



Numéro 6 (2) | décembre 2019

Représentations de la mer dans le monde hispanique (XVI^e-XVIII^e s.)

Creación del espacio marítimo en *El grao de Valencia* de Lope de Vega

Claudine MARION-ANDRÈS
Université de Rouen, ERIAC (EA 4705)

Resumen

Con el título *El grao de Valencia*, Lope parece conferir al mar y al espacio mediterráneo al que se abre la ciudad del Turia, un papel relevante en la propuesta teatral que se puede explicar por su experiencia como soldado y por su exilio a Valencia. Lope va construyendo el espacio marítimo alrededor de la figura de la mujer y también de la estructura dramática de la comedia. A través de una percepción polifónica del mar el dramaturgo logra recuperar y estimular el imaginario fragmentado de los espectadores, sus emociones, para crear un sistema poético coherente.

Résumé

Avec le titre El grao de Valencia, Lope semble conférer à la mer et à l'espace méditerranéen sur lequel s'ouvre la ville du Turia un rôle prédominant dans la proposition théâtrale. Cela peut s'expliquer par son expérience en tant que soldat et par son exil à Valence. Lope construit l'espace maritime autour de la figure de la femme et de la structure dramatique de la comedia. Au travers d'une perception polyphonique de la mer, le dramaturge récupère et stimule l'imaginaire morcelé des spectateurs, ses émotions, pour créer un système poétique cohérent.

Con *El grao de Valencia*¹, Lope explora por primera vez la temática bizantina en el teatro y seguirá explotándola entre 1589 y 1615 en nueve piezas². Al titular *El grao de Valencia*³, una comedia audaz, híbrida⁴, por ser a la vez bizantina y urbana, Lope parece conferir al mar y al espacio mediterráneo al que se abre la ciudad del Turia, un papel relevante en la propuesta teatral. Con toda certeza, diversas experiencias íntimas antitéticas despertaron el interés lopesco por el mar. De hecho, al dramaturgo le resulta familiar por su participación en 1582 en la expedición a la isla Terceira⁵ sin hablar de su más controvertida contribución a la Armada Invencible⁶. Su experiencia marítima como soldado se enriquece a partir de 1588 y cobra otra dimensión después de su exilio de la Corte y de Castilla a Valencia por los libelos injuriosos y difamatorios que escribió en contra de su amante la actriz Elena Osorio y su familia. El mar entonces viene asociado con Isabel Urbina⁷, la mujer a la que raptó

¹ Lope de VEGA, *El grao de Valencia*, (1589-1595), in *Obras completas, Comedias*, (3), Madrid, Biblioteca Castro, 1993, p. 457-548; consultar el manuscrito en la Biblioteca de Palacio, BP-Ms. II-460; fol. 1rº-16vº. *El grao de Valencia* como “obra de transición”, véase Miguel Ángel TEIJEIRO FUENTES, “El grao de Valencia en los orígenes de la dramaturgia barroca”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 14, 1991, UEx., Cáceres, 1992, p. 475-490, consultado el 13 de diciembre de 2017, URL: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/58737.pdf>. De ahí en adelante, me referiré a la comedia con la forma abreviada *El grao*.

² Dos de ellas, *El Argel fingido y renegado de amor* y *La pobreza estimada* mezclan como la comedia que estudiamos lo bizantino y lo urbano. Daniel FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, “Moros, cautivos, raptos y naufragios: las comedias bizantinas de Lope de Vega”, in Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, Héctor URZÁIZ TORTAJADA y Pedro CONDE PARRADO (eds.), *El patrimonio del teatro clásico español actualidad y perspectivas, Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*, Valladolid, ediciones Universidad de Valladolid, Ayuntamiento de Olmedo, 2015, p. 333, reúne nueve comedias que siguen el mismo patrón, el cautiverio, el peligro de los corsarios, las tormentas y los naufragios, la religión: “*El grao de Valencia* (1589-1595, probablemente 1589-1590), *Jorge Toledano* (1595-1596), *Viuda, casada y doncella* (22 de oct. de 1597), *El Argel fingido y renegado de amor* (1599), *Los tres diamantes* (1599-1602), *Los esclavos libres* (1602), *La doncella Teodor* (abril de 1608-abril de 1610), *Virtud, pobreza y mujer* (1615)”. Con Julián GONZÁLEZ-BARRERA, “La influencia de la novela griega en el teatro de Lope de Vega. Paradigmas para la configuración de un nuevo subgénero dramático’. Primera aproximación hacia un nuevo subgénero dramático”, *Quaderni Ibero-american*, 97, 2005, p. 76-93 y “La influencia de la novela griega en el teatro de Lope de Vega. Paradigmas para la configuración de un nuevo subgénero dramático”, *Anuario Lope de Vega*, 12, 2006, p. 141-152, D. Fernández Rodríguez distingue el subgénero “bizantino” que J. Oleza incluye en las comedias “novelescas”.

³ Véase Sylvanus Griswold MORLEY y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, p. 216-217, que proponen situar la escritura de *El grao de Valencia* entre 1589-1595.

⁴ Joan OLEZA y Fausta ANTONUCCI, “La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones”, *Rilce*, 29 (3), 2013, p. 724, escriben que Lope “comienza con una exploración de géneros y subgéneros muy rica, que con el tiempo se irá reduciendo, dejando en vía muerta a toda una serie de opciones que o no volvieron a aparecer o aparecieron testimonialmente (las comedias pastoriles, novelescas y picarescas, los dramas caballerescos)”.

⁵ Véase Lope de VEGA, *El galán escarmentado*, (1595-1598), in *Obras completas, Comedias*, (4), Madrid, Biblioteca Castro, 1993, p. 791-795 en el que se hace un relato detallado del combate naval dirigido por don Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz contra la escuadra francesa al mando de Felipe Strozzi.

⁶ Véase Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, “Lope de Vega y la Armada Invencible de 1588: biografía y poses del autor”, *Anuario Lope de Vega*, 14, 2008, p. 257. Escribe que el dramaturgo madrileño ambicionaba el famoso cargo de historiador oficial, de Cronista Mayor de Indias o de Castilla y que no se puede probar su participación en la Armada Invencible pero que “[...] constituye una constante en la carrera de Lope, y como tal nos sirve para medir el grado en que el autor gustó de promocionar su causa ante sus lectores y la medida en que logró adaptar su imagen a las cambiantes necesidades de su carrera”.

⁷ Eduardo JULIÁ MARTÍ, “Las mujeres valencianas en las comedias de Lope de Vega”, Madrid, 1941, consultado el 31 de enero de 2018, URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-mujeres-valencianas-en-las-comedias-de-lope-de-vega-o/>.

y con la que se casó por poderes en 1588 y con quien vivió una temporada en Valencia. Pudo entonces descubrir la dulzura de hallarse a orillas del mar sin que eso quite realidad al riesgo incesante de incursiones moriscas que saqueaban las costas levantinas⁸. A esto se puede añadir la influencia probable de las novelas bizantinas. Daniel Fernández Rodríguez identificó “una veintena de *novelle* de diversos autores – algunos de los cuales fueron muy leídos en España– [que] se inscriben en la misma tradición que las obras lopescas”⁹. El mar era una constante de la trama novelesca que seguía el mismo esquema: rapto de una heroína, empresa amorosa de un seductor musulmán, reencuentro de los amantes separados, desenlace feliz a la iniciativa del Rey de Argelia o de Túnez¹⁰. En *El grao de Valencia*, Crisela, hija de un capitán “gran marítimo [...] / enseñado a dar lanzadas en esos moros de Argel”¹¹, viudo, y que ya había perdido a un hijo en tierna edad, aleja a su hija de su casa de Valencia para protegerla de Félix, su pretendiente, la aloja en su castillo de Manzofa y por lo mismo provoca su pérdida porque está capturada y llevada a las costas argelinas. La dama está codiciada a la vez por el Rey de Argel, por Jarife, cristiano convertido de noble talle que se revelará ser su hermano, y por Zulema, un ladrón infame que traicionó su religión para ser moro. Guadamo, un corsario moro, desea también a Crisela, pero se queda prisionero de su padre que piensa servirse de él como pieza de moneda y de intercambio para recuperar a su hija. Jarife promete a Crisela llevarle a Félix y va de pescador a España donde la casualidad le permite interrumpir un duelo y entrar al servicio del galán que se había consolado con una mujer casada Ana. El Rey de Argelia acaba por aceptar devolver a Crisela que cruza el mar bajo la responsabilidad de Zulema el traidor. Durante el viaje, Crisela libera a los esclavos de cuatro galeotas tras haber matado a Zulema. El padre recupera a su hija y a su hijo perdido, consiente que Félix se case con su hija y libera a Guadamo. Paralelamente a la historia de amor entre Crisela y Félix, se desarrolla otra entre la prima de Crisela, Leonora y otro galán, Ricardo. La traducción teatral de este tipo de novela al teatro para agradar al público ávido de nuevas historias e imágenes¹² sufrió del respeto de las normas aristotélicas, y sobre todo de la unidad de tiempo y de espacio. El teatro se encontraba confrontado a cómo representar el espacio del mar, su movimiento incesante y fascinante, su imprevisibilidad, los episodios bélicos y otras aventuras que ocurrían a menudo en él y que los autores solían confinar en largos monólogos¹³. Lope solucionó el problema entre el espacio de representación y

⁸ Se abre tras la firma de la tregua entre España y el Imperio otomano en 1581, la época de mayor apogeo del corso mediterráneo y de piratería. A este respecto, véase Giovanna FIUME, *Schiavitù mediterranea. Corsari, rinnegati e santi di età moderna*, Milán, Bruno Mondadori, 2009, p. 3.

⁹ Daniel FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, “Las comedias bizantinas de Lope en su contexto teatral español e italiano”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 23, 2017, p. 233, consultado el 23 de enero de 2018, URL: <http://dx.doi.org10.5565/rev/anuariolopedevega.185>.

¹⁰ Véase acerca del esquema común, Jean CANAVAGGIO, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, París, Presses Universitaires de France, 1977, p. 68.

¹¹ *El grao*, p. 470-471.

¹² Véase Víctor DIXON, “La comedia de corral de Lope como género visual”, *Edad de Oro*, 5, 1986, p. 57.

¹³ Véase *Aurelia*, obra anónima de los Intronati compuesta en 1532, inédita hasta la edición a cargo de Celso-Blanc. Mireille CELSE-BLANC (ed.), *Aurelia (Comédie anonyme du XVI^e siècle)*, París, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1981. Caterina ROMANO, “L’*Aurelia*, commedia inedita del Cinquecento”, *Rivista italiana di drammaturgia*, 2, 1976, p. 74: “La struttura tende perciò a fondarsi sul monologo, vero e proprio o pronunciato in presenza d’altri, e solo a tratti si fa drammatica, cioè dialogica [...]. Questo carattere più narrativo che drammatico è accentuato dall’inserzione di episodi di gusto tipicamente romanzesco, secondo la tecnica del flash back, che frappongono pause nel ritmo dell’azione e ne rallentano la risoluzione. Così la vicenda di *Aurelia*, che solo fugacemente appare

el espacio representado. A través de una percepción polifónica del mar¹⁴, el dramaturgo logra recuperar y estimular el imaginario fragmentado de los espectadores tan diversos del corral, sus emociones, para crear un sistema poético coherente. El poeta convoca en la mente del público espacios marítimos reales, aludidos o soñados: el de las orillas españolas y argelinas, el del mar para crear otro, el de la comedia, mar poético, metafórico, al servicio de la intriga, superior al espacio real mismo. Construye con la plasticidad de los cuerpos de los actores una tridimensionalidad significante. La gran libertad creativa lopesca, al alejarse de las normas aristotélicas, supo completar la sencillez de la maquinaria escénica, de los accesorios, de los trajes, con una complejidad poética. Intentaremos mostrar cómo Lope va construyendo el espacio marítimo alrededor de la figura de la mujer y también de la construcción dramática a la que se suma una diversidad de informaciones para despertar y nutrir la imaginación del público.

Con una frescura novedosa y una sensualidad irreverente, se abre *El grao de Valencia*. Crisela, dama valenciana, incita a Leonora, dama castellana, a disfrutar del agua del mar con sus pies que no podemos imaginar sino desnudos¹⁵ y ofrecidos de manera espectacular y sinecdótica a la mirada del público:

CRISELA: Mira, sus ondas furiosas
baña en su agua tus pies;
llega, bien puedes llegar;
entra, Leonora, a la orilla,
porque, en llegando a Castilla,
digas que entraste en la mar.

LEONORA: No me rempujes, por Dios.
¡Qué honda debe de ser!
¡Cruzate!

CRUZATE: ¿Qué es menester?

LEONORA: Que os pongáis junto a los dos,
que de caer tengo miedo.

CRUZATE: Por esta arena, señora,
¿no vas más segura ahora
que en las cuestas de Toledo?

LEONORA: El coche, ¿dónde se va?

CRUZATE: Por la puente da la vuelta.

LEONORA: De volver, estoy resuelta.

CRISELA: Creo que te cansas ya.

LEONORA: No es por eso.

sulla scena, viene ricostruita, come in un collage, attraverso il monologo iniziale di Locasta, il dialogo di Pierfrancesco e Cristofano, e di questo con la vecchia nutrice nel quinto atto”.

¹⁴ Véase Marie-Eugénie KAUFMANT, *Poétique des espaces naturels dans la « comedia nueva »*, Madrid, Casa de Velázquez, 2010.

¹⁵ Véase A. David KOSSOF, “El pie desnudo: Cervantes y Lope”, in A. David KOSSOF y José AMOR Y VÁZQUEZ (eds.), *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1961, p. 381-386.

CRUZATE: Pues ¿qué tienes?

LEONORA: Yo me entiendo; vámonos.
¡Ya caí, teneme, ay Dios!

CRISELA: ¡Jesús, qué enfadosa vienes!
¿No ves que hasta el agua me entro?

LEONORA: Del mar tengo miedo, pues
no me coja de los pies
y dé conmigo allá dentro.

CRISELA: ¡Oh, melindre castellano!

LEONORA: Pues ¿tú no ves que resbalo?¹⁶

Crisela intenta persuadir a su prima de que tiene que probar el agua del mar de tres maneras: con una serie de imperativos que encabezan los versos, “Mira”, “baña”, “llega”, “entra”, después con el quiasmo “llega / entra / en llegando / entraste”, que insiste en la perspectiva de poder lucir al volver a Castilla contando esta experiencia inédita digna de ser contada –“porque, en llegando a Castilla, / digas que entraste en la mar”– y por último cuando la empuja para que entre en el agua. Eso se explica porque Leonora, miedosa, grita “no me rempujes” y llama a su escudero Cruzate para tranquilizarla y ayudarla. El desajuste entre la realidad del mar mediterráneo cuyas olas no son del todo “furiosas” y la reacción de Leonora es de por sí cómica¹⁷. La ignorancia de la hondura del agua perturba a la castellana que exclama, “¡Qué honda debe de ser!”. Los ademanes, las muecas, las exclamaciones, un tono de voz quizás más agudo, estridente, pueden despertar fuertemente la imaginación del público. Leonora puede fingir pérdidas repetidas de equilibrio debido al flujo y reflujo que provoca aturdimiento cuando la arena se hunde, se escapa bajo los pies llevado por la resaca: “que de caer tengo miedo”, “¡Ya caí, teneme, ay Dios!”, “no me coja de los pies / y dé conmigo allá dentro”, “¿tú no ves que resbalo. Que os pongáis junto a los dos”. Y lo que solo era divertimento se convierte en oposición de carácter entre dos mujeres, que simbolizan una oposición entre Valencia y Castilla, con la alusión del escudero Cruzate que pregunta “¿no vas más segura ahora / que en las cuestas de Toledo?”.

A la afectación y coquetería zalamera de Leonora que lucha contra el vértigo producido por la contemplación de las olas responde la sencillez y la firmeza de Crisela¹⁸ cuando dice: “¡Jesús, qué enfadosa vienes！”, “melindre castellano”, o también “¿No ves que hasta el agua me entro？”. La gestualidad dibuja el mar en el

¹⁶ *El grao*, p. 459-460.

¹⁷ Falta documentación acerca de una posible presencia de agua en el escenario sin embargo véase Josefa BADÍA HERRERA, *Los géneros dramáticos en la génesis de la comedia nueva: la colección teatral del conde de Gondomar*, Tesis doctoral dirigida por Teresa Ferrer Valls, Valencia, 2007, p. 332-333, consultada el 30 de enero de 2018, URL: www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/9826/Badia.pdf?sequence=1, donde aparecen, en la comedia *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria*, la mención en acotaciones de “irrupciones en escena de personajes con las ropas mojadas (‘Vase el príncipe de Tiro y sale el duque en camisa y zaragüelles de lienzo, todo mojado como que hay tormenta en la mar’, fol. 163vº) y juegos sonoros que inciden en la presencia dominante del universo marino (‘ruido como de mar’, fol. 161rº), (‘suena ruido como que desembarca el Príncipe y el Duque y la Duquesa’, fol 169 vº)”.

¹⁸ Crisela e Isabela (de Urbina) no parecen asonancias fortuitas.

escenario, un mar que une a las mujeres, pero que sirve también para reforzar la distinción entre las dos.

A partir de este enfoque inicial en las dos jóvenes, se ensancha la escena para descubrir casi de manera cinematográfica, el grao de Valencia, lugar de sarao y de cortejo. Es como si el titubeo corporal de Leonora –respuesta torpe y cómica al erótico vaivén de las olas– apelara al tópico paronímico del mar-amar y anunciara el encuentro y galanteo futuro con dos galanes llamados Félix y Ricardo. El diálogo vivo y picante que se establece entre los protagonistas revela una reflexión metapoética burlesca acerca de una metáfora tópica, usada para cortejar a las damas, la de las sirenas, “serenas”, seres mitológicos íntimamente relacionados con el mar y cuya familiaridad con el agua contrasta aún más con el miedo de Leonora escenificado en la escena precedente:

RICARDO [...]
Por cierto, señoritas mías,
que fue gran bien para mí...
[...]
...Hallar tan fuera del mar,
y entre las mismas arenas,
dos tan hermosas serenas,
para escuchallas cantar¹⁹.

Ricardo solicita a la vez la imaginación y los deseos más ambiguos y contradictorios del público al comparar a las dos primas con “serenas” insistiendo de manera hiperbólica en su belleza (“tan hermosas”). Sin embargo, esta evocación dista con el mito fundador de la sirena, en el que no era bella. Se parecía más bien a un animal monstruoso, feo, más aéreo que marino, con garras de patas de ave²⁰, pecho de mujer, engañoso, cuya seducción se concentraba en su canto divino, irresistible y mortífero. Se la asemeja a partir de la Edad Media a una mujer-pez bella, perfidia seductora, que en nuestro caso se hubiera alejado de su universo primario “entre las mismas arenas”. La presencia de las damas-sirenas en la playa, tan fuera de su medio natural (“tan fuera del mar”), abole el obstáculo que hubiera representado el mar para los hombres para acceder a ellas a la par que deja entender de manera algo abrupta que las mujeres-sirenas van al encuentro del hombre y de sus pulsiones primitivas.

Al referirse a su canto (“para escuchallas cantar”), Ricardo parece confesar su contento (“fue gran bien para mí”), su disposición para dejarse seducir por las damas y la certeza de que están allí para seducir. El discurso inadecuado del galán por ser alabanza fácil degradada la metáfora, no rinde homenaje a las sirenas que encarnan al otro absoluto. Destruye su poesía porque ya no formula más que de manera torpe un deseo trivial, inaceptable para las mujeres. Pronto los hombres se dan cuenta de la “agudeza del pico”²¹ de las damas que discrepa aún más con el canto al que aspiraban ellos. Leonarda y luego Crisela ridiculizan al hombre que finge fantasear a una mujer inaccesible presentándola conjuntamente muy a su alcance en vez de ocuparse de la mujer real con la que está conversando. Sigue la degradación burlesca de la metáfora con réplicas que alimentan una justa verbal:

¹⁹ *El grao*, p. 463

²⁰ Françoise RÉTIF, “Cette beauté qui tue. Le beau et le mythe des sirènes”, *Germanica* [en línea], 37 | 2005, consultado el 11 de abril de 2018. URL: <http://journals.openedition.org/germanica/453>.

²¹ *El grao*, p. 464.

LEONORA De carne somos, señor;
el camino habéis errado.

CRISELA ¿A buscar anda pescado?
Debe de ser pescador²².

Las damas desvalorizan al galán en cuatro versos llamándole “pescador”, profesional de la pesca, reprochándole reducir a la sirena –ser temible– al eco burlesco de su nombre, pez ya pescado. Con la palabra “carne”, lanza otra oposición jocosa entre cuaresma y carnaval, pescado y carne, abstinencia y apetito sexual, que desarrollan los dos contrincantes en las declamaciones que siguen:

RICARDO Ésa es toda mi comida,
sólo en pescado me empleo;
que el ayuno del deseo
hace cuaresma la vida.

LEONORA Hermano disciplinante
cofrade del dios Cupido,
muy de viernes ha venido:
pique otra venta adelante²³.

El sentido anfibológico de “comida”²⁴, equivalente de “fornicación”, da un paso más en la puesta en escena del juego erótico entre Ricardo y Leonora. Pero a Ricardo le resulta muy perjudicial seguir la metáfora. Al decir que el “pescado” es su único alimento y al asociarlo con “ayuno” y “cuaresma”, de “pescador” pasa a ser “hermano disciplinante”, es decir a un hombre que se esfuerza por vivir una vida de restricciones, sin satisfacción ni plenitud sexual. Leonora, con audacia y astucia, evidencia la antonimia entre ser “hermano disciplinante” y “cofrade del dios Cupido” y con la orden “pique otra venta adelante” arruina concluyentemente sus pretensiones. La dama impertinente cierra el episodio con un último juego de palabras entre “serena” y “andar al sereno” (¿Serena viene a buscar? / Debe de andar al sereno²⁵).

Cuando comprende su error y su pretensión recalados por Leonora (“Ya venís más reportado / y, al fin, no tan serenado / como la primera vez”), Ricardo modifica la metáfora de la sirena / serena, que de marítima pasa a ser aérea, de sustantivo, a adjetivo. Ya no es “serena del mar” sino “luz serena del cielo”. El cortejo intenta cambiar de registro y abandonar el terreno peligroso del mar y de las arenas para alzarse hacia el cielo, en esferas de índole petrarquista:

RICARDO [...]
y el error remediarélo
con volveros a llamar,

²² *Ibid.*, p. 463.

²³ *Ibid.*

²⁴ Véase Francisco MÁRQUEZ VILLANUEVA, “Pan ‘pudendum muliebris’ y Los españoles en Flandes”, in Joseph V. RECAPITO (coord.), *Hispanic Studies in honor of Joseph. H. Silverman*, p. 253-254. Escribe: “Es preciso tomar asimismo en cuenta la diversidad de latencias sexuales causadas, en otro plano, por la asimilación comer = fornicar, en cuanto una de las primarias y eviternas para el lenguaje erótico”. Acerca de los motivos amorosos en la tradición oral, su perduración y su renuevo, véase José Manuel PEDROSA, *Tradición oral y escrituras poéticas en los siglos de oro*, Sendoa, Oiartzun, 1999.

²⁵ *El grao*, p. 463.

no ya serena del mar,
mas luz serena del cielo.²⁶

LEONORA Eso que os salva os condena;
 quiérome alzar, pues no pierdo
 que sois Ulises muy cuerdo,
 y engañaréis la serena²⁷.

Sin embargo, Leonora prudente presta la misma desconfianza en el canto masculino de un amor que viste las apariencias de la cortesía que observábamos en las declaraciones precedentes como lo subraya la oposición entre “os salva y “os condena”. Esta constatación conduce a la dama a retomar la metáfora del episodio mitológico de las sirenas comparando al galán con Ulises que supo engañar a las sirenas.

En dos cuadros introductorios sucesivos, Lope escenifica el miedo y la risa en relación con el mar en una escena plagada de encanto natural y luego cuestiona la relación entre hombre y mujer, relación de dominación, de defensa, de prudencia en la forma de declarar su deseo. El mar y la playa permisiva autorizan la libertad de los discursos, la crítica femenina del discurso poético que esconde torpemente deseos triviales de hombres a través de juegos de palabras y picardía. Lope de manera paradójica parece hacer la apología de la vida como superior a la poesía: la mujer se mofa del canto en las sirenas, lo que arruina el canto soñado de las sirenas por los hombres²⁸.

El tema de máxima actualidad de la guerra incesante en el Mediterráneo²⁹ se superpone al del amor. La conexión entre amor y guerra permite al dramaturgo declinar el amor yuxtaponiendo y condensando unión y separación, conflictos y tratos, miedo y regocijo porque el mar no es solo telón de fondo sino metáfora del amor³⁰. Los tres ejemplos que siguen ilustran tres dimensiones del amor: las aventuras, el dolor de la separación, el olvido. De manera obvia, Ricardo está invitado a vivir los altibajos del amor cuando consigue un encuentro futuro con la dama (“al correr del mar”) que le aconseja traer “la carta del marear”³¹ o sea, metafóricamente el mapa que le indicará los escollos y los peligros del mar-amor. En cuanto a Félix y Jarife, ambos expresan su tristeza por su separación de Crisela. El primero se compara con Leandro³² que conoce “pena inhumana”³³; el segundo con “el ladrón de

²⁶ *Ibid.*, p. 464-465.

²⁷ *Ibid.*, p. 465.

²⁸ La traducción es mía. Véase Tzvetan TODOROV, *Poétique de la prose*, París, Seuil, 1980, p. 71, escribe “El canto de las sirenas es una poesía que tiene que desaparecer para que haya vida”.

²⁹ Véase acerca de la amenaza de los corsarios turcos y el cautiverio en Berbería que eran de sumo interés para los asistentes a los corrales, Daniel FERNANDEZ RODRÍGUEZ, “Las comedias bizantinas de Lope en su contexto teatral español e italiano”, *op. cit.*, p. 232, y véase *supra* del mismo autor, “Moros, cautivos, raptos y naufragios: las comedias bizantinas de Lope de Vega”.

³⁰ El que el amor sea tema central de *El grao de Valencia* no constituye ninguna singularidad porque suele serlo de numerosas comedias.

³¹ RAE: “el mapa en que se describe el mar, o una porción de él, con sus costas o los lugares donde hay escollos o bajíos”. Hace pensar en “la carte du Tendre” es decir en la representación topográfica y alegórica de las diferentes etapas de la vida amorosa de las “Preciosas” del siglo XVII.

³² *El grao*, p. 469: “Que Leandro seré yo”. Sin embargo, Félix sueña con un fin contrario al que conoce Leandro que se ahoga mientras cruzaba el mar después de que un vendaval apagara la señal que le guiaba hacia Hero.

³³ *Ibid.*, p. 470.

Troya”³⁴ y luego con “Píramo³⁵ morisco”. Respecto a Crisela, cautiva en Argel, con razón, teme que el amor de Félix se haya diluido en el mar del olvido³⁶.

Además, Lope va a salpicar toda la comedia de alusiones a los cambios incesantes del mar, que llega a ser sinónimo también de fortuna, buena o mala, favorable o no, a las empresas amorosas de Jarife y Guadamo: Jarife evoca “el mar incierto”³⁷, [una] mar alborotada / cuando su espuma y agua dejen rotas / los remos de [sus] fuertes galeotas”. Si el viaje nocturno para raptar a Crisela le fue propicio, le resultó muy hostil a Guadamo cuando evoca que “ha sido a [su] flota el viento / impacible, furioso y importuno”³⁸ y repite más adelante que “cierta borrasquilla / de agua y viento [le] detuvo”. La competición entre el morisco Jarife y el moro Guadamo se observa también en el uso de un vocabulario técnico marítimo: así, el manejo del barco se transforma en imagen de la audacia para conquistar a la dama y estrategias de expertos. “Calos”, “ferros”, “velames”, “trinquetes”, “remos”, “gallardetes”, “bauprés”, “mesana”, “capitana”³⁹, alimentan la imaginación del público.

La construcción dramática de la obra con la alternancia de escenas entre Argel y la costa levantina da cuenta de esta especie de “channel” mediterráneo, de este corredor marítimo que une y separa tal y como dice Fernand Braudel⁴⁰. La sucesión de los espacios escénicos, a veces en escenas muy breves como en la tercera jornada, abole la distancia entre los espacios representados, y junta visualmente los dos mundos⁴¹.

En la primera y tercera jornadas se reproduce el mismo esquema y alternan España, Argelia, España. En la segunda, Argelia, España, Argelia, España. Cada jornada escenifica una incursión en la costa levantina: en la primera, el rapto de Crisela, en la segunda el cautiverio de Guadamo, en la tercera la vuelta de Crisela. La costa levantina viene representada por una variedad de lugares: el grao, Valencia, las Barracas, el castillo de Manzofa, playas. Notamos de paso que la playa, lugar de cortejo del principio de la comedia se transforma en playa de victoria casi militar de la mujer Crisela que mató a Zulema, uno de sus carceleros, recuperó cuatro galeras, y treinta moros al remo, además de volver a encontrar al hombre a quien amaba, Félix.

³⁴ *Ibid.*, p. 475. París raptó a Helena.

³⁵ Se refiere a los amores trágicos de Píramo y Tisbea.

³⁶ *El grao*, p. 511.

³⁷ *Ibid.*, p. 474.

³⁸ *Ibid.*, p. 498.

³⁹ *Ibid.*, p. 475, p. 478 por ejemplo.

⁴⁰ Fernand BRAUDEL, *La Méditerranée et le Monde Méditerranéen à l'époque de Philippe II*, París, Armand Colin, 1966, 1, p. 107-108, escribe “L'extrême de la Méditerranée occidentale est un espace autonome, étroit, resserré entre les terres, de ce fait aisément saisir par l'homme. [...] C'est un monde à part, entre le détroit de Gibraltar, à l'Ouest, et cette ligne que l'on peut tirer du cap Caxine au cap de la Nao, ou, plus largement, de Valence à Alger. [...] cette Manche allongée d'Est en Ouest [...] n'est pas [...] une barrière, mais une rivière qui unit plus qu'elle ne sépare”. Acerca de los documentos abundantes que atestiguan de la presencia de los corsarios en las costas valencianas y de los enfrentamientos entre cristianos y musulmanes en el espacio mediterráneo, véase Fernando COPELLO, “Entre l'appartenance et l'exclusion. Réflexion sur les notions d'espace et de frontière à partir d'une lecture de *La desgraciada amistad* de Juan Pérez de Montalbán”, *Bulletin hispanique* [En línea], 111-1 | 2009, publicado el 01 junio 2012, consultado el 11 abril 2018. URL: <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/949?lang=en>.

⁴¹ Primera jornada: España: playa – Argelia – España: Manzofa, Valencia, Manzofa (incursión y cautiverio de Crisela). Segunda Jornada: Argelia – España: Manzofa (incursión y cautiverio de Guadamo), Valencia – Argelia – España. Tercera Jornada: Llegada a España: Barracas, Manzofa – Argelia – España: Valencia, Manzofa, llegada a España: costa – playa.

Consecuencia de esta geografía e historia, una multitud de personajes que puebla la comedia ilustrando la complejidad y diversidad humana que vive en estos territorios: un corsario moro, un capitán cristiano, el Rey de Argelia, un ladrón cruel cristiano que renegó de su religión, un cristiano convertido a la fe musulmana por haber sido raptado de niño, esclavos presentados como un grupo indistinto maltratado, llamado “perros”, sometido a cadencia de navegación, una mujer cautiva, un moro cautivo, pescadores⁴². La vestimenta traduce visualmente la religión, el estatus social, la condición de prisionero, siendo por ejemplo muy eficaz el uso del accesorio de las cadenas⁴³. No olvidemos tampoco el recurso a la algarabía para marcar la pertenencia a un grupo; por ejemplo, afirma Guadamo “No saber la lengua tuya, / por eso errar el vocablo” y Jarife, más adelante, declara “Haya zafata le de aya”⁴⁴.

Lope sigue solicitando visual y auditivamente al público con la presencia soldadesca que acompaña a Crisela⁴⁵ al castillo de Manzofa, y el uso de ruidos tan violentos como sorprendentes, en particular con la pieza de artillería que sueltan los soldados provocando el susto de Crisela pero también, con toda certeza, el del público. Se oyen también detonaciones lanzadas desde la torre del Miguelete, para alertar del peligro moro, y Félix anuncia como en una didascalia implícita: “Mirad aquesa torre y Micalete / haciendo fuegos uno, y dos, y cuatro, / y desde aquí por infinito número. Señal es ésta que en la costa hay moros”⁴⁶. Gritos, órdenes, vivas exclamaciones, para quitar rápido la costa levantina, completan escenas rápidas y el éxito de una incursión, como con el rapto de Crisela. Notemos el procedimiento de teicoscopia, con el que se observa los acontecimientos que ocurren fuera de los límites del escenario, resolviendo dificultades de escenificación. Así, cuando el padre ve alejarse a los moros con su hija, restituye la distancia que se va creando dando la orden de disparar con arcabuces por ser el único recurso que le queda para matar a uno. Luego, sigue un soldado con la descripción de la llegada de toda la nobleza levantina que acude a la ayuda del padre de Crisela y que, claramente, no puede estar representada:

Viene el ilustre conde Almenara
y, de Benifayón, el Barón viene,
valeroso cabeza de los Vives,
de Buniol, de Nules, de Cañete,
de Faura y de Puzol y de Monviedro,
y de todo este reino, que no queda
de aqueste valle hasta Valencia un hombre⁴⁷.

Como hemos visto a lo largo del trabajo, el espectáculo de las relaciones entre mujer y mar –entre representación visual y fantasía–, el carácter metafórico del mar-amar articulado con el de mar-guerra va nutriendo un caleidoscopio informacional y una construcción dramática significante. Lope multiplica los procedimientos, algunos novedosos, acordando al espectáculo su entera dimensión dramática. Mar real, mar

⁴² *El grao*, p. 520 y 522.

⁴³ *Ibid.*, p. 534.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 535.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 483-484: “háctete salva el castillo”; p. 468: “Ya sabes el castillo, el mar, la playa, / el peligro, el lugar, el alma mía, / allí me podéis ver mientras reposa / la soldadesca de la costa ociosa”.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 491.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 492.

poblado de seres de fantasía que ya dibujan mundos contradictorios: fascinación y miedo, fascinación y deseo, fascinación y frustración, fascinación y comicidad que puede en algo compensar el miedo de las poblaciones asediadas, amor real y soñado, vida poetizada, facetas diversas que interpelan y estimulan a ese público heterogéneo que llena el corral⁴⁸.

⁴⁸ Si bien Marcella TRAMBAIOLI, en *La épica de amor en las comedias de ambientación urbana*, Madrid, Visor, 2015, p. 144-145, afirma que “la ambientación valenciana y ciertos aspectos de la factura teatral y poética bien pueden remitir a una puesta en escena nobiliaria en alguno de los espacios teatrales de la ciudad levantina que, sabemos, difieren de los corrales madrileños por privilegiar a un público eminentemente selecto”, la diversidad de registros, cultos y más groseros y el que no se conozcan representaciones de esta comedia, nos hace pensar que se dirige a un público más mezclado y heterogéneo que el de los corrales de Valencia. Acerca del público del corral valenciano, véase el trabajo de Josep Lluis SIRERA, “La evolución del espectáculo dramático en los autores valencianos del XVI, desde el punto de vista de la técnica teatral”, *Bulletin of the comediantes*, 34 (2), Winter, 1982, p. 173-187, p. 38: “del estudio de la infraestructura del teatro en la Valencia del Seiscientos se desprende que el teatro fue concebido primordialmente como un espectáculo para las capas dominantes de la sociedad”.

Bibliografía

- BADÍA HERRERA, Josefa, *Los géneros dramáticos en la génesis de la comedia nueva: la colección teatral del conde de Gondomar*, Tesis doctoral dirigida por Teresa Ferrer Valls, Valencia, 2007, consultada el 30 de enero de 2018, URL: www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/9826/Badia.pdf?sequence=1
- BRAUDEL, Fernand, *La Méditerranée et le Monde Méditerranéen à l'époque de Philippe II*, París, Armand Colin, 1966.
- CANAVAGGIO, Jean, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, París, Presses Universitaires de France, Paris, 1977.
- CELSE-BLANC, Mireille (ed.), *Aurelia (Comédie anonyme du XVI^e siècle)*, París, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1981.
- COPELLO, Fernando, “Entre l'appartenance et l'exclusion. Réflexion sur les notions d'espace et de frontière à partir d'une lecture de *La desgraciada amistad* de Juan Pérez de Montalbán”, *Bulletin hispanique* [En línea], 111-1 | 2009, mis en ligne le 01 juin 2012, consultado el 11 de abril de 2018, URL: <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/949?lang=en>.
- DIXON, Víctor, “La comedia de corral de Lope como género visual”, *Edad de Oro*, 5, 1986, p. 35-58.
- KAUFMANT, Marie-Eugénie, *Poétique des espaces naturels dans la “comedia nueva”*, Madrid, Casa de Velázquez, 2010.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, “Moros, cautivos, raptos y naufragios: las comedias bizantinas de Lope de Vega”, in Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, Héctor URZÁIZ TORTAJADA y Pedro CONDE PARRADO (eds.), *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas, Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*, Valladolid, ediciones Universidad de Valladolid, Ayuntamiento de Olmedo, 2015, p. 332-338.
- , “Las comedias bizantinas de Lope en su contexto teatral español e italiano”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, (23), 2017, consultado el 23 de enero de 2018, URL: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopevega.185>.
- FIUME, Giovanna, *Schiavitù mediterranee. Corsari, rinnegati e santi di età moderna*, Milán, Bruno Mondadori, 2009.
- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, “La influencia de la novela griega en el teatro de Lope de Vega. Paradigmas para la configuración de un nuevo subgénero dramático. Primera aproximación hacia un nuevo subgénero dramático”, *Quaderni Ibero-americani*, 97, 2005, p. 76- 93.
- , “La influencia de la novela griega en el teatro de Lope de Vega. Paradigmas para la configuración de un nuevo subgénero dramático”, *Anuario Lope de Vega*, 12, 2006, p. 141-152.

JULIÁ MARTÍ, Eduardo, “Las mujeres valencianas en las comedias de Lope de Vega”, Madrid, 1941, consultado el 3 de febrero de 2018, URL: <http://www.cervantesvirtu.al.com/obra/las-mujeres-valencianas-en-las-comedias-de-lope-de-vega--o/>.

KOSSOF, A. David, “El pie desnudo: Cervantes y Lope”, in A. David KOSSOF y José AMOR Y VÁZQUEZ (eds.), *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1961, p. 381-386.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, “Pan ‘pudendum muliebris’ y Los españoles en Flandes”, in Joseph V. Recapito (coord.), *Hispanic Studies in honor of Joseph. H. Silverman*, 1988, p. 247-270.

MORLEY, Sylvanus Griswold, y BRUERTON, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

OLEZA, Joan y ANTONUCCI, Fausta, “La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones”, *Rilce*, 29 (3), 2013, p. 687-741.

PEDROSA, José Manuel, *Tradición oral y escrituras poéticas en los siglos de oro*, Sendoa, Oiartzun, 1999.

RETIF, Françoise, “Cette beauté qui tue. Le beau et le mythe des sirènes”, *Germanica* [En ligne], 37 | 2005, mis en ligne le 07 janvier 2010, consultado el 11 de abril de 2018. URL: <http://journals.openedition.org/germanica/453>.

ROMANO, Caterina, “L’*Aurelia*, commedia inedita del Cinquecento”, *Rivista italiana di drammaturgia*, (2), 1976, p. 67-82.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, “Lope de Vega y la Armada Invencible de 1588: biografía y poses del autor”, *Anuario Lope de Vega*, 14, 2008.

TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, París, Seuil, 1980.

TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel, “El grao de Valencia en los orígenes de la dramaturgia barroca”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 14, 1991, Cáceres, UEx., 1992, p. 475-490, consultado el 13 de diciembre de 2017, URL: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/58737.pdf>

TRAMBAIOLI, Marcella, *La épica de amor en las comedias de ambientación urbana*, Madrid, Visor, 2015.

VEGA Lope de, *El grao de Valencia*, (1589-1595), in *Obras completas, Comedias*, 3, Madrid, Biblioteca Castro, 1993, p. 457-548.

—, *El galán escarmentado*, (1595-1598), in *Obras completas, Comedias*, 4, Madrid, Biblioteca Castro, 1993, p. 787-883.