

La hermosa Ester de Lope de Vega: intento de reconstrucción espacial

Lope de Vega's *La hermosa Ester*, a Tentative Reconstruction of Space in the Play

Marc Vitse

Universidad de Toulouse-Jean Jaurès
FRANCIA
marc.vitse@wanadoo.fr

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 5.1, 2017, pp. 465-479]

Recibido: 16-11-2015 / Aceptado: 24-11-2015

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2017.05.01.30>

Resumen. Intento de descripción y caracterización del espacio en la comedia bíblica de Lope de Vega titulada *La hermosa Ester* (1610). Salvo dos intermedios cómicos (cuadros E y H) ubicados en una aldea cercana a la capital de Persia, los once cuadros restantes se desarrollan en la ciudad de Susa, que consta de un conjunto palaciego (jardín, sala del trono, aposento del rey, aposento de la reina) y de un conjunto urbano (barrio hebreo, residencia del privado, calles), relacionados ambos a través de una plaza situada frente al palacio y hecha centro decisivo de la acción dramática. La diferencia entre esta reconstrucción, elaborada a partir de las didascalias implícitas, y la ideada por Daniele Crivellari en un estudio reciente manifiesta la dudosa fragilidad de los elementos espaciales a la hora de operar la segmentación de la comedia, que encuentra bases más fidedignas en la métrica.

Palabras clave. Lope de Vega, *La hermosa Ester*, espacio dramático, segmentación métrica.

Abstract. This article aims to describe and characterize space in Lope de Vega's biblical play *La hermosa Ester* (1610). With the exception of two comic interludes found respectively in *cuadros* E and H and set in a hamlet near to the Persian capital, the remaining 11 *cuadros* are set in the city of Susa. The city is represented by a palace with a garden, a throne room and the king's chambers) as well as an urban space (Jewish quarter, the favorite minister's residence, and streets), both of which are linked by a square that is situated in front of the palace, a square that is of prime

importance in the dramatic action. In contrast to Danielle Crivellari's recent study on space in the work, this new proposed reconstruction, fashioned according to implicit stage directions, brings to light the dubious fragility of spacial elements when considering the play's system of segmentation, that can find firmer bases in the metrics.

Keywords. Lope de Vega, *La hermosa Ester*, Dramatic Space, Metrical Segmentation.

¿Dónde se encuentran los cortesanos llamados Basán y Egeo, primeros interlocutores de la comedia bíblica de Lope de Vega titulada *La hermosa Ester* (1610)?¹ La respuesta, como suele ocurrir muy a menudo en el teatro áureo, no se ha de buscar en las escuetas y calladas acotaciones teatrales, sino en los parlamentos de los personajes, portadores casi exclusivos de las informaciones relativas a la constitución del espacio dramático propio de cada pieza.

Así aprendemos por deducción —y así tendremos que seguir deduciendo a partir de un texto hablado cuajado de detalles salpicados por el dramaturgo—, así comprendemos, pues, que estamos en una ciudad (v. 25), cuya población pudo participar, en siete días de «franca mesa» (v. 24), en la opíparas festividades organizadas por el rey Asuero, señor de las ciento y veinte provincias del Oriente, en su palacio de Susa, entonces «cabeza de Persia» (v. 579). El teatro de dicho festín fue —se nos precisa— un «bosque del rey» (v. 31), situado en el recinto palaciego y transformado para el caso en campamento de suntuosas tiendas. Basán y Egeo lo están contemplando y describiendo desde el interior del palacio, haciendo observar que otro convite se está verificando simultáneamente en otra parte de la casa real: se trata del banquete que reúne, en torno a la reina Vastí, «a todas las bellas damas / y a las señoras de Persia» (vv. 47-48).

La evocación de tantos regocijos, sin embargo, se corta bruscamente, porque los dos cortesanos ven llegar, desde el lugar de su banquete, al monarca, quien, rodeado de su corte formada de «príncipes y capitanes» (v. 186), se dirige hacia la sala del trono (v. 129) para dar un sublime broche de oro a su magnífica invitación: quiere en efecto ofrecer a la contemplación del conjunto de sus convidados la más alta joya de la corona, es decir, a la misma reina «Vastí [su] mujer bella» (v. 109). Por ello, manda a uno de sus vasallos, Setar, al aposento de la reina con el siguiente mensaje:

Di que mostrarla quiero
a mis vasallos por grandeza mía
y que en mi trono espero,
porque este es del convite el postrer día.
(vv. 127-130)

1. Manejamos la ed. de M. Menéndez Pelayo; ver, sin embargo, la Nota textual final.

Empieza entonces, entre el «aquí» (v. 172) de la sala del trono y el «allá» (v. 161) del aposento de la reina, el vaivén de los criados reales: Setar, que se va y vuelve pronto (el espacio temporal de un diálogo de unos 25 versos) con la respuesta negativa de la esposa; y luego Tares, que se marcha y reaparece pronto (el espacio temporal acelerado de un diálogo de 18 versos) con la segunda negación de Vastí. La reacción del rey ante el escándalo de parecida desobediencia no se hace esperar: repudia a la rebelde y la destierra del palacio y del reino. Una decisión que el consejero Setar no tarda en comunicar a la reina a cuyo aposento acaba de llegar en compañía de Marsanes, después de un corto trayecto recorrido en el espacio temporal de los veinte versos de un diálogo entre Tares y Adamata, otros dos cortesanos comentadores del acontecimiento.

Tal es la configuración del espacio dramático del cuadro A (vv. 1-324), cuadro que se desarrolla íntegramente en un espacio palatino conformado por tres elementos: un «bosque» —Vastí, con mayor exactitud, lo llamará «jardín» en su recriminación contra el rey (v. 295: «en la mesa de un jardín»); y dos subespacios reales, a saber, la esfera del poder monárquico (la sala del trono) y la esfera de la resistencia mujeril (el aposento de la reina). Una macrounidad palaciega, pues, declinable en tres microunidades funcionales, entre las que los personajes circulan con esa característica fluidez propia de la esencial ductilidad de las convenciones espaciales de la Comedia.

Mucho más sencillos son los restantes lugares dramáticos del acto I. El cuadro B (vv. 325-404) —el de la presentación de Ester y Mardoqueo— no se inscribe en ninguna coordenada espacial ni temporal explícita. Tendremos que esperar hasta el verso 578 («que en esta ciudad de Susa») para tener confirmación de lo que solo podíamos adivinar en el primer momento de aparición escénica de los dos protagonistas hebreos del drama. Los cuales están conversando en algún imprecisado lugar de la «ciudad de Persia» (en cualquier caso, fuera del recinto palaciego) y en el espacio temporal nunca explicitado que separa, en la cronología dramática, la repudiación de Vastí (cuadro A) de las quejas amorosas del desesperado rey Asuero (cuadro C). El cuadro B, desde este punto de vista, revela ser el cuadro más indefinido, espacial y temporalmente, de toda la obra.

No así el cuadro C (vv. 405-529), situado en la «casa» real (v. 415) en los días que siguen a la fiesta inicial, cuando ya realizada la separación definitiva de la pareja real. Los extremos de las «tristezas de amor» (v. 468) del monarca suscitan la iniciativa de sus vasallos: Setar, Marsanes y Adamata toman la decisión de convocar con un bando a todas las vírgenes hermosas del reino, a fin de que el rey pueda encontrar una reina de sustitución.

Es precisamente en la inmediata posterioridad de la publicación de dicho bando cuando se desarrolla el cuadro D, en las mismas coordenadas geográficas que el cuadro B, en aquella parte de la ciudad de Susa donde mora la «gente hebrea» (v. 621): un 'barrio' no muy apartado del conjunto palaciego o, por lo menos, nada ignorado por los miembros de la corte, pues Egeo —le dice Mardoqueo a su sobrina e hija adoptiva Ester— pues

Egeo, del rey criado,
te conoce, y tu belleza
escrita tiene en la lista.
(vv. 604-606)

Dicha lista la llevan «un capitán y dos alabarderos» (acotación v. 659⁺) que tienen como misión difundir el bando incluso en las mínimas aldeas del país. A este efecto llegan a un nuevo espacio dramático que será el del 'entremés inserto'² que ocupa la integralidad del cuadro E (vv. 660-819) dedicado, después de la proclamación del bando, a un sabroso intercambio entre los villanos Selvagio y Sirena: esta, contra la expresa voluntad del enamorado labrador, quiere irse a buscar fortuna a la corte, aunque, paradójicamente, nos describa, oponiéndola a la natural hermosura del campo apetecido por el ciudadano o el palatino, la artificial monotonía del «jardín» cortesano:

El más compuesto jardín
de más cuadros y labores,
la diversidad de flores,
las paredes de jazmín,
al principio, al medio, al fin
del año, una vista ofrece
que nunca mengua ni crece.
(vv. 720-726)

Una descripción, a decir verdad, que se podría aplicar sin dificultad al bosque-jardín del palacio, de un palacio donde volvemos a encontrar, para el último cuadro del acto I (cuadro F, vv. 820-915), a su majestad y su consejo, conducido por Amán, su valido o «virrey» (v. 1252). En la sala del trono (vv. 860-897), en efecto, los cortesanos evocan a las diversas beldades presentadas, sin éxito, al rey, hasta que entra Egeo llevando de la mano a la tímida, modesta y luminosa Ester. Se produce entonces el inesperado milagro de la curación de amor y se cierra el proceso de la sustitución que nos condujo del subespacio del aposento de la antigua reina al subespacio del aposento de la nueva soberana:

A Ester acompañad y tenga aparte
el aposento a que su luz obliga,
pues veis que con el sol términos parte.
(vv. 901-903)

*

Las cosas espaciales, relativamente simples en la jornada I, se van a complicar notablemente en la jornada II. Cuando, después de la ascensión de Ester al rango de «reina de la India» (v. 921), vuelve Mardoqueo a salir al escenario, es, justamente, para comentar con Isaac este primer éxito del campo hebreo, en el que el viejo ada-

2. Sobre la noción de 'entremés inserto' y tres ejemplos lopianos, ver Serralta, 2013.

lid de la comunidad de los exiliados de Sión ve el anuncio aún confuso de la liberación de su pueblo. Semejante diálogo entre dos «cautivos» (vv. 927 y 941) no puede, por supuesto, darse dentro de los muros del palacio real, en que no pueden entrar ni ser admitidos. El dónde se encuentran los dos interlocutores se nos descubrirá paulatinamente. Es un lugar en el que puede aparecer Amán, acompañado por una retahíla de pretendientes con sus memoriales, a los que rechaza cruelmente antes de dirigirse hacia la ciudad (v. 1007: «ISAAC: Voyle [a Amán] a ver por la ciudad»). Es un lugar donde poco después se presentan dos cortesanos conspiradores —Tares y Bagatán— que están preparando el asesinato de Asuero y cuya conversación sorprende Mardoqueo. Es —se nos revela finalmente— el espacio siempre ocupado por Mardoqueo, a saber, la(s) puerta(s) de palacio:

TARES	Que siempre a la puerta veo de palacio, ocioso y grave, este porfiado hebreo. (vv. 1039-1041)
-------	--

En otros términos, es un espacio prepalatino, una como explanada o plaza pública, que permite el paso entre varios lugares dramáticos constitutivos de la geografía específica de la pieza: entre el interior y el exterior del palacio, como veremos; entre la «casa y huertas» (v. 2791) de Amán y la «ciudad» (v. 1007), como acabamos de ver; etc.

Sobre dicho espacio seguiremos recibiendo precisiones complementarias a lo largo de la comedia. Se encuentra frente a la majestuosa entrada del palacio con sus «columnas / corínticas, aunque son / dóricas también algunas» (vv. 1059-1061) y con su blasón poblado de soles y lunas (vv. 1062-1063). Es contiguo —aunque probablemente separado de él por unas rejas o alguna paredilla—, es colindante, pues, con el jardín de palacio, al que Mardoqueo, desde su observatorio privilegiado, puede ver llegar a Ester (v. 1074: «Ester sale a su jardín»). Puesto el anciano a un lado del tablado y saliendo la reina a otro lado, podrán, retirándose uno y otra (v. 1085+: «Retírense»), hablar unos minutos aparte, antes de que llegue al jardín Asuero en compañía de algunos cortesanos (vv. 1106-1107: «ESTER: El rey me viene a buscar. / Vete y vete satisfecho»). Y es a este mismo espacio público abierto adonde volverá Mardoqueo, con el tiempo justo para divisar y no saludar a Amán, que se quedó en el jardín y obtiene del rey el decreto de exterminación de los hebreos.

Así se termina el larguísimo cuadro G (vv. 916-1319), prioritariamente ubicado en el espacio de la plaza situada frente al palacio. «Plaza» la llamará el mismo Amán (v. 2034); en ella, «en la puerta mayor deste palacio» (v. 1307; ver también vv. 1562-1563), mandará fijar el decreto del rey; en ella, mandará labrar

una horca
tan enfrente de palacio,
que la reina tu señora
y el rey, estando comiendo,
la puedan ver, y que pongan

les ruega en ella al hebreo.
(vv. 1848-1853),

una horca «hecha de cuarenta codos, / para que la vean todos / y que los muros exceda» (vv. 2035-2037).

Se trata, en definitiva, de una plaza-encrucijada, de una plaza como porosa y elástica, de una plaza que, bien mirado, tiene mucho que ver con el *lieu composite* tan caro a los dramaturgos franceses del XVII, obsesionados por respetar la implacable e inverosímil ley de la unidad de lugar³.

Y de una plaza que, después del segundo entremés inserto de los (des)amores villanos (vv. 1320-1467), volverá a ser el centro de la acción dramática. En ella fijará sus ojos la reina desde las rejas (v. 1416) del palacio para observar las nuevas peripecias de la trágica trayectoria de Mardoqueo. Porque, vestido de un saco en señal de duelo por las amenazas que pesan sobre su pueblo, el protegido de Ester, siempre amarrado a la «puerta» de palacio (v. 1498; que «nunca se quita / de la puerta» se nos decía en los versos 1224-1225), se niega rotundamente a ponerse la ropa de lujo que le permitiera entrar en palacio (vv. 1448-1485) y obliga a Egeo, mandado por la reina, a un vaivén repetido entre el aposento de la misma y la plaza, en un movimiento que no deja de recordar los desplazamientos de Setar y Tares en el primer cuadro de la primera jornada.

Así será como, al final de cuadro I (vv. 1512-1652), Ester aprenderá, gracias al mensajero Egeo, la existencia del fatal edicto real y elaborará su estrategia de salvación de su nación. La pondrá inmediatamente en marcha en el cuadro siguiente (cuadro J, vv. 1653-1680), ubicado en su primer momento en la sala del trono (v. 1669), en la que se atreverá a penetrar a pesar de la terrible ley que quiere «que no pueda entrar / ni aun la reina a hablar al rey, / pena de la vida», vv. 1582-1584): allí, con amorosa persuasión, invitará al rey a un convite —*La hermosa Ester* es una comedia de convites— y también, con sutil industria, al propio Amán. Y se marchará finalmente con su esposo y con Egeo.

Amán se queda entonces solo y abandona el solio real para dirigirse a su «casa», con miras a avisar a Zares, su mujer, y prepararse para el banquete. Para ello, tiene que salir del palacio y cruzar obligatoriamente la plaza donde permanece, implacable, el irreducible hebreo. Este, todavía «mal vestido» (v. 1723) con su saco, desafía al virrey paseando arrogante y atrevido por la plaza hasta dejarla sin la menor señal de sumisión ni rendimiento:

AMÁN

Pasearse en mi presencia,
¿cómo se puede sufrir?
Ya se va sin hacer caso
más de mí que destas puertas.
(vv. 1746-1749)

3. Ver Scherer, 2001, pp. 190-191.

Solo le queda al amargadísimo Amán seguir caminando hacia su morada y reunirse con Zares y Marsanes para preparar un plan de ajusticiamiento público de Mardoqueo, exactamente en aquella plaza que fue teatro de su mayor humillación.

*

Se acaba la segunda jornada, bien determinadas ya las principales características de los elementos constituyentes de la topografía de *La hermosa Ester*, que solo se irán matizando y enriqueciendo en el acto III. Este se abre en el espacio reservado del rey: Asuero, en su aposento privado, acaba de despertar después de una noche de insomnio y está conversando con su consejero Egeo hasta comprobar que no recompensó a Mardoqueo por haberle descubierto, «secreto y cauto, / la conjuración de Tares / y Bagatán» (vv. 2003-2005). Por lo cual convoca de inmediato a Amán (que estaba «afuera», v. 2014) y le ordena organizar la celebración pública de la honra de «un noble varón» (v. 2049). La ceremonia, erróneamente pensada por Amán para sí mismo, se iniciará en la plaza frontera al palacio, donde el humillado virrey recogerá al «hebreo Mardoqueo / que del palacio a la puerta / hallarás —le decía Asuero a Amán— pobre y echado» (vv. 2083-2085) y dará un pregón que diga: «con tal trofeo / honra el rey a quien quiere honrar» (vv. 2080-2081), antes de «pasear la ciudad» (v. 2069) con el tío de Ester a caballo, con vestiduras reales, corona y cetro.

Un triunfo que Lope escoge escenificar valiéndose del clásico artefacto del *palenque*⁴: saliendo del patio, los actores que forman la comitiva honorífica llegan al tablado (lugar escénico) que figurará la plaza (lugar dramático), donde se proclamará el pregón, para luego dejar el escenario (lugar escénico), camino de la ciudad (lugar dramático), teatro amplificado de la gloria de Mardoqueo.

Amán abandona pues el proscenio y se marcha hasta que, liberado ya de su, para él, degradante tarea, puede regresar a casa, contarlo todo a su mujer y a Marsanes y, convocado firmemente por el rey, volver al palacio para participar en la retrasada comida de la reina. Así, se concluye el primer y más desarrollado cuadro de la tercera jornada, globalmente redactado (con una inclusión de romance y de un soneto) en redondillas (cuadro K, vv. 1881-2353). Los dos últimos cuadros (cuadro L, vv. 2354-2553; cuadro M, vv. 2554-2796) se desenvolverán ambos en el interior del palacio. El primero (L), más que probablemente en el jardín donde tuvo lugar el convite inicial de la comedia, pues al irse de él —nos dice Amán— «Fuese el rey por el jardín; / fuese Ester a su aposento» (vv. 2524-2525), mientras que el segundo (M) se sitúa explícitamente en el aposento de Ester, donde la reina, en su estrado, recibe a Amán y descubre al rey el proyecto criminal de su virrey: Asuero lo condena a muerte y, cubriéndole la cara con el mismo tafetán negro que Lope reutilizará para Casandra en *El castigo sin venganza* (v. 2860), lo llevan a morir a la horca de tres palos alzada en la plaza, visible desde el aposento de la reina, porque

4. Ver Ruano de la Haza, 1994, p. 496, que estudia en detalle las condiciones concretas de realización técnica del procedimiento en nuestra comedia.

Amán
 hizo que la vieses todos
 cuantos hoy en Susa están,
 porque de cuarenta codos
 es la altura que le dan.
 (vv. 2638-2642)

Triple es el triunfo de Asuero, Ester y Mardoqueo: castigada la «soberbia de Amán» (v. 2795) y recompensada la «humildad de Mardoqueo» (v. 2796), puede Asuero —el rey perfecto por ser instrumento de la voluntad divina— mandar abrir por fin las puertas del palacio para que entren los «dichosos hebreos» (v. 2776). Concentrados los «amigos» y «deudos» (v. 2767) de Mardoqueo en la plaza que fue centro geográfico del drama, franquean por fin la barrera dramática que la separaba del mundo palaciego: borradas las distancias y reintegradas «la casa y huertas» (v. 2791) del malo (el Soberbio), se realiza, en un espacio por fin reunificado, la asunción de

la divina Ester.
 Hoy, Ester dichosa,
 figura sagrada
 de otra Ester guardada
 para ser esposa,
 más pura y hermosa,
 de más alto rey.
 (vv. 2778-2784)

*

Resumiendo: a más del marginal y parentético espacio rural de los cuadros aldeanos (E y H), el espacio dramático de *La hermosa Ester* consta de dos conglomerados básicos, palaciego el primero y urbano el segundo. Cada una de estas dos unidades se reparte a su vez en varias subunidades: tres para palacio (bosque-jardín, esfera del rey y aposento de la reina) y cuatro para la urbe (plaza prepalatina, barrio hebreo, casa y huertas de Amán y calles ciudadanas). Los puntos de contacto y la circulación entre estos dos mundos son múltiples y diversos: su contigüidad permite momentos de comunicación visual entre ellos (entre Mardoqueo en su puerta y Ester en su jardín o en su aposento; entre los comensales de la reina y la horca de la plaza...); y las necesidades del movimiento dramático generan tanto las repetidas idas y vueltas de los criados reales como los frecuentes desplazamientos de Amán desde uno u otro de los subespacios palaciegos hacia la plaza, hacia su casa o hacia las calles de la ciudad, valiéndose Lope en un caso del clásico procedimiento del «espacio itinerante»⁵ o portátil (vv. 1718 y siguientes). Etc.

Ahora bien: para llevar a cabo esta recomposición —esperamos que verosímil— del marco espacial de *La hermosa Ester*, fue preciso buscar, aislar, extraer, recoger y ensamblar las piezas del puzzle constituido por las informaciones cortas, incom-

5. Ver Rubiera, 2005, pp. 99-124.

pletas, semiformes, alusivas, tardías... que Lope diseminó, como casualmente, a lo largo de su comedia. Un Lope cuyos datos esparcidos piden imperativamente la colaboración imaginaria del lector, del director escénico y/o del espectador para la reinención de lo que llamaba Rubiera «la escena imaginada»⁶, para la recreación, forzosamente interpretativa, del universo espacial particular de cada pieza.

De ahí las diferencias considerables que separan nuestra propia reconfiguración del espacio dramático de *La hermosa Ester* de la ofrecida por uno de los mejores conocedores de los autógrafos lopianos entre la joven generación de los lopistas del siglo XXI, Daniele Crivellari⁷. Tanto en su libro titulado *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega*⁸ como en un reciente artículo⁹, la columna «Espacio» de su común tabla sinóptica de la comedia indica que nuestro cuadro A se sitúa «en Susa (Persia), cerca del palacio real y dentro», que los cuadros B y D, ubicados por nosotros en el barrio hebreo de Susa, se desarrollan en un «espacio indeterminado» de Persia, mientras que todos los demás cuadros —exceptuando los aldeanos E y H y el urbano del paseo honorífico de Mardoqueo (K, vv. 2142-2221)— se localizan dentro del palacio. Más importante, sin embargo, que estas divergencias —nacidas, en parte, de una diversidad de metodología y de criterios—, más importante es su implicación teórica. Nos muestran, en efecto, que el elemento espacial, base primera de los defensores del «concepto de cuadro tal como lo formuló Ruano de la Haza»¹⁰, constituye un criterio de segmentación tan subjetivo como el de la métrica, muchas veces presentado este último como demasiado difícil de manejar, cuando no rechazable por prácticamente inaplicable. Tomemos para ilustrar esta subjetividad unos cuantos ejemplos sacados de *La hermosa Ester* y que todos conciernen a momentos de (posible) tablado vacío (vv. 266+, 679+, 1652+ y 2221+) ¹¹.

Empecemos por el caso más fácil de resolver (v. 679+). Se trata del primer intermedio aldeano (cuadro E) que, para el lector/espectador, ofrece la evidencia de una indiscutible unidad dramática a pesar de la dualidad de sus elementos constitutivos, a saber: 1) la microsecuencia de la proclamación del bando por el capitán y los alabarderos (vv. 660-679, endecasílabos sueltos con pareados, seguidos por el texto en prosa del bando); y 2) el diálogo entre Selvagio y Sirena (vv. 680-819, décimas). Verdad es que las apariencias textuales inducen todas a hacer de estos dos bloques métricos dos cuadros separados (cuadros I.5 y I.6 en Crivellari). La acotación («Váya[n]se [el capitán y los alabarderos], y entren Sirena, labradora, y Selvagio, villano»), con la línea doble que la enmarca en el manuscrito autógrafo de Londres, corresponde exactamente a la definición que da Ruano de las didascalias separadoras de dos cuadros:

6. Rubiera, 2005, p. 18.

7. Crivellari, 2013 y 2015.

8. Crivellari, 2013, pp. 220-223.

9. Crivellari, 2015, pp. 9-11.

10. Crivellari, 2015, p. 8.

11. Dejo aparte el caso del verso 1467+, que merece amplios comentarios inhacederos aquí.

El final de un cuadro se indica generalmente con la acotación *Vanse* o *Vanse todos*, que anuncia que el escenario debe quedar vacío durante unos segundos. El comienzo de un cuadro se señala, por el contrario, con la entrada de unos personajes¹².

Marcas autoriales de segmentación, tablado vacío, cambio métrico, probable discontinuidad temporal y cambio de personajes: todo parece confluír para determinar una fuerte ruptura de la continuidad escénica y dramática entre estas dos escenas y concluir a la existencia de dos cuadros diferentes. Solo que las cosas no pasan así. Y es, como intenté demostrar en mi síntesis de 2010 (pp. 32-56: «El laberíntico tablado vacío»), y es que nos encontramos con una ilusión de tablado vacío, porque entre las dos escenas existe un enlace auditivo aniquilador de su separación y garantizador de la *liaison des scènes*, como dirían los franceses. Me explico: al llegar a la plazuela de una aldea cercana a la capital Susa, los soldados generan el clásico miedo de los villanos, que se esconden y oyen *dentro* el pregón del bando (proclamación meramente oral, que implica la cercana presencia de los destinatarios); luego, apenas marchados los militares de la plazuela del pueblo, salen a ella los labradores con esta reveladora frase de Selvagio dirigida a Sirena, quien, al descubrirse con tanta rapidez, corría el riesgo de ser llevada por la tropa real: «Si me tuvieras amor, / a fe que tú te escondieras» (vv. 680-681). De modo que los factores de continuidad (lugar único, inmediatez temporal, enlace auditivo, 'permanencia' de los personajes que del *dentro* pasan al *fuera* de un espacio escénico indisolublemente único) me parecen, aquí, llevar la ventaja a los de discontinuidad, entre dos escenas que no son más que dos microsecuencias de un cuadro único.

Un poco más complejos son los casos de tablado vacío de los versos 266+ y 2221+. En 266+ se acaba la escena de la decisión de repudiación de Vastí tomada por el rey, que ya se ha marchado del escenario con Setar y Marsanes en el verso 250+. Han quedado en el tablado (lugar escénico), que figura la sala del trono (lugar dramático), dos de sus consejeros, Tares y Adamata, que están comentando lo sucedido; posteriormente, sin que Lope se haya tomado la pena de indicar su salida del escenario por un *Váyanse*, nos encontramos brutalmente en el aposento de la reina, donde acaban de llegar los consejeros anteriormente salidos con el rey, por más señas, Setar y Marsanes. Escenario virtual o posiblemente vacío en 266+, cambio de lugar y cambio de personajes: he aquí tres causas que parecen suficientes para justificar la disgregación en dos subcuadros (Crivellari, 2013, p. 220: cuadros la, vv. 1-266; lb, vv. 267-324) de la bella unidad formada por la permanencia de una misma forma métrica (redondillas, vv. 157-324). Solo que dicha continuidad métrica es, precisamente, expresión de la verdadera continuidad de las escenas concatenadas de un único movimiento dramático (el, negativo, de la repudiación), que empezó en el verso 157 cuando Setar vuelve de su entrevista con Vastí e informa al rey de su respuesta negativa. A mayor abundamiento, Lope, para reforzar dicha impresión de continuidad en el providencial cumplimiento de la repudiación real, no se valió solamente del instrumento métrico. También utilizó el procedimiento de lo que yo llamaría las «escenas (ma)durativas»: quiero hablar de la escena del diálogo

12. Citado por Vitse, 2010, p. 52.

entre Tares y Adamata (vv. 251-266), que dura el tiempo necesario para que Setar y Marsanes alcancen, desde de la sala del trono, el aposento de la reina, asegurándose así un *continuum* temporal que no logran fraccionar los desplazamientos de los consejeros por la varia topografía del palacio.

No vale la pena analizar en detalle el caso algo parecido del tablado vacío de 2221⁺. Las redondillas que empezaron en el verso 2036 se van a mantener hasta el verso 2353 y traducen la profunda trabazón que enlaza las diversas fases del proceso de humillación de Amán y exaltación de Mardoqueo. Espacialmente, pasamos, en este episodio, del aposento del rey (hasta el verso 2115) a la plaza pública delante del palacio (hasta el verso 2221), y de allí a la casa de Amán. Semejante dispersión geográfica podría desvirtuar¹³ el fuerte mensaje de ilación dramática emitido por la versificación, pero Lope, para confortarla, se toma la precaución de recurrir a unas escenas (ma)durativas generadoras de una impresión de densa continuidad temporal. Se trata, en este caso, del soneto de Asuero (vv. 2022-2035, que corresponden al paso de Amán desde fuera al aposento del rey); también del intercambio entre Asuero y Egeo (vv. 2009-2115, que duran el intervalo de tiempo del recorrido de Amán desde el palacio hasta la plaza pública); y, finalmente, de la conversación entre Zares y Marsanes (vv. 2222-2261), que deja al humillado virrey el hueco temporal para poder volver desde la ciudad a su casa.

El lector atento habrá entendido —era el objetivo de nuestra demostración— la frecuente fragilidad u opinabilidad (si se me permite el neologismo) de los elementos espaciales, la cual no es poco óbice para apoyar en ellos una segmentación 'científicamente' incontestable. Lejos de mí, sin embargo, la idea de minusvalorar su papel muchas veces imprescindible a la hora de fijar tal o cual punto de fractura en una evolución dramática. Ejemplo significativo de esa eficacia segmentadora lo encontramos en la delimitación de nuestro cuadro I (vv. 1512-1652). El silencio didascálico sobre la salida o no salida del escenario de Egeo y de Mardoqueo después del v. 1652 impide, si la acción va situada (como hace Crivellari en II.4.a) en la geografía indiferenciada del palacio real, determinar a ciencia cierta dónde finaliza este cuadro. Solo la precisa localización de la escena del intercambio entre Egeo y Mardoqueo en la plaza frontera al recinto palaciego permite decidir con certeza que, al final, ambos personajes se van del tablado, sustituidos luego por el rey y Amán, que aparecen en un escenario que figura entonces la sala del trono. Cambio de lugar, de personajes y de forma versificada, con probable corte temporal: están reunidas las condiciones para afirmar que el cuadro I termina en el v. 1652 y comienza el J en el verso 1653. De modo que deberá el futuro editor de la obra añadir la acotación: «[Váyanse Egeo y Mardoqueo y entren] el rey y Amán», sin olvidar el suplemento de otra didascalía al salir Egeo al tablado unos versos más lejos:

Sale Egeo.

ASUERO

¿Hay, Egeo, alguna cosa?
(vv. 1659)

13. Así en Crivellari, 2015, pp. 10-11: cuadros III.1d, hasta el v. 2115; III.2, vv. 2142-2221; III.3, vv. 2222-2353.

*

Ya es hora de concluir. El espacio, en la Comedia áurea, es, a mis ojos, una categoría dudosa. Como otras muchas de su especie, necesita constantemente la actividad crítica o interpretativa del estudioso. Y si esto es así, si alguna verisimilitud tiene la presente propuesta, habrá entonces que reexaminar con luz nueva la significación de las marcas autoriales de segmentación introducidas por Lope en sus autógrafos, de aquellas marcas tan escrupulosamente catalogadas y estudiadas por Daniele Crivellari en su libro pionero.

*

NOTA TEXTUAL

Para permitir las comparaciones, conservamos en nuestras referencias la numeración de los versos elaborada por Daniele Crivellari a partir de la edición de Marcelino Menéndez Pelayo. Dicha numeración deberá sin embargo corregirse en una muy deseable edición crítica de la comedia. Sugerimos las rectificaciones siguientes:

1. El último verso de la serie de quintillas que empieza en v. 797 («¿Quién sois vos?...») es el verso 1008 y no el verso 1009.

2. En la serie de décimas de los vv. 1512-1652, la décima 12 tiene 11 versos, con un verso aislado sin correspondencia rimada con otro (v. 1627: «Pero dice que ayunéis»). En realidad, Menéndez Pelayo olvidó el verso siguiente, presente solo en el ms. de Londres: «los hebreos y lloréis», que sirve como séptimo de una *décima larga* de doce versos (*abbaaccddeed*), combinación rara pero identificada por Morley (1914, p. 197) en algunas obras de Tirso de Molina.

3. El romance *á-o* del inicio del acto III (empieza: «Memorial de los servicios») ocupa los versos 1921-2015 y no, como indica Crivellari, los vv. 1921-2021 (parece que la cuenta se pasó, sin motivo, de la cifra 2015 a la cifra 2021). Además falta un verso después del v. 1985 («Su inútil habilidad»), verso que está solo en el ms. de Londres y dice: «y su tiempo mal pagado».

4. Los versos 2116-2141, que están en la *Parte XV* de 1621, no figuran en el ms. de Londres donde, no obstante, se lee en el margen izquierdo del texto lo siguiente: «Ojo. De tan notable suceso / no se a sauido la causa» (es decir, los dos primeros versos de la añadidura del impreso). Será aconsejable, en una futura edición crítica de la comedia, eliminar este pasaje espurio, por las siguientes razones:

– la letra de la nota marginal del ms. no es, claramente, de Lope;

– las informaciones contenidas en el fragmento concernido ya se anunciaron anteriormente y en detalle (vv. 2064 y siguientes), y las irá repitiendo Amán tanto en su soliloquio posterior (vv. 2168 y siguientes) como en su relación del suceso a su esposa Zares (vv. 2303 y siguientes);

– los dos locutores del fragmento añadido («Uno» y «Dos») son los únicos personajes totalmente anónimos de la obra (los músicos de principios del cuadro L [vv. 2354-2553] se llaman «Músico» el primero y «Nicandro» el «Segundo»), mientras que «Dos» es el único en designar el palacio con el vocablo «alcázar» (v. 2139);

– y, más que todo, los 26 versos en romance á-a de este fragmento adjunto vienen a interrumpir indebidamente la fuerte unidad dramática de la secuencia terminal (vv. 2036-2553) —la de la humillación de Amán y exaltación de Mardoqueo, íntegramente redactada en redondillas— del primer cuadro del acto III (cuadro K, vv. 1881-2353).

BIBLIOGRAFÍA

Crivellari, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Kassel, Reichenberger, 2013.

Crivellari, Daniele, «¿Las relaciones piden los romances? Métrica y narración en dos comedias de Lope de Vega (1610)», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 21, 2015, pp. 1-28.

Morley, Sylvanus Griswold, «El uso de combinaciones métricas en las comedias de Tirso de Molina», *Bulletin hispanique*, 16, 1914, pp. 177-202.

Ruano de la Haza, José María, «La escenificación de la Comedia», en *Los teatros comerciales del siglo xvii y la escenificación de la Comedia*, ed. José M.^a Ruano de la Haza y John J. Allen, Madrid, Castalia, 1994, pp. 247-607.

Rubiera Fernández, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2005.

Scherer, Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 2001 [1950].

Serralta, Frédéric, «En torno a unos entremeses insertos en tres comedias de Lope (*El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, *La villana de Getafe* y *El tirano castigado*)», en *Comedia burlesca y teatro breve del Siglo de Oro*, ed. Alain Bègue, Carlos Mata Induráin y Pietro Taravacci, Pamplona, Eunsa, 2013, pp. 229-240.

Vega, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. José María Díez Borque, Madrid, Espasa Calpe, 1987.

Vega, Lope de, *La hermosa Ester*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Establecimiento Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra», 1893, vol. III, pp. 307-345.

Vega, Lope de, *La hermosa Ester*, manuscrito autógrafo, Egerton 547 de la British Library de Londres.

Vitse, Marc, «*Partienda est comoedia*: la segmentación frente a sí misma», *Teatro de palabras*, 4, 2010, pp. 19-75.

La hermosa Ester (1610) o de los medios humanos para el remedio de Dios ⁽¹⁾

Acto	Verificación	Espacios	Espacio vacío	Cuadros	MACRO-, meso- y microsecuencias
I La comedia de matrimonio	1-72: romance é-a 73-90: romancillo ó 91-156: sextetos-lira 157-324: redondillas	Palacio real de Susa; sucesivamente: frente al jardín, sala del trono, aposento de la reina	266 324	A	EL ANTIGUO CASAMIENTO: LA REPUDIACIÓN DE VASTÍ 1. El convite real y triunfo de Asuero a. El himno al rey b. La gloria de su esposa 2. El fracaso del rey: la desobediencia de Vastí
	325-404: octavas reales	Barrio hebreo de Susa	404	B	EL NUEVO CASAMIENTO (1) Ester y la profecía de Mardoqueo
	405-474: quintillas 475-529: endecasílabos sueltos / pareados	Palacio real	529	C	EL NUEVO CASAMIENTO (2) 1. Las tristezas del rey 2. La iniciativa de los consejeros
	530-575: redondillas 574-659: romance é-a	Barrio hebreo	659	D	EL NUEVO CASAMIENTO (3) 1. Nostalgias patrióticas de Ester 2. La obediencia de Ester
	660-679: redondillas 680-819: décimas	Plazuela de una aldea cercana a Susa	679 819	E	INTERMEDIO CÓMICO (1) 1. Proclamación del bando 2. Amores de Selvagio y ambiciones de Sirena
	820-915: octavas reales	Sala del trono	915	F	EL NUEVO CASAMIENTO (4) La ascensión de Ester

(1) El sustantivo *remedio* es uno de los más empleados en la obra, con progresiva especialización semántica en el sentido de 'salvación de Sión'.

II La comedia de privanza (1)	916-978: end. su. / pareados 979-1009: quintillas 1010-1023: soneto 1024-1268: quintillas 1269-1319: endecasílabos sueltos / pareados	Plaza frente al palacio y jardín del palacio	1319	G	VICTORIAS DEL MAL PRIVADO Y SERVICIOS DEL BUEN CAUTIVO 1. El sueño de Mardoqueo 2. La arrogancia de Amán 3. La humildad de Mardoqueo 4. La conspiración contra Asuero 5. El decreto de exterminación
	1320-1355: sextetos lira 1356-1511: redondillas	Plazuela de la aldea y, luego, aposento de Ester	1467 1511	H	INTERMEDIO CÓMICO (2) E INTERMEDIO TRÁGICO 1. Quejas amorosas de Selvagio 2. Castigo de Sirena y ansias de Ester
	1512-1652: décimas	Plaza frente al palacio	1652	I	LA VICTORIA DE ESTER (1) La decisión de intervención
	1653-1772: quintillas 1773-1880: romance ó-a	Sala del trono, plaza frente al palacio y casa de Amán	1880	J	LA VICTORIA DE ESTER (2) 1. La invitación al banquete 2. Ilusión de Amán y su venganza
III La comedia de privanza (2)	1881-1920: redondillas 1921-2021: romance á-o 2022-2035: soneto 2036-2353: redondillas [2116-2141: romance á-a]	Aposento del rey, plaza frente al palacio y casa de Amán	2221 2353	K	LA VICTORIA DE MARDOQUEO 1. Memorias de Asuero 2. Recompensas del rey 3. Grattitud real 4. Honra de Mardoqueo y deshonra de Amán
	2354-2393: octavas reales 2394-2513: romance é-o 2514-2553: décimas	Jardín del palacio	2553	L	LA VICTORIA DE ESTER (3) 1. Preparación del convite de Ester 2. El convite y la revelación de Ester 3. El pánico de Amán
	2554-2587: tercetos 2588-2672: quintillas 3012-3131: romance é-o [2777-2786: canción con estribillo]	Aposento de Ester	2796	M	LA VICTORIA DE ESTER (4) 1. Aclaración del sueño de Mardoqueo 2. Súplica agresiva de Amán y castigo del rey 3. El nuevo privado y la asunción de Ester

