

AUGUSTO GUARINO

EL GRAN TEATRO DE LA CIUDAD. APUNTES SOBRE LA
RELACIÓN ENTRE EL TEATRO Y EL DESARROLLO URBANO A
FINALES DEL SIGLO XVI

Estratto dagli

«ANNALI DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"»

Sezione Romanza

XLVII, 1



L'ORIENTALE EDITRICE

NAPOLI 2005

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"
 Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Europa
 Dipartimento di Studi Comparati
 Dipartimento di Studi Americani, Culturali e Linguistici
ANNALI
 SEZIONE ROMANZA

Direttore: Giovanni Battista De Cesare
Redazione: Teresa Cirillo Sirmi - Maria Teresa Giaveri - Giuseppe Grilli - Augusto Guarino - Vincenzo Placella - Angelo Raffaele Pupino
 Cristina Vallini - Maria Luisa Cusati - Vittorio Marmo - Mario Petrone - Giovanni Ricciardi - Marina Zito
Segretario: Giovannella Fusco Girard - *Segretario aggiunto:* Claudio Bagnati

XLVII, 1 Gennajo 2005

Articoli	P
Augusto Guarino, El gran teatro de la ciudad. Apuntes sobre la relación entre el teatro y el desarrollo urbano a finales del siglo XVI	7
A. Tatone Marino, Traduzione e oralità: Du livre aux lèvres	21
Anna Cerbo, Dal mito alla storia: il Mediterraneo nella poesia del Cinquecento	39
Contributi	
Barbara Gori, <i>Utopia III</i> di José V. De Pina Martins e il romanzo utopico in Portogallo	61
Luisa A. Messina Fajardo, Aspectos léxicos del español de Venezuela (con peculiar atención a una novela de Antonieta Madrid)	95
Carmen Saggiomo, André Gide: du moi à l'écriture	137
Teresa Martín Sánchez, Algunas posibles diferencias en la toma de turnos de palabra en hablantes de español italianos	177
Maria Giovanna Petrillo, Amélie Nothomb ed il multiculturalismo	193
Paola Laura Gorla, Impopularidad del arte nuevo	229
Claudia Santamaria, <i>Por el sótano y el torno</i> . Verso una possibile rappresentazione scenografica. Tecnica scenografica e funzione drammatica	241
Maria Alessandra Giovannini, Los protagonistas de las novelas de Javier Marías, intérpretes y traductores simultáneos de vidas ajenas	253
Recensioni	
Quiles Faz, Amparo, <i>Salvador Rueda en sus cartas</i> (1886.1933), Aedile, Málaga, 2004 (Miguel Salas Díaz)	263
Bernhard König, <i>Novela piacesca y libros de caballerías</i> , Publicaciones del Semyr, Salamanca, 2003, pp. 225 (Giuseppe Grilli)	267
Reinier Leushuis, <i>Le mariage et l'«amitié courtoise» dans le dialogue et le récit bref de la Renaissance</i> , Firenze, Leo Olschki editore, Biblioteca dell'Archivium Romanicum, 2003, pp. 285 (Giuseppe Grilli)	272
Rodrigo Cacho Casal, <i>Dante y Quevedo: La Divina Commedia en los Sueños</i> , Manchester Spanish and Portuguese Studies, Manchester, 2003, pp. 128 (Giuseppe Grilli)	275
Ondjaki, <i>Quantas madrugada tem a noite</i> , Lisboa, Caminho, 2004, pp. 203, (Maria da Graça Gomes de Pina)	279
Alberto Pellegatta, <i>Mattinata larga</i> , Como, Lietocolle, 2003 (Stelvio Di Spigno)	281
Paolo Febbraro, <i>Il secondo fine</i> , Marcos y Marcos, Milano, 1998 (Stelvio Di Spigno)	283
Arthur Rimbaud, <i>Antologie, textes choisis et édités par Pierre Brunel et Giovanni Dotoli avec la participation de Béatrice Didier et Ralph Heyndels</i> , illustrés par Vincenzo Viti, Schena editore, Fasano, 2004 (Giovannella Fusco Girard)	285
Giovanni Dotoli, <i>Rimbaud, l'Italie, les Italiens. Le géographe visionnaire</i> , Schena editore, Fasano, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2004 (Giovannella Fusco Girard)	287
Nota a "La bella scrittura" di Rafael Chirbes, tr. it. di A. Guarino, Le Lettere, Firenze, 2004 (Lucio Sessa)	290
Luigi Contadini, La scrittura ambivalente di Juan José Millás, Rimini, Panozzo Editore, 2002 (Giuseppina Notaro)	292
Javier García Sánchez, <i>Dios se ha ido</i> , Barcelona, Planeta, 2003 (Augusto Guarino)	296
Pedro Caderón de la Barca, <i>Il mago dei prodigi</i> , traduzione e cura di Daniela Carparli, introduzione di Pier Luigi Crovetto, Torino, Einaudi, 2003 (Augusto Guarino)	297
Marina Zito, <i>Itinéraires littéraires et spirituels</i> , Fasano-Paris, Schena Editore- Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2004 (Angela Buono)	300
Alexandre Dumas e il Mezzogiorno d'Italia, Atti del Convegno Istituto Suor Orsola Benincasa, Napoli, 7-8 novembre 2002, a cura di Alvio Patierno, Napoli, CUEN, 2004 (Giuseppina Agostino)	304

AUGUSTO GUARINO

EL GRAN TEATRO DE LA CIUDAD. APUNTES SOBRE LA RELACIÓN ENTRE EL TEATRO Y EL DESARROLLO URBANO A FINALES DEL SIGLO XVI*

Empezaré poniéndome una pregunta de carácter muy general: ¿en qué sentido influyó la ciudad –quiero decir, las grandes ciudades como Sevilla, Valencia, Madrid– en el nacimiento y el desarrollo del teatro español del Siglo de Oro? De forma igualmente general, si no genérica, no es difícil contestar que la ciudad influyó en todos y cada uno de los niveles de escritura y representación del fenómeno teatral aurisecular.

La *comedia* le debe a la ciudad antes de todo la delimitación y la progresiva definición del lugar de la representación, aquellos *corrales* en los que en un primer momento las compañías se limitaban a aprovechar el espacio baldío entre un edificio y otro. *Corrales*, precisamente, o sea espacios exteriores conformados por el caótico crecimiento urbano y no *patios*, es decir espacios domésticos creados según una lógica arquitectónica. Recordemos que sólo en 1590, con la creación de la Junta de Policía y Ornato, se intentará poner un freno al carácter casual e irregular la construcción de los edificios madrileños.

Los corrales de comedias son, en su nacer, espacios sustraídos al tejido urbano, cuyos espectadores, por lo menos en los primeros tiempos, podían considerarlos como una peculiar prolongación de la misma calle. Esta determinación edilicia de los teatros influye también

*Una primera versión de este texto, con el título "La escena urbana: la ciudad en el teatro español de finales del siglo XVI", fue leída en el encuentro *La ville, source de création littéraire dans l'espace hispanique (XVIe-XVIIe siècles)*, organizado en París en los días 29 y 30 de noviembre de 2002 por el Centre de recherche sur l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles (CRES-LECEMO, équipe associée CNRS) de l'Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III.

en la estructura dramática. ¿Cuánto deben las tantas escenas de galanteo en la reja, los innumerables diálogos amoroso hacia lo *alto de la ventana*, que recurren en la comedia, a la estructura pre-existente de los corrales?

En un sentido más amplio, si es indudable que el público de los corrales estaba constituido por el "pueblo" de vecinos de la ciudad, cuya articulación social se viene reproduciendo en la estructura misma del espacio teatral¹, también es notable que a la ciudad remitan también los otros agentes del arte escénico. Si la primera generación de dramaturgos-representantes está integrada por individuos procedentes de una pequeña burguesía artesana de centros como Sevilla o Valencia (Lope de Rueda, Alonso de la Vega, Juan Timoneda, entre otros), durante todo el Siglo de oro se acentuará el carácter urbano de actores y compañías, con ejemplos de orgullosa reivindicación por parte de algunas ciudades:

"en nuestro oficio, -escribe Agustín de Rojas en su *Viaje entretenido*- los autores que le han ilustrado y puesto en el punto que ahora vemos han sido todos naturales de Toledo, de donde se arguye que produce este lugar personas de peregrinos entendimientos y hábiles para todo tipo de artes ingeniosas y de habilidad [...] representantes, los mejores que ha habido en nuestro oficio también han sido de Toledo"²

Al mismo tiempo creo que son contadas excepciones los dramaturgos de los siglos XVI-XVII que no manifiesten no sólo un origen sino también una ostentada identificación con las grandes ciudades. Siempre en las grandes ciudades, en la primera década del siglo XVII, surge el fenómeno de la editoría teatral, donde a la realidad económica de la inversión de capitales en la imprenta, posible sólo en las

¹ Este aspecto fue oportunamente subrayado por Maravall: "Las representaciones del teatro francés y aun del italiano, sobre todo hasta 1600, van dirigidas en su mayor parte a un público escolar y culto, en la línea del humanismo académico y clasicista. Las del teatro español, desde muy pronto, se dirigen a la masa de la ciudad abigarrada que forma la opinión pública en las sociedades en las que sistemas tradicionales de creencias y ordenación jerárquica y de estratificación se encuentran más o menos relajados" (José Antonio Maravall, "El teatro barroco desde la historia social", en *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Crítica, 1990, p. 17-18).

² Agustín de Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, ed. Jean Pierre Resson, Madrid, Castalia, 1995, p. 284; (Madrid, Francisco de Robles, 1603).

concentraciones urbanas, corresponde la difusión de hábitos de lectura (y concretamente de lectura de textos teatrales) entre los ciudadanos, sobre todo de sexo femenino, en el contexto de un mercado del libro que se va consolidando.

El fenómeno teatral del Siglo de Oro, en otros términos, se funda en una amplia mentalidad urbana muy compleja y articulada, una serie de conocimientos, de creencias, de rituales colectivos y privados compartidos por los escritores, los empresarios, los actores, el público, los lectores y hasta, en buena medida, por los eclesiásticos implicados en la censura y por la alta nobleza cortesana (incluida la familia real).

Si esto se puede aplicar, de forma general y con las debidas matizaciones que corresponden a cada fenómeno específico y a cada período, a todo el teatro español del Siglo de oro, es todavía más pertinente para el corpus dramático que se ha venido definiendo con la etiqueta de "comedia urbana". En este caso la ciudad entra directamente (aunque con las mil convenciones y mediaciones del teatro) en la realidad dramática y espectacular, con un juego de reflejos en el que está implicada no sólo la competencia sino la misma vivencia de los espectadores (reales o virtuales) y hasta de los escritores y de los actores.

El sub-género de la comedia urbana se presenta como una construcción metadiscursiva, cuyo espacio y tiempo dramáticos remiten al *hoy* y *aquí* del público, frente a los filones más o menos arcaizantes (tragedias pseudo-clásicas, historias bíblicas, dramas históricos, etc.) o exóticos (idilios bucólicos, enredos palaciegos en lejanas naciones europeas, batallas y martirios en la más remota periferia del Imperio) que surgen y prosperan a partir de las primeras experiencias teatrales en España hasta el barroco más tardío.

Si todo arte teatral se vale de una significación sinecdótica esto es todavía más evidente cuando se trate, como en el caso de la comedia urbana, de la representación de personajes y ambientes contemporáneos. La ciudad contiene en sí misma el espacio teatral, cuya originaria destinación edilicia es todavía reconocible, donde se representan otros espacios que pertenecen a la ciudad.

El círculo se cierra cuando, en determinadas situaciones, que se manifiestan muy temprano en la dramaturgia española, los mismos personajes, en su realidad ficticia, se sienten a su vez como figuras de una comedia. En este sentido el teatro como lugar llega en algunos momentos a transformarse en metáfora de la sociedad, así como el arte

dramático se vuelve entre renacimiento y barroco un símbolo tan reconocido de la existencia humana que deriva hacia el tópico vulgar. Al lado de esto, el espectador experimenta en su vida la difusa sensación, muy típica de la cultura barroca, de la ciudad como amplio escenario donde sus vecinos representan a diario una función improvisada, pero según papeles fijos. Simétricamente elementos de una para-teatralidad urbana (ceremonias civiles, rituales religiosos, fiestas públicas y privadas) son a su vez objeto de representación en tantos dramas del Siglo de Oro.

El vínculo entre la comedia y la ciudad es consustancial a toda la parábola del Siglo de Oro, en la que, además, en ningún período falta una producción específicamente orientada a la representación de las contemporáneas realidades urbanas. En esta ocasión me limitaré a algunas consideraciones relativas a los años de formación de esta relación y a algunas comedias urbanas de Lope de Vega.

Desde hace algunos años nos hemos ido familiarizando con el teatro lopesco de las últimas dos décadas del siglo XVI, gracias a los estudios pioneros de Frolidi³, Frida Weber⁴, Lavonne C. Poteet-Bussard⁵, R. Glenn⁶ y los más recientes de Joan Oleza⁷, Ignacio Arellano⁸, Jesús

³ Rinaldo Frolidi, *Lope de Vega y la formación de la comedia española*, Salamanca, Anaya, 1973.

⁴ Frida Weber de Kurlat, "Lope-Lope y Lope-Prelope. Formación del sub código de la comedia de Lope de Vega y su época", en *Segismundo*, XII (1976), pp. 111 -131.

⁵ Lavonne C. Poteet-Bussard, "Algunas perspectivas sobre la primera época del teatro de Lope de Vega", en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Actas del I congreso internacional sobre Lope de Vega, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 341-354.

⁶ R. Glenn, "The evolution of a dramatic style: Lope de Vega's first urban plays", en *Annali dell'Istituto Orientale - Sezione Romanza*, XXII, 2 (1980), pp. 397-410.

⁷ Joan Oleza, "La propuesta teatral del primer Lope de Vega", en AA.VV., *Teatro y prácticas escénicas, II. La comedia*, London, Tamesis Books-Institución Alfonso el Magnánimo, 1986, pp. 251 -308; *id.*, "La comedia, el juego de la ficción y del amor", *Edad de Oro*, IX, 1990, pp. 203-220; *id.*, "Del primer Lope al Arte nuevo", estudio preliminar a Lope de Vega, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. Donald Mc. Grady, Barcelona, Crítica, 1996, pp. IX-LV.

⁸ Ignacio Arellano, "El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega, en Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina", en *Actas de las XVIII jornadas de teatro clásico*, Almagro, 1996 (recogido en I. Arellano, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del siglo de oro*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 76-106); *id.*, "Casos de honor en las primeras etapas del teatro de Lope", en *Anuario Lope de Vega*, IV (1998), pp. 7-31.

Cañas Murillo⁹, Agustín de la Granja¹⁰. En estos estudios sobresale también la importancia de la relación con la ciudad en la conformación de la comedia lopesca, por ejemplo el fecundo contacto de Lope, en los años del exilio, con los dramaturgos y el público valencianos, así como la sucesiva adaptación de su labor teatral a la atmósfera de la corte toledana del Duque de Alba.

Como se ha notado oportunamente, tampoco es ajeno al cambio que se detecta en las comedias lopescas posteriores a 1600 el traslado de la capital a Valladolid de este mismo año. Las reflexiones que presento ahora, sin embargo, se refieren a un corpus que, aunque muy limitado y de cronología relativamente incierta, es representativo, por lo menos dentro del sub-género de la comedia urbana, de una fase temprana de institucionalización de la práctica escénica en Madrid, comprendida entre 1579 y 1587:

Las ferias de Madrid (1585-88)

El mesón de la corte (1588-95)

La ingratitud vengada (1585-95)

El galán escarmentado (1588-98)

Creo, en un sentido general, que todavía existe la exigencia de un enfoque crítico más nítido de la fase en que se establecen los corrales madrileños, cuando en los tablados de la capital se alternaban las primeras piezas cervantinas con las precoces obras lopescas, entre las muchas de escritores que entonces granjeaban el favor del público, como Miguel Sánchez o el enigmático Remón, y que hoy nos resultan casi desconocidos, aquella época en la que los dramaturgos empiezan a darse cuenta de que las comedias pueden ser —en las palabras del canónigo del *Quijote*— "mercadería vendible" y que "a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos, que no opinión con los pocos"¹¹.

Muchas veces se olvida que Lope, en vísperas del destierro de

⁹ Jesús Cañas Murillo, *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1995.

¹⁰ Agustín de la Granja, "Apogeo, decadencia y estimación de las comedias de Cervantes", *Cervantes*, Alcalá, 1995, pp. 225-54.

¹¹ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico con la colaboración de Joaquín Foradellas, estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter, Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998, p. 552.

1588 “era el escritor más popular de su tiempo, el dramaturgo cuyas obras eran más solicitadas por los empresarios”¹². Además, hasta aquel momento es un hombre de teatro completamente madrileño, frecuentador asiduo (antes de todo como espectador) de los corrales de la capital y en total sintonía con su ruidoso público de ciudadanos. No es casual que, como ha notado acertadamente Joan Oleza, la comedia urbana sea el centro innovador de la primera fase de la dramaturgia lopesca¹³.

No quiero decir que en todas las obras de la primera época se pueda siempre detectar una relación creativa entre la acción escénica y la ambientación madrileña. En algunos casos, como por ejemplo *El mesón de la corte*, la “representación” de la capital se limita a la evocación de algunos topónimos nombrados por los personajes y al tópico de la gran ciudad donde los jóvenes pueden perderse y disfrazarse para perseguir sus amores, en la espera de la anagnósis final que permite la unión de las parejas deseadas y admitidas. En otros términos, en *El mesón de la corte* como en otras piezas, a una representación elemental del ambiente urbano corresponde una articulación dramática esquemática, poco más que un mero pretexto para la exhibición de situaciones escabrosas y “lazzi” burlescos. Pero en esta misma época, en obras probablemente muy primerizas, empieza a aparecer una imagen de la ciudad más rica, orgánica, por otra parte, a una definición del enredo y una caracterización de los personajes más complejas. Puedo adelantar que en estas comedias, y concretamente en su representación de los espacios urbanos, reside un doble motivo de interés. Por un lado aparecen en ellas temas (por ejemplo la oposición corte *versus* aldea) y ambientes (la casa de la dama, el mercado, la prisión, entre otros) que volverán a aparecer —con otra densidad dramática y estética, aunque con funciones parecidas— en etapas siguientes del teatro aurisecular; por otra parte estos mismos temas y ambientes se manifiestan en estas obras tempranas con unos caracteres peculiares y muy representativos de la mentalidad de la época, y más precisamente de la mentalidad “urbana” del público de las grandes ciudades.

¹² Américo Castro - Hugo A. Rennert, *Vida de Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1968, p. 86.

¹³ Véase, Juan Oleza, “Del primer Lope al *Arte nuevo*”, estudio preliminar a Lope de Vega, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, op. cit.

Una topografía bastante variada aparece ya en *El galán escarmentado*, donde cierta torpeza en la estructura dramática revela un Lope todavía incierto en la articulación de situaciones que volverán a aparecer en obras más tardías. El protagonista, Celio, es un soldado de vuelta a Madrid tras su participación en la expedición del marqués de Santa Cruz a las Islas Terceras de 1583 (en la cual había militado el mismo Lope). Al aprender que Ricarda, su antigua novia, creyéndolo muerto, se ha casado con otro, Celio decide probar otras formas de amor, que corresponden a otros tantos “ambientes” de actuación de los personajes objeto de su deseo: una mujer casada, una cortesana (ambas en la primera jornada), una villana (segunda jornada). Pero el marido de Ricarda, tras descubrir la cartas de la mujer a Celio, amenaza con matarla; la mujer huye de casa disfrazada de criada. Tras su desaparición su padre sospecha que el marido la ha asesinado y lo mata para vengarla. El anciano va a la cárcel, mientras se difunde la noticias de la muerte de Ricarda. Pero Celio, que ha vuelto a Madrid después de su intento de idilio aldeano, reconoce a Ricarda entre las lavanderas que acuden al las riberas del Tormes. A Celio sólo le queda vencer las resistencias de Ricarda, y encontrar una manera para sacar a su suegro de la cárcel, para casarse con su antiguo amor.

Me he detenido en el resumen de algunos elementos de la historia para subrayar que en esta comedia a cada etapa del desarrollo de la acción corresponde la representación del ambiente al que pertenecen los personajes, ya de los espacios exteriores (la calle, la ribera del Manzanares, la fiesta aldeana) ya interiores (la casa de Ricarda, por ejemplo), en un contexto donde se evocan varios lugares precisos de la ciudad de Madrid.

Al lado de espacios interiores donde aparecen materialmente los personajes, y que se representan sinecdóticamente con algunos enseres domésticos como sillas o escaños, algunos ambientes domésticos —como la casa donde Celio vive su intento de aventura con la mujer casada, frustrada por la llegada del rival Polífiloson evocados virtualmente:

POLÍFILO: ¿Ah de casa?

ELVIRA: ¿Quién es?

POLÍFILO: Yo.

ELVIRA: ¿Quién es yo?

POLÍFILO: Tu amo, Elvira.

ELVIRA: ¡Señora, mi señor!
 POLÍFILO: Mira cuál va la moza.
 ELVIRA: ¿Abro?
 DRUSILA: No.
 POLÍFILO: Abre aquí, pues.
 DRUSILA: Por aquí

Hablan dentro todos

CELIO: ¿Por dónde?
 DRUSILA: Hacia el gallinero.
 ROBERTO: Aquí está el pozo.
 POLÍFILO: ¿Qué esperas?
 ELVIRA: ¿Abriré, señora?
 DRUSILA: Sí.
 FESEÑO: La puerta han abierto ya.
 DRUSILA: ¿A tal hora, mi señor?
 (p. 817)

El público, en esta escena como en otras de la comedia, debe saber reconstruir, a través del diálogo de los actores que hablan *dentro* (probablemente, en el vestuario) la acción de los personajes en un ambiente doméstico que los espectadores no ven, pero que pueden imaginar análogo al que conocen en su vida cotidiana.

Aparece también en *El galán escarmentado*, aunque en una forma paródica, la oposición entre los inmorales usos amorosos de la ciudad y la honesta espontaneidad de las mujeres del campo:

CELIO: Roberto, mi intención
 es hallar una mujer
 que yo pudiese querer
 y no me hiciese traición.
 [...]
 ROBERTO: ¿Es aquella labradora
 que salió de misa ahora?
 CELIO: Y ¿hay más bien que desear?
 Éstos sí que son amores
 donde la pura simpleza
 les dio la naturaleza
 como da al campo las flores
 y no aquellas cortesanas
 llenas de afeites y enredos;

éstas sí que con diez dedos
 se lavan por las mañanas.
 (p. 387-8)

Si la representación de las calles y de las casas, así como de la aldea del segundo acto, corresponde a una función de estos ambientes en el desarrollo de la acción, las escenas del tercer acto ambientadas en la ribera del Tormes manifiestan una actitud más bien *costumbrista*. Los diálogos pintorescos entre las lavanderas madrileña, simples “extras” de un especie de cuadro de ambiente, constituyen el marco ideal para la actuación de la protagonista —que podemos imaginar virtuosística— que debe remedar el habla y los modales de una humilde criada.

Esta atención a los rituales y a los ambientes de la capital revela la contigüidad, que por otra parte se detecta también en algunas situaciones y personajes, de *El galán escarmentado* con una obra más o menos de la misma época, pero más lograda en muchos aspectos, que es *Las ferias de Madrid*.

En el caso de *Las ferias de Madrid* la voluntad de representación puntual de ambientes que el espectador pueda reconocer se extiende desde las primeras líneas de diálogo hasta el final de la comedia. No podemos saber cuáles eran los elementos materiales de la puesta en escena (que es probable que fueran más bien pobres) pero la comedia abunda de elementos deícticos y de descripciones que se estructuran como un amplio “decorado verbal” capaz de evocar (desde el exordio) delante del público, en sus más detallados aspectos, ambientes y circunstancias bien conocidas:

Salen GUILLERMO y PIERRES, buhoneros

GUILLERMO: ¿Que en esa acera pusiste
 tu aparato y tienda, Pierres?
 Guarda que el lance no yerres
 que en la de enfrente tuviste.
 No te fue mal otros años
 con el puesto que te di.
 (p. 357)
 ADRIÁN: Paréceme esta plaza a la quimera,
 compuesta de oro, paños y cebollas:
 aquí cuelga un tapiz; allí, una estera.

- También se venden perlas como pollas,
y como rica seda, verde esparto,
camas de campo y coberteras de ollas.
- LUCRECIO: ¿Dónde bueno, Adrián?
ADRIÁN: Cansado y hartó.
LUCRECIO: ¿De ver la feria?
ADRIÁN: Más de huir la feria.
(p. 358)

En *Las ferias de Madrid* la ciudad asciende a verdadera protagonista de la obra, donde la evocación de alguna manera ilusionística de los ambientes urbanos da sentido a una acción que de otra forma sería muy pobre e incoherente. Si en la primera jornada el dramaturgo parece interesado en la representación sinecdótica de una parte de la ciudad, pronto la imagen del mercado se extiende a toda la capital, transformándose en un símbolo de la vida en el espacio urbano.

El Madrid de esta pieza es la capital donde “todo se compra y todo se vende”¹⁴, donde la “confusión” favorecida por la misma estructura urbana debilita las identidades y los papeles establecidos, donde la posición de los individuos en el contexto social es objeto de una continua negociación. Esta fluctuación de valores es el trasfondo serio de situaciones que se presentan con una apariencia cómica o paradójica, como la larga escena de la primera jornada donde Alberto intenta “comprar” en la feria los favores de una mujer embozada que luego resulta ser su propia mujer.

El mismo desenlace sorprendente de la comedia, el asesinato del marido engañado por su propio suegro y la unión final de la pareja de adúlteros, que tanto desconcierto ha provocado en la crítica, parece más aceptable en este contexto de inestabilidad intrínseca de la condición urbana y de continuos intentos de compensaciones que puedan determinar nuevos equilibrios. Patricio sabe que él mismo, con su actitud de abandono de su esposa y su estado de amancebamiento con otra mujer ha favorecido el adulterio de Violante. Por otra parte, todos los personajes de la comedia están perpétuamente a la búsqueda de aventuras amorosas, como si la ciudad fuera un enorme catálogo de objetos deseados donde elegir, con tal de que se esté dispuesto a pagar el precio debido. En este

¹⁴ Miguel de Cervantes, “La gitanilla”, en *Novelas ejemplares*, ed. Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1985, p. 63.

sentido es comprensible que Belardo, el padre de Violante, rechace la aplicación de un código de honor que está evidentemente desprestigiado. Y sobre todo, el mismo asesinato de Patricio se puede atribuir, desde un punto de vista a la vez pragmático y simbólico, a un agente anónimo porque —más allá de la circunstancia concreta— a través de la mano homicida de su suegro el hombre es víctima, en realidad, de una mentalidad compartida por todos los personajes y probablemente por el mismo público, cuyo escenario natural es el laberinto de calles y de casas que constituye el entramado de la ciudad.

Es muy significativa, en este sentido, la dialéctica entre espacios interiores y exteriores que se establece en las comedias de esta época y la significación simbólica que se atribuye a la distinción entre estos dos ámbitos. Si ha sido posible individuar en el teatro español del Siglo de oro un dualismo entre un principio de realidad encarnado en la figura paterna y “simbólicamente ubicado en la casa, mientras que el mundo exterior aparecía como lugar de la placentera liberación de los hijos”¹⁵ hay que decir que este esquema no es aplicable a las obras de la primera época.

Este aspecto, que ya es bastante evidente en las obras antes citadas, es fundamental en otra obra cronológicamente cercana y que posee varios motivos de interés, que es *La ingratitud vengada*, precisamente la pieza elogiada por Cervantes en la primera parte del *Quijote* como modelo de comedia¹⁶. La fábula representada se reduce al sencillo esquema de la indecisión del joven Octavio entre la relación con la rica Luciana, que está enamorada de él y que le proporciona abundantes medios para sustentar su lujo, y su loco amor por la prostituta Lisarda, que a su vez está amancebada con el marqués Fineo. La mayoría de las escenas de la comedia están ambientadas en las dos casas de las respectivas mujeres, donde acuden con cierta libertad los amantes del momento y los demás pretendientes.

¹⁵ Marc Vitse, “El hecho literario”, en José María Díez Borque (ed.), *Historia del teatro en España*, vol. II, Madrid, Taurus, 1983, p. 578

¹⁶ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico con la colaboración de Joaquín Foradellas, op. cit., p. 553: “no está la falta en el vulgo, que pide disparates, sino en aquellos que no saben representar otra cosa. Sí, que no fue disparate *La ingratitud vengada*”. Sobre esta comedia, véase mi estudio, “*La ingratitud vengada* de Lope de Vega ¿Un modelo de comedia?”, en *Generi e registri nella letteratura del Siglo de Oro. Atti de La Casa di Lope (1996-2002)*. In memoria di Stefano Arata, Roma, 2004.

El ambiente interior, precisamente evocado por la presencia de objetos domésticos que hay que utilizar en la escena y por las descripciones enunciadas los personajes, se representa sobre todo como un espacio protector, donde los personajes pueden realizar sus deseos al amparo de la mirada moralista o envidiosa de los demás. Pero el mismo hogar puede aparecer como el producto, el referente material de la relación ilícita que sus muros abrigan. Ante la propuesta de Octavio de dejar al Marqués y huir con él, significativamente Lisarda contesta :

LISARDA: ¿Que yo a mi madre disguste
 y deje al marqués por ti?
 ¿Qué puedes hacer por mí
 cuando a tu humildad me ajuste?
De qué tengo de vivir
 y sustentar casa y gala?
Mira aquesta cuadra y sala,
 que un rey puede recibir.
Mira aquestos aposentos
 tanta cama bella y telas,
 tantas dueñas y doncellas
 tantos estrados y asientos.
Todo esto dice marqués;
 hasta la vajilla cifra
 sus armas y nombre en cifra
 y cuanto en mi casa ves.
(p. 753)

En las comedias de esta época todavía hay una comunicación bastante desenvuelta entre los espacios interiores y el ámbito público, que en el caso concreto de *La ingratitud vengada* se traduce también en una serie de interesantes soluciones escenográficas en las que se propone una actuación contemporánea en dos áreas distintas del escenario, estableciéndose una comunicación entre los personajes en la casa y los que están en la calle. En algunos casos, por ejemplo, se reproduce el punto de vista de personajes que desde la casa miran hacia la calle (como el escena del segundo acto en que Octavio se pasea ufano en un caballo recién comprado) o, al revés, desde la calle hacia la casa.

Es precisamente la dialéctica entre espacios exteriores e interiores que permite a los personajes una disimulación –una *actuación*– que hace posible, aunque efímera, la realización de sus deseos. Es sintomático

que el desenmascaramiento de Octavio, su desnudamiento y apaleamiento por parte de los criados del marqués, se produce cuando el joven galán abandona el ambiente ciudadano para perseguir a su enamorada que está camino de Italia, y que al final de la comedia él fracase en su intento de ser readmitido a su ambiente urbano.

En conclusión, en este corpus de comedias urbanas de Lope de finales del siglo XVI, que hemos analizado aquí tan sólo con unas rápidas incursiones, si la ciudad aparece como un enorme y abigarrado muestrario de comportamientos alternativos al mismo tiempo los corrales madrileños se proponen, de manera tanto espacial como simbólica, como lugares de ideal conexión entre los espacios interiores del deseo y la calle o la plaza donde se desarrolla a diario la gran representación de la interacción social.

PUBBLICAZIONI DELLA SEZIONE ROMANZA
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

- | TESTI | STUDI |
|--|--|
| I. Luciana Stegagno Picchio, <i>Il «Pranto de Maria Parda» di Gil Vicente</i> . Introduzione, testo critico e commento, Napoli 1963, pp. 128. euro 7,75
(Da «Annali - Sezione Romanza», V, 1) | I. Giuseppe Carlo Rossi, <i>La «Gazeta Literaria» del Padre Francisco Bernardo de Lima (1761 - 1762)</i> , Napoli 1963, pp. 117. euro 7,75
(Da «Annali - Sezione Romanza», III, 2, IV, 1, e IV, 2) |
| II. Gustave Flaubert, <i>Bouvard et Pécuchet</i> , édition critique par Alberto Cento précédée des scénarios inédits. Tome premier. Naples - Paris 1964, pp. 698. euro 20,66 | II. Claudia Liver, <i>Theater auf dem Theater in der italienischen Literatur, besonders bei Goldoni und Pirandello</i> , Napoli 1964, pp. 82. (fuori commercio)
(Da «Annali - Sezione Romanza», VI, 2) |
| III. Eriilde Reali, <i>Le «cantigas» di Juyão Bolseyro</i> . Napoli 1964, pp. 110. euro 7,75
(Da «Annali - Sezione Romanza» VI, 2) | III. Cecil H. Clough, <i>Machiavelli Researches</i> , Napoli 1967, pp. 119. (esaurito)
(Da «Annali - Sezione Romanza», IX, 1) |
| IV. Alfonso de Valdés, <i>Due Dialoghi</i> . Traduzione italiana del sec. XVI a cura di Giuseppe De Gennaro. Napoli 1968, pp. XCIII - 444. euro 15,49 | IV. Eriilde Melillo Reali, <i>Itinerario nordestino di Graciliano Ramos</i> , Napoli 1973, pp.160. euro 15,49 |
| V. Silvio Pellegrini, <i>Il Canzoniere di D. Lopo Liáns</i> . Napoli 1969, pp. 40. euro 3,62
(Da «Annali - Sezione Romanza», XI, 2) | V. <i>Studi e ricerche di letteratura e linguistica francese</i> , I, a cura di Gian Carlo Menichelli e Gian Carlo Roscioni, Napoli 1980, pp. 428. euro 20,66 |
| VI. Diego de San Pedro, <i>La pasión trobada</i> . Edition and introduction by Dorothy Sherman Severin. Napoli 1973, pp. 224. euro 12,91 | VI. Filomena Liberatori, <i>I tempi e le opere di Pedro Antonio de Alarcón</i> , Napoli 1981, pp. 222. euro 12,91 |
| VII. Vincenzo Minervini, <i>Le poesie di Ayras Carpancho</i> . Napoli 1974, pp. 100. euro 7,75
(Da «Annali - Sezione Romanza», XVI, 1) | VII. Fernando Figurelli, <i>Studi Danteschi</i> , Napoli 1983, pp. 381. euro 15,49 |
| VIII. Giambattista della Porta, <i>Teatro</i> , a cura di Raffaele Sirri vol. I. - <i>Le tragedie</i> . Napoli 1978, pp. 488. euro 25,82 | VIII. <i>Studi di Iberistica in memoria di Giuseppe Carlo Rossi</i> , a cura di Giovanni Battista De Cesare e di Eriilde Melillo Reali, Napoli 1986, pp. 294. euro 12,91 |
| IX. Id., <i>Teatro</i> , vol. II - <i>Le commedie</i> (primo gruppo). Napoli 1980, pp. 672. euro 30,99 | IX. <i>Cronache iberiche di viaggio e di scoperta. Tra storia e letteratura. In memoria di Eriilde Melillo Reali</i> , a cura di Giovanni Battista De Cesare, Napoli 1987, pp. 276. euro 18,08 |
| X. Id., <i>Teatro</i> , vol. III - <i>Le commedie</i> (secondo gruppo). Napoli 1985. euro 30,99 | X. <i>Studi e ricerche di letteratura e linguistica francese</i> , II, a cura di Gian Carlo Menichelli, Napoli 1987, pp. 262. euro 20,66 |
| XI. Miguel de Salinas, <i>Rhetorica en lengua castellana</i> . Edición, introducción y notas de Encarnación Sánchez García, Napoli 1999, pp. XLIII, pp.233. euro 15,49 | XI. Vito Galeota, <i>Galdós e Buñuel</i> , Napoli 1988. euro 23,24 |
| | XII. Teresa Cirillo, <i>«Valente Ercilla mandami un sonetto»</i> . Rime in lode di Giovanna Castriota. (fuori commercio)
(Da «Annali - Sezione Romanza», XXXI, 1) |
| | XIII. <i>Il Terzo Zola. Emile Zola dopo i «Rougon - Macquart»</i> . Atti del Convegno Internazionale (Napoli - Salerno 27 - 30 maggio 1987) a cura di Gian Carlo Menichelli e con la collaborazione di Valeria De Gregorio Cirillo. «Studi e Ricerche di Letteratura e Linguistica Francese», III. Napoli 1990, pp. 670. |

La corrispondenza, le pubblicazioni periodiche per cambio e i dattiloscritti, con relativi dischetti, vanno spediti, nella forma definitiva, al seguente indirizzo: ANNALI - SEZIONE ROMANZA, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Via Duomo 219, 80138 Napoli. Non si restituiscono i dattiloscritti non pubblicati.

Le pubblicazioni inviate per eventuale recensione debbono pervenire in duplice copia.

La corrispondenza destinata al Direttore responsabile, Prof. Giovanni Battista De Cesare, va inviata al seguente indirizzo: Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Via Duomo 219, 80138 Napoli.

Gli «Annali» e le Pubblicazioni della Sezione Romanza sono in vendita presso Herder - Editrice e Libreria International Book Center, Piazza Montecitorio 120 - 00186 Roma (c.c.p. 00906008) e Libreria L'Orientale Editrice s.a.s., Largo S. Giovanni Maggiore, 16 - 80134 Napoli - Tel. 081 5526197.

Autorizzazione del Tribunale di Napoli N° 1612, del 7-2-1963

L'Orientale Editrice s.a.s. - Napoli
Arti Grafiche P. Dragotti - Napoli
Gennaio 2005