹¹ con escenas trazadas en dos y tres planos distintos, como contrapunto musical y especulares, recursos que el Fénix utilizara con maestría en *Si no vieran las mujeres*, en donde el mismo espacio escénico sirve para crear espacios dramáticos diferentes y convergentes, que luego de una transformación gradual y casi imperceptible, rematan de una manera cómica.

EGDB comienza con una escena que parece estar conformada sobre la técnica del contrapunto; allí dialogan doña Blanca y don Juan acerca de sus sentimientos y, como un anticipo de las comedias operísticas de Calderón de la Barca y Rojas Zorrilla, concluye con la entrega simbólica y literal del corazón de la dama.

Respecto de las otras técnicas dramáticas utilizadas, en el acto primero hay una escena especular en la que el Rey oficia de eje estructurante; en ella, don Dionís dispensa favores disímiles a don Juan, quien se ve postergado y sin reconocimiento a pesar de su embajada en Castilla para firmar la paz y Nuño, recompensado con títulos y honores. Vemos entonces que el espejo no siempre devuelve la imagen de quien se instala frente a él sino la de una contrafigura o un doble.

¹¹ Me refiero a mis artículos en prensa citados en la bibliografía final.

Dentro de la variedad de esta escritura dramática, llama la atención la forma en que Lope construye otro tipo de escena, que llamaré "escenas en distintos planos". El poeta utiliza este mecanismo reiterándolo en tres oportunidades tanto en el segundo como en el tercer acto. La estrategia opera con la creación de dos y hasta tres espacios dramáticos ocupados por personajes que desconocen la acción paralela.

A pesar de la repetición de esa matriz constructiva, cada escena ofrece variantes. Así es que don Juan y doña Blanca conciertan su entrevista en el jardín mientras don Dionís los ve y escucha desde un lugar oculto; la revelación del mutuo amor de los jóvenes tiene lugar a través de un diálogo, en tanto que la decepción del Rey se conoce por un aparte, hasta que la escena se unifica cuando el monarca accede al otro plano de la acción y participa en ella. La escena de la justa literaria también se estructura en dos planos, el de los graciosos que ven a sus señores mientras mantienen un diálogo cómico-escatológico y el plano donde los nobles, en su papel de poetas, participan en la Academia que preside doña Blanca. Cierra el Segundo acto la escena del encuentro en el jardín; es la más compleja y mejor lograda de esta comedia y está articulada en tres planos: en uno están Nuño y Mendo que al ver aproximarse al Rey, huyen; en otro, don Juan y Brito que, cuando don Dionís traspone la puerta imaginan lo que no ven; en el tercero, se escamotea a la vista de los dos testigos lo que sucede cuando el Rey entra al jardín donde D^a Blanca aguarda a D. Juan.

Tanto el protagonista como el público desconocen lo que ha sucedido en el último plano, por eso mismo, el acto tercero comienza con una analepsis, para cubrir la acción hasta el momento en que el Rey es recibido por Julia. Esta escena provoca dolor y celos a todos los enamorados y en consecuencia: don Juan requiebra a Leonor para dar celos a doña Blanca (otra escena en dos planos); doña Blanca decide aceptar a Nuño de Andrade y regresar a Navarra con su padre. Don Dionís comprende cuál es la condición del príncipe, de modo tal que maneja la trama para restaurar el orden; como en *Porfiando vence amor*, se describe el príncipe ideal, capaz de dominar sus propios apetitos por el sentido del deber.

Conclusiones

Esta compleja comedia palatina, es un magnífico ejemplo de cómo el dramaturgo escribía pensando en las competencias de su público.

Tanto el espectador culto como el formado en el corral disfrutarían de una obra no tanto visual como auditiva, a pesar de los cambios de vestuario exigidos por las circunstancias y el decoro de los personajes (trajes de corte, de camino, de dama bizarra), así como de las escenas que acabo de describir. Pocas obras dramáticas de Lope de Vega tienen una construcción tan literaria, en el sentido de utilizar tópicos y textos previos ajenos a su pluma para articular la trama y movilizar la intriga en un perfecto trabajo de reescritura.

Si el texto está organizado sobre tópicos tardo-medievales, lo hace sobre variantes relacionadas con la dramaturgia de la época y una localización espacial cercana al público, con lo que la trama se actualiza y adquiere verosimilitud; los discursos sobre el amor, así como los diálogos entre damas y galanes son barrocos, por lo que el modelo vuelve a adaptarse al período de producción y al horizonte de expectativas del respetable.

Lope de Vega compone una obra barroca cuyo discurso dramático presenta estrategias novedosas, variedad y profusión de intertextos, discursos culturales y signos teatrales. Del mismo modo que hoy reconocemos fragmentos del tejido textual de diversos momentos de la serie literaria española, el público oía cuentos tradicionales o mitológicos que cumplían con su función de entretener y enseñar, pero que refuncionalizados dan verosimilitud al lenguaje de los personajes a la vez que sustentan desde lo temático la sátira contra las mujeres simuladoras y tramoyeras. El ambiente lúdico generado por la juventud de todos los personajes, los apartes cómicos, las escenas en diferentes planos, son también recursos propios de la escritura barroca.

Luego de todo lo expuesto, podemos afirmar que *El guante de doña Blanca* presenta un nuevo modo de escribir la comedia palatina y que, como dice Felipe Pedraza, expone la originalidad del sistema dramático del poeta. En esta obra, importan menos la vaga referencia histórica que determina la acción o la intriga basada en la fantasía, que la apelación a la competencia literaria del público. Lope de Vega se supera a sí mismo, proponiendo un modelo nuevo, distinto del que lo convirtiera en el poeta preferido de los corrales, porque su obra siempre estuvo sujeta a evolución, acorde con las necesidades de su genial capacidad creadora y los rumbos hacia los que la escritura dramática iba transformándose.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ADOLFO FEDERICO CONDE DE SCHACK, 1887, *Historia de la literatura y el arte dramático en España. Tomo III*. Madrid, Imprenta y fundición de M. Tello.

ARELLANO, I., 1996, "El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega", en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1995*. Almagro: Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, 37-59.

HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, C., 1992, *Los cuentos en el teatro de Lope de Vega*, Universidad de Murcia, España- Kassel, Reichenberger

OLEZA J., 1986 "La propuesta teatral del primer Lope de Vega", en J. Oleza Editor: *Teatro y prácticas escénicas. II. La Comedia*. London, Tamesis Books, 251-308.

———, 1991, "Las comedias de pícaro de Lope de Vega: una propuesta de subgénero", en Manuel V. Diago y Teresa Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Valencia: Universitat de València, Departament de Filologia Espanyola, 165-187.

———, 1994, "Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias", en Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz, Marc Vitse (eds.), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*. Kassel: Ediciones Reichenberger, 235-250

———, 1997, "La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del *Arte Nuevo*", en *Edad de Oro XVI*, Madrid, UAM, 1997, 235-251

PROFETI, M. G., 1997, "El último Lope", Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal (editores), *La década de oro en la comedia española: 1630-1640, Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1996*, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 11-39.

VILLARINO, M., en prensa, "Si no vieran las mujeres de Lope de Vega: ¿una comedia paraliteraria o una nueva escritura dramática?", *Revista del Ce.Le.His*.

———, en prensa, "Porfiando vence amor, una comedia palatina de Lope de Vega", *Actas de las terceras jornadas de investigación del Departamento de Letras*.

VITSE M., 1990, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol au XVIIe. Siècle*, Toulouse.

WARDROPPER B.W., 1978, "La comedia española del Siglo de Oro", en E. Olson: *Teoría de la comedia*. Barcelona, Ariel, 181-242.

WEBER DE KURLAT, F., 1976, "Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope de Vega y su época", *Segismundo*, XII, 111-131.