

## Reflexiones sobre la funcionalidad del espacio urbano en *El acero de Madrid* de Lope de Vega

Manuel Cornejo  
Casa de Velázquez, Madrid

Entre las cuarenta comedias de Lope de Vega cuya acción transcurre en la Villa y Corte, especial interés ofrecen *El acero de Madrid* y *Santiago el Verde* por pertenecer a un ciclo festivo primaveral, anclado en el Madrid de Felipe III<sup>1</sup>. Debemos agradecer a Stefano Arata el habernos dejado en herencia una admirable edición crítica de la primera, una de las más famosas y mejores del Fénix. Esta edición, que supera con creces la que estudiosos franceses realizaron hace tres décadas<sup>2</sup>, completa y enriquece los recientes y acertados análisis textuales de Nadine Ly y María Aranda.

El editor, en primer lugar, ha logrado fechar la comedia de manera mucho más precisa que Morley y Bruerton, quienes la situaron entre 1606 y 1612<sup>3</sup>. Basándose en la versificación y aprovechando unos datos hallados en el diario salmantino de un estudiante italiano, publicado por George Haley, restringe la fecha de composición entre 1607 y 1609 (quizás 1608): un momento en que Lope, ya al servicio del duque de Sessa (desde 1605), aun vivía con sus hijos en la calle de los Fúcares (desde 1607), antes de mudarse a su última residencia de la calle de Francos (1610)<sup>4</sup>.

Al examinar el espacio urbano de una obra invadida desde el título por las calles y paseos de Madrid, Stefano Arata corrige un error de lectura que se venía repitiendo: se

<sup>1</sup> También se podría incluir en el ciclo la comedia veraniega *La noche de San Juan*.

<sup>2</sup> *El acero de Madrid*, ed. 1971. Pese a sus esfuerzos por criticar el enfoque costumbrista y decimonónico, los editores incurren paradójicamente en dicho error, como lo denunció severamente Serge Maurel, 1979, p. 580.

<sup>3</sup> Morley y Bruerton, 1968, pp. 273-274.

<sup>4</sup> *El acero de Madrid*, ed. 2000, pp. 17-20. Todas nuestras citas se harán según esta edición de Stefano Arata.

creía que la llamada «huerta del Duque», uno de los lugares emblemáticos de la obra, era la del Duque de Maceda, cuando en realidad y sin la menor duda, se trata de la huerta del Duque de Lerma, a la sazón valido de Felipe III<sup>5</sup>.

Es más, emite la hipótesis «sugestiva, pero por ahora indemostrable»<sup>6</sup>, de una representación ocurrida un tres de mayo, aquel día de la Vera Cruz en que se inicia la acción de la comedia, en la misma huerta del Duque, con motivo de un festejo palaciego. Uno de los últimos trabajos de nuestro llorado amigo versa precisamente sobre la utilización de la huerta del Duque de Lerma como espacio escénico, dentro de una corriente de «cortesanización» de algunos géneros teatrales como la comedia urbana de ambiente madrileño<sup>7</sup>.

No menos valiosa resulta la reflexión de conjunto que desarrolla sobre el espacio urbano en *El acero de Madrid*. Esta reflexión se nutre de un sugerente estudio anterior sobre la *scena aperta* del teatro italiano del siglo xv y su comparación con el modelo de «escena de ciudad a la española»<sup>8</sup>, desde una perspectiva compartida por nosotros en un trabajo en curso sobre el corpus madrileño de Lope<sup>9</sup>. Para decirlo con palabras del autor,

¿existe un modelo codificado de representación del espacio urbano en la comedia del Siglo de Oro? Y, de existir, ¿cuál es su origen y cuál su evolución?; ¿en qué se diferencia de modelos de representación urbana presentes en tradiciones cómicas de otros países?<sup>10</sup>

Para Stefano, la principal característica del espacio urbano estriba en la alternancia de exteriores e interiores, marcados respectivamente por el «principio del placer» o de la felicidad y el «principio del honor» o de la realidad<sup>11</sup>. El principio del placer o del amor es el que está presente en «el mar abierto de los exteriores», espacio de libertad que corresponde a la *generositas* del galán (Lisardo), arrastrado por una fuerza centrípeta hacia la casa de la dama. El principio del decoro es el derivado de la *cupiditas* del orden paterno (Prudencio) que reina en casa de la dama (Belisa), y que explica que ella se deje llevar por una fuerza centrífuga hacia fuera, es decir hacia el espacio callejero del galán: «Esta difícil partida se juega en un tablero urbano donde, en vez de casillas negras y blancas, encontramos alternancia de interiores y exteriores»<sup>12</sup>.

Ambas fuerzas aspiran a conquistarse mutuamente<sup>13</sup>, como en un campo de batalla<sup>14</sup>, pero acabarán por encontrarse y fusionar mediante la victoria final de la

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 26-29.

<sup>6</sup> Arata, 2002b, p. 223 n. 26.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>8</sup> Arata, 2002a, pp. 102-106. Trabajo presentado en abril de 1998 en el VIIº coloquio del GESTE en Toulouse, donde tuvimos nuestro primero e inolvidable encuentro con el investigador romano.

<sup>9</sup> Delia Gavela (2000) se ha interesado también, aunque brevemente, por este corpus, insistiendo en el caso de la comedia ¿*De cuándo acá nos vino?* cuya edición crítica está preparando.

<sup>10</sup> Arata, 2002a, p. 91.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 102-104.

<sup>12</sup> *El acero de Madrid*, ed. 2000, p. 26.

<sup>13</sup> Véase el sagaz comentario sobre el movimiento de vaivén entre ambos espacios por el criado Beltrán (*ibid.*, pp. 51-52).

<sup>14</sup> Riselo compara a Marcela con una fortaleza urbana: «Paréceme una ciudad: / muro, foso y contrafoso» (vv. 1561-1562).

joven generación, no de modo subversivo, a expensas de «la blanca edad a quien la verde enfada» (v. 2176), sino en colaboración entre padre e hijos: «Será la fuerza imaginativa de los jóvenes la que transformará los elementos constrictivos de la ciudad en una arcadía urbana hecha a la medida del amor»<sup>15</sup>.

Stefano Arata resalta que *El acero de Madrid*, con 7 cuadros exteriores y 6 interiores<sup>16</sup>, pertenece a un momento central de la creación de Lope (1604-1611) en el que llega a un equilibrio entre interiores y exteriores. Esta observación no es gratuita, ya que conforme vayan pasando los años, el interior —especialmente la casa de la dama— se irá imponiendo sobre el exterior en la producción del Fénix, según un proceso que afecta al conjunto de la comedia aurisecular: simplificando, desde Lope, «el gran creador del equilibrio entre interior y exterior», hasta Calderón, «el genial arquitecto de los espacios caseros»<sup>17</sup>.

Sin embargo, esta interrelación entre interior y exterior no implica esquematización alguna. Por ejemplo, en la jornada IIIª de *El acero de Madrid*, aun cuando transcurra casi íntegramente en interiores, se mantiene un enfoque retrospectivo a raíz de una extensa rememoración de cuantos paseos se dieron en el Prado y el Soto. Se confirma así la paulatina confluencia de ambas fuerzas, centrífuga y centrípeta, mediante la invasión de la casa de la dama por el galán, quien consigue derrumbar las rígidas paredes que se oponían a un «amor piadoso» (v. 173). La primera incursión de Lisardo en casa de Belisa, como falso licenciado en medicina, ya preludiaba el feliz desenlace:

¿Por dónde amor no entrará,  
lince de tantas paredes? (vv. 317-318)

Las acertadas observaciones de Stefano Arata merecen ampliarse aplicándose a la funcionalidad espacial en *El acero de Madrid*. En la comedia de capa y espada, «un simulacre poétique ouvertement affranchi de tout asservissement à l'étroussure du réel»<sup>18</sup>, la reducida nómina de las *dramatis personae* obedece a un sistema de personajes codificado<sup>19</sup>. Pues bien: del mismo modo, la representación de la ciudad queda también limitada a unos cuantos topónimos. Por ejemplo, la mención recurrente del tríptico espacial «Atocha, Soto, Prado»<sup>20</sup> (v. 188, v. 388, v. 1598 y vv. 2323-2329) basta por sí sola para esbozar una cartografía de la seducción y el erotismo, donde el tríptico masculino, formado jerárquicamente por Lisardo (galán), Riselo (galán donairoso) y Beltrán (gracioso), cortejará, cada uno según su registro (serio, serio-cómico, cómico),

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 88 n. 10-20. Véase Vitse, 1990, pp. 450-452.

<sup>16</sup> Véase nuestro cuadro en apéndice.

<sup>17</sup> Arata, 2002a, pp. 105.

<sup>18</sup> Vitse, 1990, p. 266.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 283-306; Aranda, 1995, pp. 29-36.

<sup>20</sup> Designaban respectivamente la Carrera de Atocha o Prado bajo (entre la iglesia de la Virgen de Atocha y la fuente de Neptuno), el Soto o Sotillo de Manzanares (junto a una ermita dedicada a San Felipe y Santiago, a la altura del puente de Segovia) y la Carrera de San Jerónimo o Prado alto (entre Neptuno y la puerta de Alcalá).

al trío femenino de Belisa (dama), Teodora (dueña) y Leonor (esclava)<sup>21</sup>. La escasez de topónimos no significa que en el teatro áureo, que prescinde obviamente de largas descripciones pormenorizadas, el espacio urbano sea inútil o meramente pintoresco. Lope escribía al respecto:

Pues sepa Vuestra Merced que las descripciones son muy importantes a la inteligencia de las historias, y hasta agora yo no he dado en cosmógrafo por no cansar a Vuestra Merced, que desde su casa al Prado le parece largo el mundo...<sup>22</sup>

La trabazón bastante elaborada de *El acero de Madrid* no debe nada al azar y está basada en una hábil utilización del cancionero y del romancero. El esquema que se va a desarrollar se infiere de la carta de Belisa a Lisardo, en la jornada I<sup>a</sup> (vv. 169-199), donde se expone la burla urdida para sortear los escollos de la vigilancia paterna y encontrar salida hacia el espacio callejero del galanteo. Con todo, el motor de la acción procede del motivo tópico de la falsa opilada<sup>23</sup>, tal como queda poetizado en el romance «Niña del color quebrado...»<sup>24</sup>, sometido por Lope a una reescritura muy sugestiva:

*Niña del color quebrado,  
o tienes amor, o comes barro.  
Niña, que al salir el alba  
dorando los verdes prados,  
esmaltan el de Madrid  
de jazmines tus pies blancos;  
tú, que vives sin color,  
y no vives sin cuidado,  
o tienes amor, o comes barro.* (vv. 1345-1353)

La madrileñización de este motivo corre pareja con una estilización que amolda este romance en *a-o* a la intriga, haciendo que pierda algo del tono crudo de la letra popular. Dos imágenes vienen a cobrar especial relevancia: por una parte se compara a la dama con el amanecer y el rebrotar de la naturaleza; por otra los encantos y el resplandor del Madrid florido son el reflejo de la belleza femenina. De este modo, la dama y la ciudad se comunican mutuamente su hermosura, en una imagen recurrente

<sup>21</sup> Un claro ejemplo de erotismo relacionado con la topografía madrileña son las alusiones a la *cuesta* que la dama sube fácilmente para llegar al Prado Alto («por tí juzgaré las cuestras llanas», vv. 187-189) pero que baja penosamente al regresar al hogar paterno (vv. 379-382, vv. 910-912).

<sup>22</sup> *La desdicha por la honra*, en *Novelas a Marcia Leonarda*, pp. 148-151.

<sup>23</sup> Sobre la enfermedad femenina de la *opilación*, sus causas (el consumo excesivo de *barro* o *búcaro portugués*, condimentado con azúcar, ámbar o musgo, a fin de conseguir una tez pálida entonces de moda) y sus remedios médicos (*tomar acero*, es decir beber agua, que podía ser sustituida por vino o leche, en la que se ha hundido una barra de hierro candente; *pasear el acero*, pasearse por la mañana para mayor eficacia del jarabe), véase Morley, 1945: basándose en el tratado del doctor Nicolás Monardes (*Diálogo del hierro...*, Sevilla, Alonso Escribano, 1574, f. 176v-183r), corrige un error todavía difundido, según el cual *el acero* designaría el agua ferruginosa de una fuente madrileña.

<sup>24</sup> *Flor de varios romances nuevos y canciones*, Huesca, Juan Pérez de Valdivielso, 1589, f. 50. Véanse Fichter, 1962, pp. 513-514 y *El acero de Madrid*, ed. 2000, p. 31.

en las comedias urbanas<sup>25</sup>. En las réplicas inaugurales, el galán Lisardo ya ofrecía una variación del romance al establecer este doble paralelismo:

Cantad, lisonjeras aves,  
de las jaulas de esas rejas;  
calles de Madrid, volveos  
prados y alfombras de seda;  
caballos de aquestos coches,  
como animales y fieras,  
haced regocijo al alba,  
que sale vertiendo perlas. (vv. 13-20)<sup>26</sup>

Esta invocación a las aves y calles de Madrid ancla de entrada la comedia en un *locus amoenus*, sede de la hermosura y del amor, y en un *tempus* primaveral y matutino, muy distinto de las escenas nocturnas de otras piezas madrileñas. El llamamiento del galán a los pájaros enjaulados se dirige en realidad a las damas, víctimas no tanto de las cadenas que rodean la iglesia de San Sebastián, escenario del primer encuentro amoroso y del flechazo, sino de la vigilancia ejercida por Teodora, tía de Belisa, asociada con Argos (vv. 96 y 2188). Prosigue el concepto: la dama, con sus dientes o sus lágrimas, produce el mismo efecto que la aurora, con sus gotas de rocío, ya que despierta en Lisardo los fuegos de una pasión recíproca que ni siquiera las fuentes del Prado podrán apagar: «estas fuentes [...] / no podrán todas, agora, / templar mi fuego» (vv. 2098-2101), confesará Belisa. Del mismo modo que la naturaleza madrileña rebrota en primavera y que van surgiendo los edificios de la Corte (v. 275), la joven generación da rienda suelta a sus sentimientos, dejándose contagiar por la estación del amor y el renacer de la vida.

Cabe insistir de nuevo en la importancia estructural de la canción «Niña del color quebrado...»: insertada estratégicamente en el centro mismo de la comedia, en medio de la jornada IIª, señala el nuevo rumbo que está tomando la intriga, ya que las virtudes terapéuticas de la canción<sup>27</sup> no templan ahora la melancolía de Belisa, sino que van despertando las dudas de Prudencio frente a la curación de su hija, a todas luces demasiado lenta:

¡Oh, cuanto a un hombre avisan y aconsejan  
las canciones suaves y poesías,  
para enseñar los hombres inventadas! (vv. 1361-1363)<sup>28</sup>

Paradójicamente, la seguidilla que surge como un *tempo moderato* se invierte enseguida en un *tempo vivace* que dramatizará cada vez más la acción hasta la *anagnorisis* final, ya que el padre acaba dándose cuenta de que no puede luchar contra

<sup>25</sup> Cornejo, 2001, pp. 113-114.

<sup>26</sup> Otras ocurrencias de la imagen *dama-aurora*: vv. 756-758, vv. 1611-1613, vv. 1071-1076, vv. 1841-1850.

<sup>27</sup> El falso doctor le había recetado música a Belisa en la jornada Iª (vv. 404-408). Abundan las comedias lopescas, como *El ruiseñor de Sevilla*, en que músicos intentan aplacar la melancolía de una dama.

<sup>28</sup> Otra formulación del *deleitar aprovechando*: vv. 1385-1389.

la pujanza de las fuerzas vitales: si su hija está «opilada de deseos» (v. 1369)<sup>29</sup>, el mejor remedio será casarla (v. 1421). La funcionalidad de la canción es tanto más importante cuanto que está engastada entre las dos cumbres poéticas de la pieza, es decir los dos trípticos líricos dirigidos a la Corte por el trío masculino antes aludido: los romances en *a-e* «Campos de Madrid...» (vv. 643-708) y «Frescos vientos de Madrid...» (vv. 1891-1932). Ambos trozos antológicos, respectivamente situados al final de las jornadas Iª y IIª, teatralizan, glosan y madrileñizan (de modo entusiasta en el primer caso, cauteloso en el segundo) otra famosa letra para cantar<sup>30</sup>:

*Mañanicas floridas  
del mes de mayo,  
recordad a mi niña  
no duerma tanto.* (vv. 639-642)<sup>31</sup>

Consideremos, a modo de ejemplo, un fragmento de la invocación de Lisardo a los campos de Madrid:

fuentes que por ver la Huerta  
del Duque subís tan alto  
el cristal de vuestros ojos,  
que asomáis los blancos rayos  
por las verdes celosías,  
muros de sus verdes cuadros. (vv. 645-650)<sup>32</sup>

Bien lejos de cumplir un papel meramente ornamental, como se ha podido pensar<sup>33</sup>, esta invocación de Lisardo, en un proceso de antropomorfización animista, personifica las fuentes cuyos surtidores se elevan hacia el cielo, como si fueran mirones, deseosos de ver por encima del recinto de la Huerta del Duque la armonía florida de sus arriates y árboles<sup>34</sup>. Esta elevación a los cielos de Madrid es el reflejo de las aspiraciones sentimentales del galán y de su dama, cuyos amores, relacionados varias veces con el mundo de los ángeles, se benefician de una manera de sacralización. Este amor divinizado, dentro de un marco urbano en el que se remozan los antiguos ritos paganos primaverales y campestres, resulta tanto más digno cuanto que se opone a la falsedad fundamental de Teodora: tras pasar de un exceso de beatería a una pasión

<sup>29</sup> En otra muestra de conceptismo lopista, vemos que no es extraño que Belisa esté *opilada*: la culpa no la tiene el barro de Lisboa o Estremoz, sino el amor, cuyo origen también es portugués según un tópicus áureo (vv. 299-302).

<sup>30</sup> *Cuarto cuaderno de varios romances*, Valencia, 1597.

<sup>31</sup> Pasando por alto una versión a lo divino, «Mañanicas floridas / del frío invierno...» (*El cardenal de Belén*, p. 181), señalemos otras dos canciones primaverales relacionadas con la seguidilla y empleadas por Lope en su teatro: «Recordad ojuelos verdes / que a la mañanica dormiredes» (*La necesidad del discreto*, p. 39); «En las mañanicas / del mes de mayo, / cantan los ruiseñores, / retumba el campo» (*El robo de Dina*, p. 213).

<sup>32</sup> Véase una variación de la misma imagen en una réplica de Teodora (vv. 771-778).

<sup>33</sup> *El acero de Madrid*, ed. 1971, p. 12.

<sup>34</sup> Beltrán, en otra muestra de antropomorfismo, personifica con humor la *Fuente del Abanico*, para denunciar la inconstancia de la esclava Leonor sorprendida con un rival (vv. 2655-2658).

desenfrenada, no tiene más remedio que arrepentirse y quedar condenada a la reclusión en un monasterio.

Stefano Arata nos orienta hacia otros niveles de lectura: por un lado, el movimiento ascensional y la intención de introducirse en la huerta pueden aparecer como una muestra de las aspiraciones cortesanas de Lope quien, al ensalzar la figura del Duque de Lerma, nos ofrece una modalidad de la *laus* de los varones ilustres; por otro, puesto que la parte del Prado de San Jerónimo situada frente a la huerta se había convertido en el teatro personal del privado de Felipe III, se puede interpretar esta secuencia como una bendición real dada a los amantes<sup>35</sup>.

La musicalidad de las fuentes del Prado, patente en el elogio al músico Juan Blas de Castro, amigo de Lope (vv. 655-662), produce una sensación de armonía generalizada y se asocia con el mundo celestial. Ello no se desmentirá, a pesar del violento contraste ofrecido por Beltrán en su versión trivial y ensordecedora del amanecer de las calles de Madrid, con sus tabernas, tiendas y pequeños oficios (vv. 685-708). En una de las muestras del doble lenguaje de Belisa, en que asoma un erotismo difuso<sup>36</sup>, la protagonista relata que soñó con un ángel:

Fui  
 hasta la Casa del Campo,  
 en cuyas flores me estampo,  
 y un hora me duermo allí;  
 parecióme que soñaba,  
 al son de una fuente pura,  
 que un ángel en hermosura,  
 talle y discreción me hablaba;  
 que mil cosas me decía  
 jurando tenerme amor (vv. 1226-1234)

En realidad, los paseos con este ángel<sup>37</sup>, que resulta ser un galán de carne y hueso, desembocarán inevitablemente en la preñez de Belisa. La exuberancia primaveral de la naturaleza y el «aire saludable» (v. 273) de Madrid actúan sobre la dama como unos ritos de fecundación:

Salí todo el mayo,  
 cuando el alba alegre  
 las primeras flores  
 de la primavera,  
 a Atocha y al Prado,  
 en cuyas carreras  
 bullían los aires  
 con las hojas nuevas.

<sup>35</sup> *El acero de Madrid*, ed. 2000, p. 29 y p. 130, n. 645-646.

<sup>36</sup> Véanse las asociaciones entre el galán y un *laurel* (vv. 789-812, vv. 805-808) o una *abeja* (vv. 901-906).

<sup>37</sup> Belisa volverá a comparar a Lisardo con un ángel encontrado en la iglesia de la Trinidad (vv. 2275-2280). Otro modo de divinizar el amor consiste en afirmar que las damas transforman por su sola presencia el Prado en cielo o paraíso (vv. 1975-1976).

Un día que al Soto  
—el Soto que riega  
Manzanares claro—  
fuimos sin sospecha.  
.....  
pues amor entonces  
disparó sus flechas. (vv. 2319-2338)

Las primeras flechas de Eros fueron disparadas en el umbral de la iglesia parroquial de San Sebastián, lugar idóneo para inspirar un amor divino a Belisa y Lisardo, gracias a la transformación metonímica de las flechas del mártir en flechas de amor:

Aquel mancebito  
que me vio en la iglesia  
de San Sebastián,  
me tiró mil flechas,  
dellas con los ojos,  
dellas con terceras,  
unas en palabras  
y otras en promesas. (vv. 2267-2274)<sup>38</sup>

Creemos que también hay un guiño de Lope a una iglesia popular que era la de los comediantes, y a la que se sentía íntimamente vinculado. Se hallaba en el barrio de la Puerta de Guadalajara (vv. 1541-1546) donde nació Lope un año después de instalarse la Corte en Madrid, y fue en ella donde fueron sepultados sus padres y se bautizó a su hijo Lope Félix (1607), lo que explica que el dramaturgo pidiera ser enterrado a su vez en ella.

Los galanes de la Corte, con el suave canto de sus piropos e invocaciones líricas, se asemejan a sirenas que embaucan a las damas, convertidas en Ulises (vv. 541-544 y vv. 2236-2238), con una sugestiva inversión de los sexos que se plasmará al final de la jornada III<sup>a</sup> en el disfraz mujeril del gracioso y el varonil de la dama. Sin embargo, este hechizo no señala una perversión o un encantamiento diabólico, como cree Prudencio «sin prudencia» (v. 3101):

yo he sospechado destas estaciones  
sotos, huertas, paseos, quintas, prados,  
que alguna vez que te dormiste, hermana,  
dejó Belisa el coro de Diana. (vv. 2167-2170)

En la jornada III<sup>a</sup>, «l'acte du père et de la restauration de l'ordre»<sup>39</sup>, la acumulación de metáforas, sobre todo la de «mar de perdición» (v. 2238)<sup>40</sup>, podría dar la impresión de una ciudad corrupta y pecaminosa. Belisa, en un momento de gran desesperanza y provisional arrepentimiento, subraya la doble cara de Madrid:

<sup>38</sup> Véase otra alusión al poder de los *mancebitos de Madrid* sobre las damas en *La discreta enamorada*, pp. 395-396.

<sup>39</sup> *L'eau ferrée de Madrid*, p. 1398.

<sup>40</sup> Véanse vv. 1906-1908.

¡Nunca a Manzanares fuera!  
 Que donde van a lavar  
 cuanto una Corte se viste,  
 allí, honor, manchado fuiste. (vv. 2744-2747)

En realidad estas imágenes negativas marcarán tan sólo un hito, dramático y poético, antes de la reconciliación final que consagrará definitivamente Madrid como capital del Amor. Por ello difícil se nos hace admitir la interpretación defendida por Bruce Wardropper y Serge Maurel, cuando incurren en una especie de *sobretragedización* de la Villa y Corte, al tomar al pie de la letra semejante denuncia<sup>41</sup>:

Car, si tant de tours de passe-passe dignes des plus célèbres magiciennes ont la Capitale pour théâtre, c'est qu'elle est, par excellence, la Capitale de l'intrigue, de la ruse, du péché. Nous rejoignons ainsi une des vérités premières des sévères moralistes du temps [...] <sup>42</sup>.

Al buscar la clave de la acción en un supuesto trasfondo postridentino<sup>43</sup>, Maurel desestima inconsideradamente el tenor fundamentalmente cómico de la comedia de capa y espada, donde los protagonistas, en un arranque de lirismo, se dedican a meros duelos verbales, sin llegar a desenvainar las espadas. Las potencialidades funestas de la voz *acero* quedan aniquiladas<sup>44</sup>. La justicia poética de la comedia urbana no condena la joven generación, sino que le tributa el premio del casamiento, reservando su castigo a quienes no saben orientarse en el laberinto de amor de Madrid. Así es como Octavio fracasa en sus pretensiones amorosas porque pide la mano de Belisa sin su consentimiento, dirigiéndose directamente a su padre, y sin percatarse de que ella ya está enamorada; al inicio de la jornada I<sup>a</sup> e inmediatamente después de una *laus urbi* que hace de la Corte la «cifra / de todo lo mejor que tiene España» (vv. 270-275), los clásicos temores del pretendiente recién llegado a Madrid (vv. 285-290) preludian la derrota de un forastero desprovisto de aquella indispensable aguja de navegar que es la *discreción*:

Si no me entiendes con aqueste enredo,  
 no eres discreto ni en Madrid nacido;  
 mas si me entiendes, y a buscarme vienes,  
 tú naciste en Madrid, discreción tienes<sup>45</sup>.

La clave de las comedias urbanas radica precisamente en el protagonismo y la astucia de la dama para encontrar las soluciones que permitan reconciliar el principio del amor con el del honor, juntando el espacio callejero del galán con el casero del padre:

<sup>41</sup> Vitse, 1990, pp. 487-501.

<sup>42</sup> Maurel, 1979, p. 587.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 583.

<sup>44</sup> Numerosos juegos metonímicos: vv. 793-796, vv. 1887-1890, v. 2197, vv. 2923-2924, vv. 3167-3168.

<sup>45</sup> *La discreta enamorada*, p. 404.

Que una mujer en la corte  
 es imposible ser necia,  
 y más cuando ella se precia  
 de que esta fama le importe.  
 Pues para tomar el grado  
 de doctas, gastan, señor,  
 cursos de Calle Mayor  
 y *quodlibetos* del Prado<sup>46</sup>.

La lección que saca Prudencio a modo de refrán, «que quien toma acero en mayo / no estará para mujer / hasta los fines de marzo» (vv. 3178-3180), recoge el tópico de la falsa opilada que queda embarazada<sup>47</sup> y se hace eco de otra canción popular<sup>48</sup>, aprovechada por Lope unos años antes en *La ocasión perdida*:

Las mañanas de abril  
 dulces eran de dormir,  
 y las de mayo mejor,  
 si no despertara amor. (vv. 2839-2842)

En *El acero de Madrid*, la fábula de amores encaja de manera plenamente coherente en el marco de una ciudad de espacios verdes, en una especie de armonía panteísta. La Corte, metamorfoseada en una Arcadia de égloga por la escenografía verbal o *pictura loquens*, constituye un marco urbano a la vez idealizado, simbólico y arquetípico, sometido a los requisitos de la intriga y de la lucha entre los principios del amor y el honor, cumpliendo una pluralidad de funciones dramáticas, ideológicas y poéticas que nos llevan mucho más allá de una mera *captatio benevolentiae*.

A manera de punto final, cabe volver sobre el significado del título de la comedia: según Arata, «*acero de Madrid* quiere decir algo así como «curación al uso de Madrid», curación no de esa enfermedad aparente que es la opilación, sino de la verdadera y profunda que es la privación del amor»<sup>49</sup>. Nosotros iríamos algo más lejos, basándonos en la ambigüedad del espacio urbano, a la vez testigo, cómplice y hasta tercero de los amores de Belisa y Lisardo: ¿Es la ciudad la que lanza un epitalamio a los protagonistas, o son éstos quienes se dejan llevar por sus impulsos amorosos? El título podría así entenderse como «Curar de amor en Madrid» o «Cómo Madrid cura de amor»<sup>50</sup>.

<sup>46</sup> *El desconfiado*, p. 487.

<sup>47</sup> Véase la letrilla de Góngora, de cuya dama opilada nos dice con ironía: «diola por septiembre el mana, / y vino a purgar por mayo» (*Letrillas*, p. 89).

<sup>48</sup> Francisco Salinas, *De Musica libri septem*, Salamanca, 1577.

<sup>49</sup> *El acero de Madrid*, ed. 2000, pp. 57-58.

<sup>50</sup> El propio Beltrán, «doctor fingido» (v. 3117), utiliza la expresión «curar de amor» (v. 2796). A Jean Canavaggio y Héctor Brioso Santos, nuestro cordial agradecimiento por sus observaciones.

## Apéndice

La alternancia de espacios interiores y exteriores en *El acero de Madrid*

Acto	Cuadro	Interior	Exterior
I	1		Frente a la iglesia de San Sebastián en el barrio de la Puerta de Guadalajara vv. 1-255
	2	Casa de Belisa vv. 256-494	
	3		Calle sin especificar vv. 495-630
	4		Prado de San Jerónimo, frente a la Huerta del Duque de Lerma vv. 631-1044 (« <i>Mañanicas floridas...</i> » vv. 639-642; « <i>Campos de Madrid...</i> » vv. 643-708)
II	1	Casa de Belisa 1045-1486 (« <i>Niña del color quebrado...</i> » vv. 1345-1360)	
	2		Calle de la casa de Marcela (ella sale cinco veces al balcón) vv. 1487-1830
	3	Casa de Belisa vv. 1831-1890	
	4		Prado de San Jerónimo, frente a la Huerta de Duque de Lerma vv. 1891-2130 (« <i>Frescos vientos de Madrid...</i> » vv. 1891-1932)
III	1	Casa de Belisa vv. 2131-2422	
	2		Calle de la casa de Marcela (ella en el umbral) vv. 2423-2638
	3	Casa de Belisa (en el portal) vv. 2639-2720	
	4	Casa de Belisa vv. 2721-2954	
	5		Calle de la casa de Marcela vv. 2955-3196
Total de cuadros	4 + 4 + 5 = 13	6 cuadros 1349 vv.	7 cuadros 1847 vv.

## Referencias bibliográficas

- ARANDA, María, *Le galant et son double. Approche théorique du théâtre de Lope de Vega dans ses figures permanentes et ses structures variables*, Toulouse, PUM, 1995, pp. 29-36.
- ARATA, Stefano, «Casa de muñecas: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, eds. Françoise Cazal, Christophe Gonzalez y Marc Vitse, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert (BAH, 17), 2002a, pp. 91-115.
- , «Proyección escenográfica de la huerta del Duque de Lerma en Madrid», en *Textos, géneros, temas: investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, eds. Fausta Antonucci, Laura Arata y María del Valle Ojeda, Pisa, ETS (BSI, 4), 2002b, pp. 211-229.
- CORNEJO, Manuel, «Sevilla: puerto y puerta de las Indias. El motivo de la indianización y su papel en las comedias sevillanas de Lope de Vega», en *América en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Héctor Brioso Santos, Teatro (Alcalá), 15, 2001, pp. 97-126.
- FICHTER, William L., «Un ejemplo del genio creador de Lope de Vega: *El acero de Madrid*», *Modern Language Notes*, 77, 1962, pp. 512-518.
- GAVELA, Delia, «La función dramática de la Corte en algunas comedias de Lope de Vega», en *Actas del XIII Congreso Internacional de Hispanistas*, eds. Florencio Sevilla y Carlos Alvar, Madrid, Castalia, 2000, I, pp. 817-826.
- GÓNGORA, Luis de, *Letrillas*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia (CC, 101), 1980.
- MAUREL, Serge, «Madrid à travers quelques comedias du Siècle d'or. Contributions à une approche sociologique de la *Comedia nueva*», en *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon*, Barcelona, Laia-SHF, 1979, pp. 579-587.
- MORLEY, S. Griswold, «*El acero de Madrid*», *Hispanic Review*, 13, 1945, pp. 166-169.
- y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- VEGA, Lope de, *El acero de Madrid*, eds. Aline Bergougnieux, Jean Lemartinel y Gilbert Zonana, Paris, Klincksieck, 1971.
- , *El acero de Madrid*, ed. Stefano Arata, Madrid, Castalia (CC, 256), 2000.
- , *El cardenal de Belén*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega*, Madrid, RAE, 1894, IV, pp. 151-186.
- , *El desconfiado*, ed. Emilio Cotarelo, en *Obras de Lope de Vega*, Madrid, RAE (Nueva edición), 1917, IV, pp. 477-506.
- , *La discreta enamorada*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega*, Madrid, RAE, 1913, XIV, pp. 395-437.
- , *L'eau ferrée de Madrid*, trad., reseña y notas de Nadine Ly, en *Théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1994, I, pp. 1394-1438.
- , *La necedad del discreto*, ed. Emilio Cotarelo, en *Obras de Lope de Vega*, Madrid, RAE (Nueva edición), 1930, VIII, pp. 32-66.
- , *Novelas a Marcia Leonarda*, eds. Jeanne Agnès y Pierre Guenoun, Paris, Aubier-Montaigne, 1978.
- , *La ocasión perdida*, ed. Enrico di Pastena, en *Comedias de Lope de Vega*, Lleida, Milenio-UAB, 1998, II-4, pp. 245-395.
- , *El robo de Dina*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega*, Madrid, RAE, 1893, III, pp. 199-234.
- VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, Toulouse, PUM, 1990<sup>2</sup>.

\*

CORNEJO, Manuel. «Reflexiones sobre la funcionalidad del espacio urbano en *El acero de Madrid* de Lope de Vega». En *Criticón* (Toulouse), 87-88-89, 2003, pp. 175-187.

**Resumen.** Después de valorar las aportaciones de Stefano Arata sobre el espacio urbano en *El acero de Madrid* de Lope de Vega, el objetivo de este artículo es estudiar el papel de la representación de Madrid en la economía de la acción. Se trata de mostrar que el espacio urbano no se reduce a un simple telón de fondo pintoresco sino que, acorde con los códigos éticos y estéticos de la comedia, cumple varias funciones complementarias tanto en la estructura y progresión de la intriga como en la poética lopesca.

**Résumé.** Après avoir souligné la contribution de Stefano Arata sur l'espace urbain dans *El acero de Madrid* de Lope de Vega, l'objectif de cet article est d'étudier le rôle de la représentation de Madrid dans l'économie de l'action. Il s'agit de montrer que l'espace citadin ne se réduit pas à une simple toile de fond pittoresque, mais que, en accord avec les codes éthiques et esthétiques de la *comedia*, il assume plusieurs fonctions complémentaires tant dans la structure et la progression de l'intrigue que dans la poétique de Lope.

**Summary.** After highlighting Stefano Arata's contribution to the analysis of urban space in *El acero de Madrid* by Lope de Vega, the purpose of this article is to examine the part played by the depiction of Madrid within the economy of the plot. We will show that urban space is not merely a picturesque background but that, within the ethical and aesthetic codes of the *comedia*, it plays several other parts in the structure and progression of the plot and in Lope's poetics.

**Palabras clave.** *El acero de Madrid*. Ciudad. Comedia. Espacio. VEGA, Lope de.