

12-2001

## Sevilla, puerto y puerta de las Indias: El motivo de la indianización y su papel en las comedias sevillanas de Lope de Vega

Manuel Cornejo  
*Academia de Saint-Cyr*

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

### Recommended Citation

Cornejo, Manuel. (2001) "Sevilla, puerto y puerta de las Indias: El motivo de la indianización y su papel en las comedias sevillanas de Lope de Vega," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 15, pp. 97-126.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact [bpancier@conncoll.edu](mailto:bpancier@conncoll.edu).

The views expressed in this paper are solely those of the author.

Cornejo: El motivo de la indianización en Lope de Vega  
**SEVILLA: PUERTO Y PUERTA DE LAS INDIAS.  
EL MOTIVO DE LA INDIANIZACIÓN Y SU PAPEL  
EN LAS COMEDIAS SEVILLANAS DE LOPE DE VEGA**

Manuel Cornejo  
Academia de Saint-Cyr (Francia)

El objeto de este artículo es analizar la imagen de las Indias de América tal y como están reflejadas parcial e indirectamente en el corpus de unas quince comedias de Lope de Vega cuyo marco es Sevilla. Después de haber evocado la aparente verosimilitud de la topografía y la sociedad sevillanas vinculadas con las Indias, enfocamos las funciones propiamente literarias de su representación. Mostramos cómo la imagen del Nuevo Mundo desempeña un papel en la economía de la acción (función dramática), en la crítica moral de la codicia suscitada por el comercio hispano-americano (función ideológica) y en la creación de imágenes poéticas que recurren a numerosos tópicos, pero que también se nutren del lirismo lopesco (función poética).

The aim of this article is to study the way the Americas are partially and indirectly portrayed in a collection of about fifteen *comedias* written by Lope de Vega, in which the scene is located in Seville. After having set forth the apparent plausibility of the topography and the Sevillian society linked with the *Indias*, the author focuses on the strictly literary functions of their representation (dramatic function, ideological function, poetic function). He shows how the image of the New World plays a part in the economy of the action (dramatic function), in the moral critique of greed provoked by Hispanic-American trade (ideological function), and in the creation of poetic images that turn to numerous topics, but that also nurture lopean lyricism (poetic function).

Nuestro estudio se propone analizar la representación de las Indias, no en las escasas comedias propiamente americanas de Lope de Vega, sino en comedias que reflejan las Indias al estar ambientadas en la ciudad de Sevilla, "puerto y puerta de las Indias, por donde todos los años se puede decir que entra dos veces en ella el sustento universal de España"<sup>1</sup>. Lope nos ha legado un corpus bastante nutrido de dieciséis comedias de ambiente sevillano redactadas a lo largo de casi toda su carrera dramática entre 1600 y 1635<sup>2</sup>. El dramaturgo madrileño, que

---

<sup>1</sup> Cf. Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, Juan B. Avallé-Arce, ed., Madrid, Castalia, 1973, p. 353. Sobre la imagen de las Indias en el conjunto del teatro de Lope cf. Christian Andrés, *Visión de Colón, de América y de los Indios en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 1990; Aurelio Miró Quesada, *América en el teatro de Lope de Vega*, Lima, 1935; Marcos Morinigo, *América en el teatro de Lope de Vega*, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1946.

<sup>2</sup> Hemos dedicado una memoria inédita al análisis de este corpus (1993). Para reforzar el rigor analítico del estudio, adoptamos un doble criterio de selección del corpus: por una parte descartamos adrede cuantas comedias sevillanas no fueran seguramente o probable-

contribuyó decisiva aunque no exclusivamente a forjar la fórmula estética de la *Comedia nueva*, no podía prescindir de tan inagotable fuente de inspiración como era el apogeo de Sevilla, en la arista de los siglos XVI y XVII, a raíz de la atribución a ésta del monopolio del comercio hispano-americano en 1503 (mediante la Real Cédula del 14 de enero). Al respecto, es relevante subrayar la coincidencia histórica entre el auge de la urbe hispalense y el florecimiento de un género teatral que supuso el desarrollo de los corrales de comedias en las principales ciudades peninsulares (Sentaurens, 1984). Pero este encuentro entre una ciudad y un teatro no sólo le permitió a Lope testimoniar la fama de que gozaba Sevilla, sino también mostrar su agradecimiento a una ciudad a la que se sentía íntimamente vinculado<sup>3</sup>: presente, aunque de manera difusa, desde la niñez y la adolescencia, el apego de Lope por la capital bética se arraigó de modo decisivo durante las estancias que hizo en ella entre 1600 y 1604 y que están relacionadas con sus picarescos amores con la actriz Micaela de Luján, la Camila Lucinda de sus *Rimas* y de algunas comedias<sup>4</sup>, que le iba a dar cinco hijos.

Ahora bien, nuestro enfoque pretende alejarse de los prejuicios de la crítica decimonónica, persistentes hasta bien entrada la segunda mitad de nuestro siglo, aferrada al *costumbrismo* de las obras literarias. En el caso de la comedia lopesca, fueron sobre todo Ricardo del Arco y Garay, Ángel Valbuena Prat, Miguel Herrero García y Francisco Rodríguez Marín quienes mejor ilustraron esta tendencia que radicaba en una sobrevaloración del supuesto realismo histórico y sociológico de la comedia y del hecho literario en general para desembocar paradójicamente en una especie de *menosprecio de literatura y alabanza de historia*. Concretamente, se editaron verdaderos catálogos enciclopédicos de citas donde se ponían en pie de igualdad, por una parte, obras literarias y obras testimoniales (de cronistas, costumbristas o viajeros) y, por otra, obras teatrales y otros géneros (poesía o prosa). Esta falta de rigor condujo, primero, a borrar casi por completo la dimensión prioritariamente literaria de la comedia y, segundo, a olvidar que la comedia está regida por una serie de códigos estéticos que la alejan de cualquier pretensión historicista. En lo que se refiere a la representación literaria de Sevilla en la narrativa del Siglo de Oro, felizmente disponemos desde hace poco de los

---

mente de Lope, así *Las audiencias del rey don Pedro*, *La estrella de Sevilla*, y *Los Vargas de Castilla*; del mismo modo excluimos las comedias auténticas de Lope que sólo conceden a Sevilla un lugar demasiado reducido como escenario de la intriga -menos de uno de los tres actos-, tal es el caso de *La octava maravilla*, *El valiente Céspedes*, *La buena guarda* y *El anzuelo de Fenisa*.

<sup>3</sup> A este aspecto dedicamos un apéndice de nuestra memoria de DEA inédita (1997, pp. 107-122): "Les séjours de Lope de Vega à Séville. Synthèse et nouveaux éléments". Dos testimonios autobiográficos de Lope aluden al recuerdo de estancias cuando era niño en casa de su tío Miguel del Carpio, inquisidor. Luego, Lope habría pasado por Sevilla al ir a embarcarse en las dos famosas "jornadas" militares de la Ilha Terceira de Azores (1583) y de la Armada Invencible, a bordo del galeón "San Juan" (1588), aunque se trata de hipótesis debatidas y a veces rebatidas.

<sup>4</sup> Entre las comedias ambientadas en Sevilla se pueden citar *El amante agradecido*, *El Arenal de Sevilla*, *La prisión sin culpa* y *El ruiñeñor de Sevilla*, obra ésta en que la dama se casa al final con "el ruiñeñor" don Lope.

estudios valiosos de Héctor Briosos Santos, que se empeña en denunciar previamente los errores metodológicos que se derivan de la erudición decimonónica (*SevP*, p. 40), y que en el caso de la imagen literaria de tal ciudad derivó a menudo hacia la exaltación urbana (el sevillanismo en este caso).

En cuanto a la comedia de capa y espada, sin lugar a dudas las mayores aportaciones y advertencias en contra de una lectura costumbrista han sido proporcionadas por Marc Vitse, que ha abogado decididamente por una revalorización de la comedia en sí, por sí y para sí. El telón de fondo espacio-temporal urbano y cotidiano de las comedias "domésticas" ha engañado a la erudición decimonónica, que las ha considerado como comedias "de costumbres" (Vitse, pp. 331-332). Otra lección fundamental que saca Vitse es que no cabe limitar la lectura del marco urbano a la imagen de un lugar corrupto, sede de todos los vicios, por oposición a un campo arcádico, puesto que las referencias puntuales de la comedia a esta visión moralizadora sólo constituyen una etapa en la poetización de la ciudad lúdica recreada por el dramaturgo (p. 498). Por fin, Vitse insiste con mucha razón en la necesidad absoluta de examinar escrupulosamente el contenido semántico, temático y metafórico de alusiones topográficas al parecer incongruentes, puramente ornamentales y sin vínculo con el desarrollo de la intriga. Por consiguiente, nuestro punto de vista tratará de valorar el teatro, en sí, como "un simulacre poétique ouvertement affranchi de tout asservissement à l'étroitesse du réel" y cuyos dramaturgos dotan con "cette dimension imaginaire dont seul l'univers onirique peut fournir quelque correspondance" (Vitse, pp. 266 y 262). Para ello, abarcaremos sucesivamente cinco puntos: dos puntos aparentemente descriptivos que consisten en el análisis de la topografía indiana de la Sevilla lopesca y en la evocación de la sociedad sevillana relacionada con las Indias; a continuación insistiremos en las tres funciones plenamente literarias de la indianización de las comedias sevillanas de Lope (funciones dramática, ideológica y poética).

## 1. La topografía indiana de la Sevilla lopesca

El primer recurso de Lope de Vega para conferir una identidad al *argumentum a loco*, es decir la representación literaria del espacio según la retórica antigua, es sembrar sus comedias de topónimos, o bien aglutinados (el mejor ejemplo de evocación sintética de la quintaesencia de la topografía sevillana es el *incipit* de *Servir a señor discreto*, pp. 72-74) o bien esparcidos. Muy claro está que el esbozo de Sevilla así trazado resulta muy fragmentario y diseminado a través de un gran número de alusiones más o menos ambientadoras y cuyas funciones analizaremos a continuación; también es verdad que el topónimo más recurrente, como se puede suponer, es el mismo nombre de Sevilla que aparece una veintena de veces en cada una de las comedias sevillanas. Es patente que en ningún caso Lope pretende trazar el retrato ni fidedigno ni completo de Sevilla.

Otra evidencia es que la Sevilla indiana no es sino una de las dos facetas de la ciudad del Siglo de Oro a la que le corresponde la faz de la Sevilla andaluza con la que se mezcla numerosas veces. La Sevilla que llamamos "andaluza" es la que se deriva del sincretismo cultural secular de Andalucía yuxtaponiendo los

estilos arquitectónicos hispano-cristiano e hispano-musulmán, medieval y renacentista; se trata por ejemplo de la Sevilla de la Giralda, del Betis, de la Catedral, del Alcázar, etc. Por su parte, la Sevilla indiana, claramente privilegiada por Lope<sup>5</sup>, debe sus rasgos a la vocación reciente de capital de los intercambios comerciales entre Europa y las Indias de América. La topografía sevillana que Lope introduce en sus comedias junta emblemáticamente ambas facetas, por lo que Sevilla aparece como ciudad universal, gozne entre el Mediterráneo y el Atlántico, el antiguo y el nuevo continente. Observemos de entrada que si varias comedias ambientadas en Sevilla transcurren en tiempos de la Reconquista y, lo más frecuente, en tiempos de Pedro I "el cruel" (*Lo cierto por lo dudoso*, *Los enemigos en casa* y *La carbonera*), y por lo tanto excluyen totalmente la faceta indiana de la ciudad, éste no es el caso de la conocida comedia *La Niña de plata*, en la que Lope no vacila en manejar, ya desde el título, el anacronismo histórico con alusiones explícitas a las Indias.

La Sevilla indiana de la comedia lopesca gira alrededor de un núcleo del comercio hispano-americano. Este centro está compuesto por varios lugares entre los que el más importante es sin lugar a dudas la Casa de la Contratación de las Indias, ubicada en una parte del Alcázar Real y a la que correspondía el papel administrativo y jurídico de la organización y control de las expediciones bianuales de las flotas hacia el Nuevo Mundo. La comedia sólo la evoca bajo el nombre de "la Contratación" y la asocia sistemática y tópicamente con las enormes riquezas de ultramar desembarcadas en el puerto del Arenal, como en esta réplica (*El amante agradecido*, p. 140a): "Hay en la Contratación / del padre desta señora / cien mil ducados ahora"<sup>6</sup>. Otro centro administrativo, mucho menos citado en la comedia, es la Aduana, edificio recién construido (1585-1587) por Asensio de Maeda en el Arenal<sup>7</sup>.

La comedia evoca con mayor frecuencia los dos centros verdaderos de la organización del comercio europeo-americano: las famosas Gradas, que cernían la Catedral por todas partes con sus columnas y cadenas, y la Lonja de Mercaderes, sencillamente llamada "Lonja" en la comedia, edificada a partir de los planos de Juan de Herrera (1583-1598), y a la que se le añadieron gradas y cadenas a semejanza de las Gradas de la Catedral. Ambos eran puntos de encuentro predilectos de los tratantes en Indias<sup>8</sup>. Las más veces estos centros comerciales no son evocados por separado sino asociados: la Lonja y la Aduana (*El Arenal de Sevilla*, p. 392a) o la Lonja y Gradas (*La victoria de la honra*, p. 437b) parecen propicios para una cita; en otra réplica se evoca la posibilidad, nunca cumplida, de correr peligro de asesinato en la Contratación, la Lonja o "la Plaza", es decir, la de San Francisco, donde se celebraban los actos festivos más importantes (*Los peligros de la ausencia*, p. 192b).

---

<sup>5</sup> Cf. Brioso Santos, *SevL*, p. 69.

<sup>6</sup> Cf. otras alusiones en *Los peligros de la ausencia*, p. 192b; *Servir a señor discreto*, p. 72; *El testigo contra sí*, p. 696b.

<sup>7</sup> Cf. *El Arenal de Sevilla*, p. 392a; *Servir a señor discreto*, p. 73.

<sup>8</sup> Cf. *El Arenal de Sevilla*, pp. 378a y 383a; *Servir a señor discreto*, pp. 102-103 y 127.

Además de estos mentideros de los tratantes en Indias, la Sevilla americana está sobre todo presente en la zona portuaria, llamada Compás de las naos, pero más conocida bajo el nombre sugestivo de "el Arenal". Éste constituye el topónimo más recurrente de la comedia homónima, sin lugar a dudas la más famosa, la más ambientada y, por lo tanto, la más estudiada desde el engañoso enfoque costumbrista de todas las comedias sevillanas de Lope<sup>9</sup>. Se pensará en el diálogo entre las damas Laura y Urbana a modo de *incipit*:

LAURA:                                ¡Famoso está el Arenal!  
URBANA:                              ¿Cuándo lo dejó de ser?  
LAURA:                                No tiene a mi parecer  
   todo el mundo vista igual (p. 365a).

El Arenal es un espacio extramuros que está delimitado por "los muros", es decir las murallas de la ciudad, por las puertas de Triana y del Arenal (*El Arenal de Sevilla*, p. 375a) y también por la Torre del Oro, cuyo topónimo es idóneo para fundir en un mismo crisol las facetas andaluza e indiana de Sevilla. El mismo topónimo de la "Torre del Oro" invita a *indianizar* aquel famoso edificio, como en esta réplica con la tópica alusión a las riquezas ultramarinas:

Para alabar a Sevilla  
[...]  
deja la Torre del Oro  
y aquellos barcos de plata  
en que el indio mar desata  
su más precioso tesoro (*Servir a señor discreto*, pp. 72-73).

El Arenal puede ser evocado mediante otros topónimos o nombres tales como "el puerto" (*El Arenal de Sevilla*, p. 372a), "la playa", "la ribera", "la arena", así en esta réplica:

Hija, tú has de ver la playa  
y aquella dichosa arena.  
Mírala por cosa extraña  
que, sin ser el Potosí,  
recibe y sustenta en sí  
toda la plata de España (*El amante agradecido*, p. 117b).

---

<sup>9</sup> Sobre esta comedia, además de nuestro trabajo ya citado, véanse: María Aranda, "El Arenal de Sevilla", *Le galant et son double. Approche théorique du théâtre de Lope de Vega* [...], Toulouse, PUM, 1995, pp. 19-29; Barbara E. Kurtz, "El Arenal de Sevilla: circunstancialidad y simbolismo analógico de una comedia lopesca", *Bulletin of the Comediantes*, 37-1 (1985), pp. 101-114; Santiago Montoto y Sedas, *El Arenal de Sevilla en la historia y la literatura*, Sevilla, Centro cultural "Tertulia del Arenal", 1934; Lope de Vega, *El Arenal de Sevilla*, Marcel Pérez ed., Nanterre, Universidad de París X, 1973, inédito (especialmente pp. 8-76).

El Arenal, tal como aparece en la comedia, no se reduce a los topónimos que sirven para delimitarlo y designarlo, sino que se presenta como el lugar donde se almacenan las mercancías, tanto las procedentes de toda Europa destinadas a ser embarcadas hacia las Indias, como las riquezas desembarcadas a la vuelta de las flotas. Esto da lugar a varias imágenes tópicas, relatadas en todas las crónicas contemporáneas, evocadas enfáticamente en la comedia, como la típica imagen de los carros que transportan barras de oro y plata en el Arenal:

Pues aguardad una flota,  
y veréis toda esta arena  
de carros de plata llena,  
que imaginarlo alborota (*El Arenal de Sevilla*, p. 370a).

Otros clichés son los de las tiendas debajo de las que se almacenan las mercancías, de las mesas donde soldados y marineros comen a la llegada o a la salida de una flota (*El Arenal de Sevilla*, pp. 368b-369a). Por consiguiente, Sevilla reviste la apariencia de un puerto marítimo a pesar de estar situada a ochenta kilómetros del mar a vista de pájaro. Una réplica de Lucinda traduce poéticamente la ubicación topográfica peculiar del puerto de Sevilla:

Y no digo que este río  
se vuelva primero atrás,  
pues el mar, que puede más,  
le vuelve atrás con tal brío (*El Arenal de Sevilla*, p. 377b).

Cabe ahora destacar las alusiones al río Guadalquivir relacionadas con la imagen de la Sevilla americana y no con el "Betis andaluz" de las barcas entoldadas. Es en el río, en los "muelles" del Arenal, donde se alzan los elementos visuales más llamativos: las embarcaciones que componen las flotas de Indias. De todos los tamaños, los barcos forman un conjunto "aéreo" que se divisa desde lejos. La comedia deja aparecer tres tipos de barcos: las "galeras" encargadas de escoltar y acaso remolcar los barcos mercantes hasta la desembocadura del río, los "barcos luengos" encargados del flete de las mercancías entre ambos continentes y los "barcos del alijo". Galeras y barcos luengos se evocan a menudo juntos. Los *dramatis personae* califican indiferentemente los barcos luengos de "barcos", "naves", "navíos", "naos" o "galeones". En cuanto a las galeras, se distingue entre "las galeras" y "la capitana", es decir, la galera que acoge a los responsables mercantes y militares de "la jornada", la expedición, y que encabeza y guía la flota. Piénsese en una de las "seguidillas" del Guadalquivir:

Galericas de España  
sonad los remos,  
que os espera en Sanlúcar  
Guzmán el Bueno (*Amar, servir y esperar*, p. 227b).

En un episodio, el galán Lope elogia una capitana y las "piezas" festivas que dispara, pero el interés no estriba en la loa de la capitana, sino en la reacción, en

aparte, que suscita la alabanza en la dama Lucinda, atenazada por los celos: "¡Más balas, cuando la miras, / tira tu mano inhumana!" (*El Arenal de Sevilla*, p. 387a). Por fin se pueden "ver" los "barcos del alijo", es decir, esas numerosas barcas encargadas de cargar o descargar mercancías a bordo de los barcos y galeras (*El Arenal de Sevilla*, p. 367a). El conjunto de las embarcaciones forma la flota y armada de las Indias, una flota cuyos largos preparativos permiten a los potenciales indianos aprovechar agradablemente su estancia sevillana (*El premio del bien hablar*, p. 374b).

En la Sevilla-emporio que Lope recrea en sus comedias, el espacio indiano se asienta con el recurso a los topónimos de una triple geografía: andaluza, hispano-europea y americana, para recalcar, por una parte, el recorrido de los trantes en Indias desde su punto de partida hasta el Nuevo Mundo y, por otra parte, la gran cantidad y variedad de productos intercambiados entre ambos mundos. Así, se evocan, por una parte, las etapas recorridas por aspirantes a indianos desde Castilla hasta Sevilla (véase la enumeración de etapas entre la recién estrenada corte madrileña y Sevilla en *Servir a señor discreto*, p. 163) y, por otra, las etapas de la flota desde Sevilla hasta la famosa y temida Barra de Sanlúcar de Barrameda, según un eje que se extiende hasta Cádiz: Coria del Río, La Horcada, Bonanza. La Barra llega a ser la última vista de la Sevilla hispano-castellana, su evocación suele reanudar con el tema de los "destierros injustos" y dar lugar a las quejas de cuantos tuvieron que dejar España, como es el caso de don Félix:

A Sanlúcar bendecía  
de cuya Barra salí  
cuando partimos de aquí.  
¡Oh, mal haya, dulce España,  
quien puede y en tierra extraña  
se atreve a vivir sin tí! (*Los peligros de la ausencia*, p. 185a).

La Barra, por sus peligrosos bancos de arena, es también el lugar de todos los peligros para la flota (*La prisión sin culpa*, p. 612b). Luego se alude también a los peligros de la larga travesía del "Mar del Norte", es decir, el Atlántico, como las islas Bahamas, que son tan temidas como la Barra de Sanlúcar por sus naufragios (*Amar, servir y esperar*, p. 241b).

Evidentemente es el mismo nombre de "Indias" el que aparece con mayor frecuencia en las comedias. La comedia a veces recuerda que las Indias estaban integradas por dos reinos ("las dos Indias" reza *La Niña de plata*, p. 293c) bajo dominio español, la Nueva España, destino de la primera flota que solía salir entre los meses de marzo y junio, por una parte; la Tierra Firme y el Perú, por otra parte. En numerosas ocasiones, la evocación de Nueva España es utilizada para expresar el desgarramiento que supone el abandono de la patria<sup>10</sup> o criticar, mediante el juego sobre el semantismo del adjetivo "nuevo", la actitud de los indianos, quienes, además de emprender un viaje guiado por la codicia o, como en el caso de Félix, por la necesidad, dejan la patria:

<sup>10</sup> Véase la escena en la que tres pilotos de navios de la carrera de Indias expresan su pesar de tener que dejar Sevilla (*La prisión sin culpa*, p. 605a).



Yo me voy, Carlos querido,  
como ves, a Nueva España;  
Nueva España para mí,  
pues dejo en el viaje el alma (*La prisión sin culpa*, p. 606a).

La Tierra Firme era el destino de la segunda flota que salía de Sevilla entre los meses de agosto y septiembre (*El Arenal de Sevilla*, p. 377a). Para Nueva España, la comedia recoge los topónimos más frecuentes: Campeche, Tampico y sobre todo México. Para Tierra Firme y el Perú, se alude sobre todo a Lima (capital del Perú), a su puerto del Callao, a los Andes, a Puerto Rico, a Chile, al cabo de Paraguay, a la sierra de Capira, al río de la Plata, al río Paraná, a Cubagua (en tanto que capital de la perla), a la Tierra de Fuego, y sobre todo al cerro de Potosí, famoso en toda España por sus riquezas mineras, oro y plata, según se desprende de la siguiente evocación tópica: "Aunque tuviera más plata / que el cerro de Potosí, / se ha de prender a quien mata" (*La prisión sin culpa*, p. 632b).

Se vislumbra que las comedias aluden, con bastantes imprecisiones y aproximaciones, a las Indias mismas porque lo que está en juego en la comedia no es ni mucho menos el realismo, sino la sugerencia ensoñadora de un universo exótico, presente en el imaginario colectivo hispánico. Se encarece abiertamente Sevilla por ser la puerta de Indias, de un nuevo mundo situado en una lejanía inasequible para una mayoría de espectadores de los corrales de comedias:

¿Qué Salamanca ni Corte  
como aquel famoso río?  
Ver la galera, el navío  
del Mar del Sur o del Norte (*El amante agradecido*, p. 101b).

Otro elogio enfático proporciona la imagen de ciudad universal al valorar Sevilla como gozne entre España y las Indias:

Yo recién muertos mis padres,  
fui, conde ilustre, a Sevilla  
la mejor ciudad que el sol  
cubre de España a Capira (*Servir a señor discreto*, p. 269).

Obviamente la toponimia indiana o indianizante de la Sevilla lopesca desempeña un marcado papel de *captatio benevolentiae*, al proponer metafóricamente al senado que emprenda la carrera de Indias o se impregne de su ambiente. "[E]l dramaturgo pone al público en situación de asistir a la maravilla dramática, lo predispone al asombro, al escenario brillante, [...]" (Brioso Santos, *SevL*, p. 69). La representación de la Sevilla-puerta de las Indias en la comedia lopesca es el fruto de una selección que responde a funciones no meramente pintorescas que superan con creces la reconstrucción fiel y mimética de la realidad. El desajuste entre la ficción teatral y la realidad es tanto mayor cuanto que se trata de un género literario que privilegia la palabra a la vistosidad y el ilusionismo y que prescinde casi por completo de las descripciones largas y pormenorizadas, a las que puede recurrir la prosa de ficción. La *comedia nueva* no puede "cansar con relaciones" (*La*

*esclava de su galán*, p. 168a) descriptivas y somete los aparentes ataques de realismo a una profunda remodelación tópica.

## 2. La sociedad sevillana relacionada con las Indias

La evocación de la toponimia de los centros sevillanos del comercio con el Nuevo Mundo se ve enriquecida por parte de la sociedad ficticia de los *dramatis personae* directa o indirectamente relacionados con el Nuevo Mundo. Nos parece contradictorio con los códigos de la comedia el balance cifrado de los distintos estamentos sociales que propone Sentaurens (1966, pp. 2-5), sin tomar en cuenta la peculiaridad ni la codificación del sistema de los personajes en la comedia, sistema que impide obviamente que todas las "clases sociales" (el hampa, el clero, los artesanos, los comerciantes, etc.) y todos los componentes del hogar familiar (niños) estén representados, por lo menos en papeles de protagonistas<sup>11</sup>.

Los galanes y damas protagonistas de la comedia proceden casi siempre de la nobleza, alrededor de la cual giran todas las demás categorías sociales<sup>12</sup>. La comedia lopesca, cualquiera que sea su escenario (hispalense, madrileño, etc), diferencia algo maniqueamente dos tipos de nobleza, una que se dedica al comercio con las Indias y casa a sus hijas con tratantes en Indias, otra que permanecería íntegra y fiel a su prestigio y su limpieza de sangre. Ésta, la vieja aristocracia, cuyos "deudos" son de incontrovertible origen "montañés", desempeña una función de ejemplaridad y encarna los valores morales; sus miembros se dedican al ocio (dedicación a fiestas y paseos, al galanteo y requiebro) y al "despilfarro" generoso de la fortuna familiar (regalo de "ferias" a las damas).

En cambio, otra parte de la nobleza, arruinada por la inflación y la consiguiente depreciación del dinero, está obligada a ejercer actividades tradicionalmente reservadas a la burguesía y los indianos pecheros tratando *en* las Indias (mediante un viaje ultramarino) o *con* las Indias (mediante intermediarios o "factores"). Esta realidad histórica ha sido enfatizada sobremedida por el teatro, como queda patente en una réplica de una comedia de Juan Ruiz de Alarcón<sup>13</sup>: "Es segunda maravilla / un caballero en Sevilla / sin rama de mercader". El tipo de lo que Lope llama el "caballero indiano", con cierta ambigüedad terminológica, es muy frecuente en la macrofamilia de los *dramatis personae*. Sentaurens insiste en el interés que plantea esta categoría en la dramaturgia de Lope: "Ce problème de l'adaptation de la noblesse traditionnelle aux valeurs modernes de négoce et d'argent, est certainement le problème social le plus important posé par les comedias de Lope de Vega" (1968, p. 36). En nuestro corpus varios son los casos de galanes nobles, pero pobres, que llegan a Sevilla para "pasar" a las Indias y recomponer el caudal familiar: así el toledano don Félix (*La prisión sin culpa*, p. 603a) o los ma-

---

<sup>11</sup> Cf. Vitse, pp. 283-306.

<sup>12</sup> Cf. Sentaurens, 1968, pp. 34-35.

<sup>13</sup> Cf. *El semejante a sí mismo* (1608), in *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón*, México, FCE, 1957, p. 298.

drileños don Juan (*El premio del bien hablar*, pp. 374a y 375b) y otro don Félix (*Los peligros de la ausencia*, pp. 193b-194a).

Sin embargo la autenticidad de la ambientación indiana se ve limitada por los requisitos de la intriga amorosa y de la moral, que impiden demorarse en conversaciones de tipo mercantil. Si el tipo de noble más frecuente y más creador de un ambiente sevillano es el del caballero mercader, no debemos menospreciar la presencia, excepcional y siempre en papeles secundarios, de indianos pecheros que suelen aparecer en el marco de los mal llamados "cuadros de costumbres". En éstos intervienen personajes directa o indirectamente relacionados con la intriga y que van recreando, mediante algunas réplicas, charlas cotidianas con tintes de realidad histórica. El escenario suele ser casi siempre el puerto del Arenal, en el momento del embarque o de la vuelta de una flota de Indias:

LISEO:	Hanle venido más de cien mil pesos.
FILIPO:	¿Por vida vuestra?
LISEO:	Fué sin duda alguna.
FILIPO:	El ha tenido prósperos sucesos.
LISEO:	Jamás su nave padeció fortuna.
SIRENO:	Dalde la nueva, y perderá mil sesos.
FABIO:	De tal suerte los santos importuna.
SIRENO:	Si se tarda la flota cuatro días anega el mar las esperanzas mías. Un real por otro andaba ya tomado.
FABIO:	Ya daba con mi crédito en el suelo ( <i>El amante agradecido</i> , p. 135b) <sup>14</sup> .

Como era de suponer, las riquezas indianas con las que se espera medrar son el meollo de su discurso, por lo que la comedia da cuenta de la efervescencia que se apoderaba de los mercaderes que habían invertido en las flotas.

Los dos únicos indianos verdaderamente extranjeros del corpus de comedias sevillanas, ambos italianos (el Silvestre de *Servir a señor discreto* y el Octavio de *El amigo hasta la muerte*), parecen haber elegido la vía del negocio, no por necesidad sino por codicia, y encarnan el tipo clásico del indiano en búsqueda de un casamiento provechoso que le proporcionará la nobleza que le falta a cambio de sus riquezas. Ambos tratan de seducir, o mejor dicho de "comprar", a sus damas nobles; en un trozo bastante humorístico, que evidencia que Lope se ha nutrido de la lectura de las *Crónicas de Indias*, el gracioso Guzmán disfrazado de perulero enumera las riquezas que ha amontonado y las suntuosas "ferias" que piensa regalar a la dama, dando lugar a unas creaciones verbales indianizantes de las que da luego la traducción al castellano:

---

<sup>14</sup> Cf. otros ejemplos en *El amante agradecido*, pp. 135b-136a, y *La prisión sin culpa*, pp. 604b-605a.

En aquel vasillo de oro  
que, aunque valiera un tesoro,  
es digno de tal mujer.  
Tiene conchichí corí  
que es polvos de oro, otras cosas  
en extremo provechosas,  
porque hay jacintos allí,  
y algo de puca mullú  
que aquí se llama coral (*El amante agradecido*, p. 130b).

La parodia es tan "verosímil" que todos los presentes creen que Guzmán nació en Indias y habla el indiano. Para mayor "verosimilitud", la presencia de indianos en las tablas se materializa por un traje algo estrafalario, con cuello muy grande y algún sombrero de plumas variopinto, y alguna señal visible de riqueza, como una cadena de oro o plata. Nos parece llamativa la pregunta de un sevillano a un castellano recién llegado (*El testigo contra sí*, p. 696b), ya que en ella se resumen sintéticamente las posibles y evidentes motivaciones, o bien mercantiles o bien "turísticas" que animan a todos los "forasteros" que vienen a alimentar Sevilla, cuyos 200.000 habitantes la colocan como la ciudad más poblada de la península y una de las más pobladas de Europa, con París, Nápoles y Venecia:

¿A qué bueno, Riselo, es la venida?  
¿Trújoos acaso la opinión famosa  
desta insigne ciudad, mapa del mundo?  
¿Tenéis algunas barras de las Indias  
en la Contratación? ¿O habéis venido  
a la voz de sus ricos casamientos?  
Para cualquiera cosa soy yo bueno (*Sentaurens*, 1984, p. 474).

Ahí surge otra opción, también tópica, como es la huida a las Indias tras alguna pendencia (robo, duelo, crimen, etc) o la búsqueda de algún fugitivo en el Arenal antes de que se vaya con la flota, caso que es el de Riselo, quien, tras negar las tres razones más evidentes, contesta que sigue las huellas de "un enemigo". Los "fugitivos" de la comedia piensan haber matado a un rival amoroso (por lo general durante un duelo), pero resulta siempre que estos galanes de comedias no cometieron los "crímenes" que se les reprochaban, por lo que finalmente se pueden quedar en España: tal es el caso de Lope, nativo de Medina del Campo (*El Arenal de Sevilla*, p. 373a) o de Feliciano, oriundo de Madrid (*Amar, servir y esperar*, p. 243a). Por lo tanto, la comedia no llega a adquirir la dimensión hampesca que sí está presente en la prosa; no compartimos el parecer de Sentaurens, quien echa de menos mayor escenificación del mundo del hampa en la comedia (1968, p. 39 n. 23). En efecto, los propios códigos de la comedia la alejaban de cualquier pintura realista del conjunto de la sociedad. Tan sólo en *El Arenal de Sevilla*, este "gran fresco del muelle sevillano" (Brioso Santos, *SevL*, p. 111), desfilan, en medio del bullicio y el tráfico portuario, ladrones de toda laya pertenecientes al inframundo hampesco, en una sucesión de pequeños cuadros aglutinados en el primer acto, pero sería muy equivocado enfatizar el realismo de estas

escenas que aluden a un ladrón perseguido por un alguacil (p. 370b), a galeotes moros que engañan a un castellano y huyen luego de la justicia (pp. 368b-370b), al peligro que se corre a bordo de las galeras atracadas, a la rivalidad "animal" entre los soldados de las galeras y los "corchetes" de la justicia urbana (p. 370b); en el tercer acto, un personaje finge ser un alguacil en búsqueda de un galeote de origen gitano (pp. 391a-392a). El inframundo tan sólo aparece como una amenaza lejana meramente verbal (por ejemplo, la alusión a la "culebra espantosa", el temible castigo infligido a los galeotes: *El amigo hasta la muerte*, p. 358a; *El Arenal de Sevilla*, p. 370a).

La ambientación indiana de Sevilla también surge de la enumeración de mercancías intercambiadas entre un mundo y otro:

Lo que es más razón que alabes  
es ver salir destas naves  
tanta diversa nación.  
Las cosas que desembarcan,  
al salir y entrar en ellas,  
y el volver después a ellas  
con otras muchas que embarcan (*El Arenal de Sevilla*, p. 365ab).

Lo más tópico en la comedia es la mera evocación de los productos y riquezas americanas, sin embargo *El Arenal de Sevilla* valora además el embarque de los productos europeos, españoles y andaluces que abastecen las flotas; en una larga enumeración de estas mercancías, se asocia a cada una de ellas una procedencia geográfica, por lo que se esboza ya la imagen de una ciudad universal, sintética:

Por cuchillos, el francés,  
mercerías, y Ruán  
lleva aceite, el alemán  
trae lienzo, fustán, llantés.  
Carga vino de Alanís,  
hierro trae el vizcaíno,  
el cuartón, el tiro, el pino,  
el indiano el ámbar gris.  
La perla, el oro, la plata,  
palo de Campeche, cueros  
toda esa arena es dineros [...].

Resulta llamativa la ausencia total en la comedia de los esportilleros y ganapanes, tan presentes en la prosa, exceptuando a uno muy tópico que, en unas réplicas de escasos versos, se queja del excesivo peso del saco de oro que está llevando a hombros (*El amante agradecido*, p. 136ab). El embarque de los "frutos de la tierra", es decir, de los productos de la agricultura en las huertas que ciñen Sevilla, da lugar a unas pocas alusiones o enumeraciones. Los muelles del Arenal y luego las bodegas de los navíos almacenaban: frutas y hortalizas (naranjas, limones, aceitunas, cebollas, etc); vinos andaluces (los entonces famosos de Cazalla de la Sierra y de Alanís); pescados y mariscos del Guadalquivir (ostión, sábalo, albur, almeja, pescador, acedia o pescada); por fin trigo y más aún productos de la

panadería y pastelería (pan mollete, bizcochos, roscas de Gandul, etc). Los productos agrícolas enviados a las Indias y consumidos en parte por los tripulantes durante la travesía son numerosos, pero no son evocados con fines enciclopédicos, sino aisladamente. Por ejemplo, la alusión, en un pequeño diálogo desvinculado de la intriga, a la mermelada y las aceitunas embarcadas es el pretexto para que tres negociantes bromeen acerca de las virtudes y defectos médicos de dichos productos (*La prisión sin culpa*, p. 604b).

La comedia *El Arenal de Sevilla* destaca por su importante ambientación indianizante sin que ningún perulero figure entre los protagonistas, algo que una lectura costumbrista echaría de menos. Don Lope aspira a embarcarse para las Indias, pero su agresión nocturna en el puerto frustrará esta perspectiva. En cuanto a su dama, Laura, llama la atención por su libertad con respecto al yugo paterno, velador de su honor, ya que sólo la cuida su tía; esta situación quizás remita a la proverbial abundancia de mujeres libres que vivían solas en Sevilla, en espera de sus maridos o padres embarcados hacia las Indias. Entre los personajes femeninos, destaca una "esclavilla" africana, por su participación en la indianización de la comedia, en una letrilla impregnada de sonoridades indianas: en efecto, Elvira es la única en manifestar un exotismo no convencional, ya que elabora su canción tanto a partir del castellano, su idioma de adopción, como a partir de sus dos idiomas materno y paterno, el africano y el indiano, forjando letras para cantar en "guineo enjerto en indio":

Taquitán mitacuní  
español de aquí para allí,  
de aquí para allí,  
soy nuevo y soy chapetón  
pencacuní.  
No tengáis deso vergüenza  
que india nació;  
al amor pintan desnudo  
miraldo en mí (*Servir a señor discreto*, pp. 315-316).

Citaremos los muy escasos pequeños oficios evocados que remiten a las Indias. Para expresar la función acogedora de Sevilla para con los indianos o las oleadas de curiosos (incipientes "turistas") deseosos de ver el espectáculo bien de la ciudad misma, bien de la flota de Indias<sup>15</sup>, la comedia no suele evocar los numerosos mesones, posadas y casas de gula; en una ocasión se mienta una posada situada emblemáticamente en el centro neurálgico de la ciudad, en la famosa Calle de la Sierpe (*El premio del bien hablar*, p. 382a); se da tan sólo un caso de mesonero sevillano, que se empeña en mostrar que se sabe recibir a los "forasteros" y que se sirven a los comensales todos los mejores manjares andaluces (*La prisión sin culpa*, p. 625a). Sale a las tablas un personaje disfrazado de comerciante, pero

<sup>15</sup> Cf. *La prisión sin culpa* (pp. 604b-605a) y *El Arenal de Sevilla* (p. 385a), donde se pondera exageradamente la muchedumbre congregada para asistir a una ida o vuelta de flota: "URBANA: Todo está de gente lleno. / LOPE: Hoy no habrá lugar vacío, / que no ha quedado persona / en Sevilla, desde el alba, / que no salga a ver la salva".

este fingido platero invierte burlescamente el mecanismo comercial hispano-indiano y deja asombrados a sus clientes:

TIBERIO: Seréis el hombre primero  
que he visto en toda mi vida  
que lleve diamantes y oro  
a las Indias.

ROBERTO: Esta hechura,  
este esmalte y compostura  
era en la India un tesoro;  
que allá se labra grosero,  
y yo de que me valiera  
más que en España  
(*La prisión sin culpa*, pp. 622a-623a).

En resumidas cuentas, tanto la sociedad como la topografía sevillanas están vinculadas con la situación peculiar de la ciudad, a medio camino entre el viejo y el nuevo mundo. En este sentido la comedia no hace sino acrecentar el papel de emporio que le procuró a Sevilla tantas riquezas y prestigio. Por otra parte, la ambigüedad sevillana o la doble cara de Sevilla (la buena y la mala) se ve matizada en el teatro, puesto que la cara oculta de Sevilla está prácticamente ausente o, cuando aparece, es para efectos burlescos o dramáticos, por lo que la Sevilla indiana de la comedia es triunfadora y esplendorosa. Recordemos la evidencia de que existen grandes desajustes entre las comedias del corpus en la importancia de la representación del marco sevillano y su indianización; hay comedias cuyo marco escénico es Sevilla pero cuyo *genius loci* está ausente. Veremos a continuación que la recreación de un ambiente indiano, abigarrado y bullicioso, de Sevilla está asignada a fines mucho más sutiles que la pintura de una mera "pittoresque toile de fond" (Sentaurens, 1968, p. 12) y que el anclaje mínimo en lo cotidiano.

### 3. La función dramática de la indianización de la Sevilla lopesca

Nos proponemos ahora insistir en las funciones plenamente literarias de la indianización de las comedias sevillanas de Lope, empezando por la función dramática, es decir, el papel posible de la evocación de las Indias y de la presencia de los indianos en la economía de la acción de cada comedia, en el desarrollo de su intriga amorosa. A todas luces, la representación amena de la Sevilla puerta de Indias no constituye el objetivo prioritario de la comedia, sino que está supeditada a la fórmula estética de la *Comedia nueva*, cuyo "drama se sustenta sobre acciones y pasiones, no sobre verdades demostrables" (Brioso Santos, *SevL*, p. 73). Nunca insistiremos suficientemente en el hecho de que la comedia es un género en el que la palabra es la instancia creadora de la magia del mundo que construye; según una definición sugestiva de Vitse, la comedia es "*pictura loquens*", es decir, una pintura puesta en palabras, basada en la *poesis* y la imaginación, que rechaza los efectos visuales y el uso creciente de las tramoyas (p. 263). No pocas veces dra-

*matris personae* se maravillan ante Sevilla y preguntan algo ingenuamente: "¡Oh, qué hermosa confusión! / Ojos, ¿qué es lo que decís?" (*El amante agradecido*, p. 112b). Veamos, pues, cómo el *genius loci* hispalense puede contribuir directa o indirectamente al buen desarrollo de la "fábula de amores". Para ello prestaremos especial atención al contexto de enunciación de cada réplica ambientadora y elogiosa: por una parte, se ha de considerar qué personaje encomia a Sevilla (galán / gracioso, dama / criada, protagonista / actor secundario, etc); por otra parte, se debe tener en cuenta el momento de la intriga en que se dan encomios.

En primer lugar, hemos de insistir de nuevo en el hecho de que la ambientación de una Sevilla-emporio de Indias, mediante varios recursos (meras menciones y alusiones, elogios ditirámicos, letras para cantar, cuadros de costumbres, sonetos, etc), ejerce una función de *captatio benevolentiae*, sobre todo si se piensa en que los encomios ciudadanos suelen situarse al principio de cada uno de los actos y en particular del primero. La *laus urbi* indianizante contribuye al deleite del espectador ofreciéndole una pausa capaz de distraerlo, idealizando un espacio renombrado y emblemático de tal forma que cautive a un público de cualquier otra urbe peninsular. Lo más importante, desde el enfoque de la teatralidad, es que el dramaturgo coloca a los espectadores en situación de espera, como si fueran ellos mismos otros tantos indianos embarcados en la comedia y codiciosos de su intriga, Lope crea un suspense hasta el inicio o la reanudación del enredo, lo que crea una alternancia placentera entre un *tempo moderato*, el del encomio urbanístico, y un *tempo vivace*, el de la intriga. Briosos Santos evoca esta función: "La loa acartonada del Lope más oportunista sirve de *incipit*, de dintel de un mundo de ilusión. Conseguida ésta, el tapiz verbal desaparece y comparecen los personajes" (*SevL*, pp. 68-69).

Si tomamos el ejemplo llamativo de *El Arenal de Sevilla*, vemos que la exuberancia de la actividad del Arenal valorada por el diálogo inaugural entre Laura y su tía prelude lo extraordinario del encuentro, en medio de la muchedumbre abigarrada de foro tan ideal, con el galán don Lope, a punto de pasar a las Indias. Asimismo, la sugestión verbal de la atmósfera bulliciosa del Arenal mediante una serie excepcionalmente larga (tercera parte del primer acto) de "cuadros de costumbres" esboza semánticamente un ambiente amenazador por las muchas alusiones al universo del engaño y la burla. Las potencialidades funestas de estos cuadros, al parecer incongruentes con respecto a la acción, se concretarán al final del primer acto con la emboscada nocturna de Lope (p. 375b). Cabe añadir que la dilación de esta serie de escenas dejó tiempo suficiente a Laura y Lope para que galanteasen en una barquita que cruzaba el río, como "si fuera tan ancho Guadalquivir que nunca llegará[n] a Triana" (*Los peligros de la ausencia*, p. 172a). Por fin habría que subrayar que el léxico del engaño constituye el hilo conductor del motivo del disfraz que surgirá en el segundo acto y se generalizará en el último.

Si reconsideramos el atraco de Lope por una cuadrilla en el Arenal, percibimos claramente que tal incidente no es nada trágico, sino todo lo contrario<sup>16</sup>: es

<sup>16</sup> Cf. Alonso López Pinciano, *Filosofía Antigua Poética*, Alfredo Carballo Picazo, ed., Madrid, CSIC, p. 100: "Y la diferencia que hay de los temores trágicos a los cómicos es





el pretexto inesperado para no pasar a las Indias y permanecer en Sevilla en casa de la dama de la que acaba de enamorarse. Tenemos que recalcar la trascendencia del famoso soneto "Sembrando en tu Arenal mis esperanzas" pronunciado por Lope justo antes de su agresión (p. 375b). En efecto, detrás del juego paronomástico "arena-Arenal" que pinta una ciudad donde cunde la amenaza, está el tema de la espera y la esperanza, por lo que al mismo tiempo que se perfila la emboscada por embozados se entreve ya un feliz desenlace. Evidentemente el doble motivo de la espera en el puerto sevillano (antes del embarque) y de la esperanza (de riquezas ultramarinas, amor, etc), recurrente en muchas comedias<sup>17</sup>, no remite exclusivamente a los protagonistas, sino, indirectamente, a las expectativas del propio público. Más adelante, al final del acto intermedio, el espacio portuario desempeña un papel funcional, puesto que las salvas de honor disparadas por la galea capitana simbolizan la potencia del amor de Lope y Laura, cuya unión final, en el tercer acto, se sellará mediante otras salvas rigurosamente paralelas.

Quisiéramos ahora valorar el posible papel en la intriga de ciertas letras para cantar, de las que no insistiremos en la evidente función, recalcada por los estudiosos, de descenso del dramatismo mediante la alegría festiva y musical<sup>18</sup>. Entre esas letrillas, a menudo cantadas y bailadas por esclavas negras, figuran no sólo las famosas "seguidillas del Guadalquivir" (*El amante agradecido*, p. 123b; *Amar, servir y esperar*, pp. 227b y 236a), sino otras letras que destacan por su exotismo (creaciones verbales supuestamente africanas), su comicidad o su valor rítmico. Más allá del papel ornamental de dichas letrillas, podemos citar dos ejemplos que muestran su posible influencia en la economía de la acción. Pensemos primero en la "Chacona":

¡Vida bona, vida bona,  
esta vieja es la Chacona!  
[...]  
De las Indias a Sevilla  
ha venido por la posta (*El amante agradecido*, p. 123b).

Esta letra parodia el tradicional requiebro del galán a su dama, puesto que se dirige a una anciana en el mismo momento en que el galán Gerardo trata de seducir a Lucinda; éste se ofende y persigue a los músicos que se atrevieron a cantar tan vilmente debajo del balcón de la bella y joven Lucinda. Esta peripecia le permite

---

que aquéstos se quedan en los mismos actores solos, y aquéstos pasan de los representantes en los oyentes; y así las muertes trágicas son lastimosas, mas las de la comedia, si alguna hay, son de gusto y pasatiempo [...]"

<sup>17</sup> Por ejemplo, cf. *Los peligros de la ausencia*, p. 194a: "Hallé que era casada y mi esperanza, / muerta en los brazos de la misma orilla". Cf. Brioso Santos, *SevL*, p. 261: "Tanto la espera en los muelles del Arenal como el paso del río daban suficiente ocasión para que los narradores de tramas galantes pudiesen inventar lances amorosos, enamoramientos súbitos y duelos mil. [...] El enredo de la comedia encaja así con el entorno sevillano".

<sup>18</sup> Véanse Javier Díez de Revenga, *Teatro de Lope de Vega y lirica tradicional*, Murcia, Universidad, 1983; Gustavo Umpierre, *Songs in the plays of Lope de Vega. A study of their dramatic action*, Londres, Tamesis Books, 1975.

al galán "legítimo" sustituir a su amigo y hablar con su dama, de la que pensaba que todavía permanecía en Zaragoza. Asimismo, en *Servir a señor discreto*, el canto de la esclava mulata Elvira permite interrumpir la ceremonia de bodas entre un rico mercader indiano y una dama noble ya enamorada de otro hombre, un galán joven y noble. Además, el contenido de la letra, que privilegia, en tono cómico, el sentimiento del amor al interés, debe de contribuir al feliz desenlace de la comedia.

Por su contribución al desarrollo de la "fábula de amores", destacan los personajes que se disfrazan para cumplir requisitos dramáticos. En un caso, asistimos a una inversión carnavalesca de los papeles del dueño y del criado mediante el recurso al disfraz: así, el gracioso Guzmán se disfraza de rico y noble indiano mientras su dueño lo acompaña de criado. Según Guzmán, este ardid aparece como la mejor manera de poner a prueba los sentimientos de la dama amada para comprobar su firmeza y estar seguro de que rehúye cualquier interés financiero:

Y cuanto toca a saber,  
si es varia de condición  
y admite conversación  
por orden de esta mujer,  
fingeme indiano y verás [...]  
cómo le saco la vida,  
el alma y la condición (*El amante agradecido*, p. 128a).

Otros ejemplos son los de un criado que robó joyas y se disfraza de platero para disfrutar de su robo (*La prisión sin culpa*) o de la dama Lisarda que se disfraza de paje de galera (modalidad del disfraz varonil) para buscar a su galán (*El ruiseñor de Sevilla*).

Entre las modalidades de la participación indirecta del *topos* hispalense en la economía de la acción y en el *ars amandi* lopesco, cabe evocar el paralelismo muy claro entre la alabanza de la ciudad y el elogio de la dama, encomios cuyas características comunes son un mismo énfasis, un mismo proceso de indianización, etc. Parece que la belleza de Sevilla, netamente feminizada como *regina urbium*, sólo se justifica por ser el reflejo de la hermosura de la mujer amada en tanto que modelo de perfección<sup>19</sup>. Es de subrayar el tópico de la alusión a las Indias y sus tesoros (plata, oro, perlas) para ponderar la hermosura de las damas, hasta tal punto que cada dama se convierte en "Indias de hermosura" (*El amante agradecido*, p. 139a), en particular en la comedia *La niña de plata*:

ENRIQUE:	¿Hay tal niña? ¿Hay tal tesoro? muy necio fué quien os trata Niña, por Niña de Plata.
DOROTEA:	¿Por qué?
ENRIQUE:	Porque sois de oro (p. 275c).

<sup>19</sup> Cf. Vitse, p. 464; Brioso Santos, *SevL*, pp. 72-73.

El elogio de dama más llamativo es uno que mezcla las imágenes mitológicas e indianizantes y compara a la mujer con los rayos dorados del dios griego Febo:

Dél venías la mañana  
que te vieron mis deseos,  
coronada de más rayos  
que ilustra el oriente Febo;  
pues como vi tanto sol,  
tantos diamantes tan bellos,  
tantas perlas, oro y plata,  
admirado dije a Alberto:  
"¡Qué presto habemos llegado  
a las Indias, pues tan presto  
nos abrasa tanto sol  
y tales riquezas vemos!" (*Los peligros de la ausencia*, p. 175b).

Por consiguiente, cada dama amada se presenta como la quintaesencia de todas las hermosuras de la ciudad:

Esta es la Niña de Plata [...]  
es monstruo y admiración  
y grandeza de Sevilla.  
[... L]a Niña de Plata  
es cifra de su grandeza (*La niña de plata*, p. 273bc).

La indianización de la Sevilla lopesca sirve a la exaltación del amor todopoderoso.

#### 4. La función ideológica del motivo indiano

Analizaremos a continuación la imagen de las Indias y los indianos en las comedias sevillanas de Lope a la luz de los códigos ideológicos propios de la *Comedia nueva* y que no necesariamente se corresponden con los de la realidad histórica y social. Los filólogos ya insistieron en la valoración siempre negativa de la figura del indiano en las comedias lopescas, sin embargo nos parece que esta denuncia cobra mayor relieve en el caso de las comedias ambientadas en Sevilla que menosprecian a los indianos codiciosos. Todos los ricos casamientos están condenados a fracasar de antemano en provecho de las nobles virtudes valoradas por la comedia. Recientemente Kurt Reichenberger (1992, p. 97) ha insistido en "la proverbial generosidad de los indianos", o hijos e hijas de indianos, en la comedia, sin embargo se debe matizar este juicio, ya que, a nuestro parecer, Lope es bastante maniqueo e idealista a la hora de valorar el alcance de esta generosidad según ésta sea espontánea y sincera o interesada y codiciosa.

Es relevante observar cómo el dramaturgo resuelve los problemas fundamentales del casamiento desigual entre damas nobles e indianos y del conflicto consiguiente entre nobleza de vieja cepa y nueva aristocracia mercantil. Estos temas propios de la España del tiempo de Lope se plantean con mayor énfasis en

la Sevilla puerta de Indias. El problema inicial se plantea de manera bastante parecida en la mayor parte de las comedias sevillanas de Lope:

[U]n gentilhomme pauvre, mais de grande noblesse, veut épouser une dame très riche mais de naissance plus modeste. C'est, au fond, la synthèse de deux problèmes qui assaillent les aristocrates du XVII<sup>e</sup> siècle espagnol: redorer leur blason pour les uns, et, pour les autres, s'allier à plus nobles qu'eux (Sentaurens, 1968, pp. 36-37).

La resolución de este problema desemboca sistemáticamente en la denuncia, explícita o implícita, de los ricos casamientos. Lope de Vega adopta por consiguiente la postura más aristocrática posible, tal como se expresa por ejemplo en el *Tratado de la Nobleza* de fray Juan de Guardiola (1591). Al considerar más detenidamente cómo Lope resuelve esta situación dramática, hemos comprobado que todos los casamientos de interés, concertados las más veces entre padres nobles e indios, fracasan invariablemente. Una razón ideológica, la imposibilidad de dejar la victoria al mercantilismo, y una razón teatral, el rechazo de los indios por damas que ya se han empeñado por voluntad propia en amores con galanes nobles o con talantes nobles, explican este resultado.

Así, en *El amante agradecido*, Lucinda, cuyo padre se encuentra en Lima, no se casa con Gerardo, el hidalgo indiano que su tío Claridano quería imponerle, sino con el joven don Juan, otro hijo de indiano pero de comportamiento noble, que acaba de regresar de Italia; en *Amar, servir y esperar*, Dorotea se casa con el noble don Feliciano, madrileño que pensaba pasar a las Indias, y no con el "caballero indiano" don Diego, que usurpó, movido por el interés, la identidad de otro indiano muerto en el camino de regreso a España; en *El amigo hasta la muerte*, Ángela y Julia se casan con sus galanes nobles respectivos, Sancho y Bernardo, mientras que el "mercader indiano" Octavio, de origen italiano, no consigue casarse como lo tenía pensado; en *El Arenal de Sevilla*, Laura se casa con el galán Lope, hidalgo de buen nacimiento que finalmente no cumple su deseo de hacer fortuna en Lima, y no con Fajardo, soldado de las galeras; en *La esclava de su galán*, para el mayor asombro de todos, Elena, hija de un indiano hidalgo montañés, contrae matrimonio con el caballero Ricardo, que supo amarla verdaderamente cuando estaba disfrazada de esclava, y no con el inconstante Juan, que tiene que resolverse a casarse con Serafina, castigado por no haber sabido apreciar en su justo valor lo heroico de la actitud de Elena; en *Los peligros de la ausencia*, el "caballero indiano" don Félix fracasa en sus tentativas reiteradas de llevar a Blanca, la mujer del veinticuatro don Pedro, al adulterio y tendrá que casarse con la prima de Blanca, que precisamente está enamorada de él; en *Servir a señor discreto*, Leonor, hija del indiano don Fernando, se casa con el noble hidalgo don Pedro y no con el viejo indiano Silvestre, amigo de su padre durante su estancia en Lima; *La victoria de la honra* tiene un desenlace trágico, puesto que los jóvenes enamorados que se han dejado llevar al adulterio son severamente castigados de muerte por el marido celoso Valdivia, noble que combatió como capitán militar en las Indias. Por consiguiente, todos los desenlaces de las comedias sevillanas de Lope permiten comprobar el fracaso de las virtudes mercantiles (Sentaurens,

1968, p. 38). La comedia consagra el triunfo *in extremis* no sólo del amor sino de los valores nobles. Las riquezas se valoran más por su uso que por su procedencia, es decir que lo que la comedia enfatiza es la conversión inmediata del dinero en amor y honor (Vitse, p. 476): "Loin que l'amour sorte sali du contact de l'argent, c'est l'argent qui sort purifié de l'emploi amoureux qu'on a pu en faire".

En muchos casos, llama nuestra atención la serie de recursos teatrales para descalificar de antemano y explícitamente las pretensiones de los indianos. Así, hallamos tomas de posición por parte de indianos que rozan lo ridículo por su exagerada afirmación de la primacía de los valores mercantilistas. El caso más llamativo en el corpus es el de Felisardo, que hace el retrato paralelo y caricaturesco de dos tipos de nobleza: por una parte este padre sevillano manifiesta su satisfacción con el primero de sus dos hijos porque éste se dedica al comercio hispano-americano, y al contrario, descalifica a su otro hijo porque se porta como un noble generoso que se dedica al ocio y a la ostentación (*El amigo hasta la muerte*, p. 329b). De manera más recurrente encontramos la expresión de los valores y virtudes de una buena nobleza que no se deja guiar por el único afán de lucro. Los jóvenes galanes afirman esta nobleza en sus distintas facetas (honra, generosidad, amistad, amor) y la anteponen a todas las riquezas indianas desembarcadas en el Arenal (*El premio del bien hablar*, p. 387a). La comedia *El amigo hasta la muerte* elogia de manera tan ejemplar como inverosímil la amistad y, por el contrario, desprecia "esto del negociar" (p. 350a); el soneto "Si se usaran amigos de esta suerte" asemeja todo el oro de las Indias a la amistad (p. 361a). Los galanes expresan su desdén hacia la riqueza mal adquirida y mal empleada por los indianos:

que tengo ocho mil ducados  
de renta, calificados,  
mejor que los que ella goza  
sobre tablas de navíos  
de su indiano mercader (*Servir a señor discreto*, p. 90).

Esto no contradice la maldición puntual de la huida de las riquezas americanas fuera, hacia el resto de Europa, supuestamente una de las principales causas de la decadencia de Sevilla y España en el siglo XVII.

Hallamos en la comedia lopesca varias parodias o críticas cómicas de los indianos codiciosos por los graciosos, con tal de despertar la risa o las carcajadas del público. Girón propone una etimología despreciativa de "caballero" y asocia este rango nobiliario a la riqueza, para ponderar la modestia de su dueño don Pedro, quien se enorgullece de pertenecer al rango inferior de la nobleza, la hidalguía (*Servir a señor discreto*, pp. 78-79). En otra obra, el gracioso Morata y su comparsa Sabina evocan a sus dueños mofándose de la realidad histórica: el galán es presentado como un noble indiano procedente del "reino del dar" mientras que la dama está asimilada a "la ciudad de tomar", en unas réplicas que acentúan la dimensión paródica al comparar el mecanismo comercial hispano-americano con el vínculo que une a Sancho y su mula, según el famoso refrán anterior a la obra de Cervantes (*El testigo contra sí*, p. 690ab).

Lope va más lejos aún para difundir un parecer negativo sobre la codicia despertada por las riquezas indianas en dos fragmentos de carácter lúdico y burlesco. El primero de ellos es la letra para cantar interpretada por la esclava mulata Elvira, que ya hemos citado en parte. En efecto, la estructura anafórica muy acompasada de la canción pone de realce la oposición entre el amor y el afán de lucro, la generosidad de las Indias frente a la codicia de España:

En España no hay amor,  
créolo así,  
allá reina el interés  
y amor aquí.  
Taquitán mitanacuní,  
español de aquí para allí  
de aquí para allí.  
En las Indias nace el oro  
chichicorí,  
no le buscan ni le estiman,  
España sí;  
los bienes del alma adoran, veisme aquí.  
Amor con amor se paga,  
nunca le vi,  
Español, si no le creéis miraldo en mí,  
taquitán mitanacuní,  
español de aquí para allí,  
de aquí para allí (*Servir a señor discreto*, p. 316).

Esta melodía llena de sobreentendidos es propicia para llamar la atención de los protagonistas y del discreto senado. El segundo ejemplo consiste en un caso de burla bastante pesada que la víctima, el criado Riselo, relata pormenorizadamente. Para realizar su burla, que anuncia implícitamente el desenlace final de la comedia, la dama Lisarda se disfraza de hombre, en este caso un paje de nao de la recién llegada flota de Indias, y finge haber escondido barras de oro en el lecho del Betis antes del registro de los barcos. La consecuencia de esta burla es que Riselo por poco se ahoga y transforma en "baúl de camarones", y al salir del agua se encuentra desnudo entre el gentío del Arenal porque le han robado sus ropas y le niegan su entrada a casa porque la dama teme ver un monstruo resucitado de las aguas del Betis (*El ruiseñor de Sevilla*, pp. 94b-95a). Esta burla particularmente pesada no es reprimida ni mucho menos, y al contrario, parece legitimada por la necesidad de castigar a un personaje cuya codicia le hace afirmar: "por oro entrara en volcán" (p. 88a).

Es cierto que las soluciones ideales propuestas por las comedias lopescas contradicen la realidad histórica y se presentan así como una especie de sueño ideal e inasequible. Si es cierto también que la comedia es un "*mixto poema*" (Vitse, p. 333) que mezcla aspectos trágicos y cómicos, la comedia no sustituye a ningún aviso o sermón bíblico anticidadano, puesto que el amor sale siempre victorioso y "purificado" de sus avatares por el laberinto ciudadano. Algunos críticos (Maurel, Wardropper, etc.) han incurrido en el error de "la surtragédisation de la comédie" (Vitse, p. 337) y del análisis de la urbe teatral desde el exclusivo enfo-

que del *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, que forja la imagen de una Sevilla infernal, sede de la perversión, la muerte, el engaño, la lujuria, etc. Sin embargo, y si puntualmente, por razones nada moralizadoras, se emplean algunas metáforas cosificadoras o comparaciones con el mundo infernal (Sevilla-Babilonia, Sevilla-máquina, Sevilla-confusión, Sevilla-mar de perdición, etc), es para lograr mayor eficacia teatral o crear una red de resonancias semánticas y poéticas.

## 5. La función poética de la ambientación de la Sevilla puerta de Indias<sup>20</sup>

Por fin, insistiremos en el lirismo de Lope para evocar, poética y a veces irónicamente, las Indias y los indianos de las comedias de capa y espada ambientadas en Sevilla. En un género que prescinde de la descripción, la ambientación surge, además de unos topónimos sembrados al azar a lo largo de cada comedia, fundamentalmente del elogio, la *laus urbi*, ya que la vertiente negativa (que sería el menosprecio urbano) está ausente del teatro o al menos desviada de sus fines críticos. Bien es cierto que el recurso poético encomiástico más tópico es hacer rimar "Sevilla" con "maravilla", "oro" con "tesoro", como en esta réplica:

Mejor será que lleguemos  
hasta la Torre del Oro  
y todo ese gran tesoro  
que va a las Indias veremos (*El Arenal de Sevilla*, p. 365a).

Sin embargo, la función poética va mucho más allá de las meras necesidades de la rima y de "un recurso tan fácil y socorrido como el tan frecuentado de la rima *Sevilla-maravilla*" (Brioso Santos, *SevL*, pp. 66 y 340).

Sevilla aparece elogiada mediante una adjetivación encomiástica y la enumeración esparcida de una serie tópica de cualidades urbanas: la grandeza, la nobleza, la fama, la hermosura, etc. La prolijidad y el énfasis de la adjetivación y asignación de cualidades remiten al bullicio del puerto de las Indias al mismo tiempo que serían aplicables a la corte o cualquier otra ciudad. Recordemos que la comedia emplea fácilmente el superlativo (en "-ísimo") o un equivalente tal como una locución adverbial ponderativa ("más", "muy", "bien", "en extremo") seguida de un adjetivo. Asimismo, hallamos la recurrencia, a menudo anafórica, de expresiones exclamativas para traducir la maravilla visual ("¡Oh!"), sugerir la abundancia de barcos y de productos ("¡qué!" o "¡qué de!", "¡cuán!" o "¡cuántos!", "tan" o "tantos", "lleno de").

---

<sup>20</sup> Para un análisis de los recursos retóricos de los elogios de Sevilla, cf. Pedro Piñero Ramírez, "El elogio de Sevilla en la literatura de los siglos de Oro: «urbis encomium»", en P. Piñero y Christian Wentzlaff-Eggebert, eds., *Sevilla en el imperio de Carlos V [...]*, Sevilla, Universidad, 1991, pp. 13-22; Rogelio Reyes Cano, "El elogio de Sevilla en la literatura de los siglos de Oro: los «varones ilustres»", *ibid.*, pp. 23-30.

En el campo semántico de la grandeza (en todos los sentidos de la palabra) sobresalen los adjetivos "gran", "inmenso", "alto", "perfecto". Esta adjetivación se aplica tanto a Sevilla en su conjunto como a cada uno de sus monumentos o lugares emblemáticos, entre los que destaca el "gran Arenal" (*El Arenal de Sevilla*, p. 367a). El elogio también corresponde a los varones ilustres hispalenses: las dos familias de grandes de España que son los Ponce de León y los Guzmán (duques de Medina Sidonia). De manera recurrente el léxico de lo elevado caracteriza los barcos de las flotas de Indias, hasta llegar a la hipérbole: "[S]e verán las altas naves / de este río en las estrellas" (*La esclava de su galán*, p. 145b). El léxico de la fama (otra faceta de la excelencia y lo perfecto) es sin lugar a dudas uno de los más empleados: "famoso", "notable", "insigne", "ilustre", "célebre". El adjetivo "famoso" se atribuye tanto a Sevilla (*La victoria de la honra*, p. 444a) como al Arenal (*El Arenal de Sevilla*, p. 365a), al Betis (*El amante agradecido*, p. 101b) o a los barcos. Otro campo léxico privilegiado es el de la hermosura y la majestad: "bella" (o "belleza"), "hermosa" (o "hermosura"), "linda", "vistosa", "bizarra" (o "bizarria") califican Sevilla. Hermosos son Sevilla (*El Arenal de Sevilla*, p. 372a) y su Arenal (*El Arenal de Sevilla*, p. 370a). Un solo verso condensa dos adjetivos sinónimos (*El ruiseñor de Sevilla*, p. 82b): "linda ciudad, bella patria". Otros adjetivos aluden a la felicidad y amenidad de la vida sevillana: "amable", "apacible", "sabrosa", "blanda", "agradable", "dulce", "llana". Los calificativos de "generoso" y "bueno" remiten a la función acogedora de Sevilla. Obviamente "rico" se aplica a la suntuosidad de los edificios o de las mercancías de las Indias. El ambiente festivo que se desprende del encomio de Sevilla es realzado por el adjetivo "bravo", que traduce la fuerte impresión auditiva producida por fiestas (*La victoria por la honra*, p. 412a) o salvas (*El Arenal de Sevilla*, p. 397b), ambas comparadas hiperbólicamente con "truenos" y "tinieblas". Las más veces toda esta adjetivación elogiosa es redundante y acumulada en unos pocos versos: "Aún es mayor que la fama / la rica y noble Sevilla" (*Amar, servir y esperar*, p. 230b).

Además de la adjetivación, destaca el procedimiento recurrente de la comparación, algo teórica, con las demás ciudades (españolas, europeas o del orbe). En primer lugar se emplean varios giros que permiten ensalzar la idea de primacía absoluta de Sevilla entre las ciudades: "no... igual", "no... igualar", "no... tal", etc. Un esclavo negro exclama así: "Yo juro a Dios, Pedlo, que no hay tierras / que podamos igualaya con Siviya" (*El amante agradecido*, p. 136a)<sup>21</sup>. La primacía hispalense también se expresa con el empleo recurrente del adjetivo "mejor" (*El Arenal de Sevilla*, p. 387a: "tierra de la mejor / que el sol mira"). En segundo lugar, Lope emplea el tópico de la comparación de Sevilla con otras ciudades asociando a cada una de ellas una cualidad específica o un monumento característico; Briosos Santos subraya lo convencional de este recurso que interviene "siempre dentro de una atmósfera irreal y artificiosa, de competencia teórica y de encarecimientos un tanto vacíos" (*SevL*, p. 37). En el más largo de los elogios comparativos, pronunciado por un castellano, Sevilla supera a trece ciudades españolas: "y de su hermoso Arenal / sólo se precia Sevilla [...]" (*El Arenal de Sevi-*

<sup>21</sup> Cf. también *El amante agradecido*, p. 112b; *El Arenal de Sevilla*, pp. 365a y 369a; *Los peligros de la ausencia*, p. 172a.



lla, p. 370a). Sobre el modo burlesco, un esclavo negro parodia un elogio de este tipo ensalzando Sevilla y maldiciendo a otras cinco ciudades ibéricas: "¡Mal años para Madrillos [...]!" (*La victoria de la honra*, p. 421a). En las comedias de Lope, la villa y corte, Madrid, capital oficial y política, parece ser la única ciudad capaz de competir con Sevilla, capital oficiosa y mercantil; en muchas ocasiones son comparadas la una con la otra sin que ninguna, en fin de cuentas, salga vencedora: Roberto afirma preferir Sevilla a su ciudad natal Madrid (*La prisión sin culpa*, p. 622b), Riselo dice que no hacía falta que viera Sevilla, ya que hasta Madrid llega su maravilla (*El testigo contra sí*, p. 700b). Destacan otras dos comparaciones ventajosas con urbes extranjeras, europeas y americanas: con París y Nápoles (*El amante agradecido*, p. 112b) y con México y Venecia (*El Arenal de Sevilla*, p. 387b).

Otra modalidad del elogio comparativo es equiparar Sevilla con las ciudades (Babilonia, Roma, Atenas, Troya, Tebas) y las siete maravillas de la Antigüedad grecolatina, procedimiento que no es propio ni del elogio sevillano ni de Lope, sino del espíritu renacentista. Surge a menudo la metáfora de Sevilla como "octava maravilla" (*El Arenal de Sevilla*, p. 370a; *La niña de plata*, p. 273b; *El testigo contra sí*, p. 710a; *Servir a señor discreto*, p. 270) y la consiguiente comparación con una o varias de las siete maravillas antiguas. En un caso se compara favorablemente Sevilla con el conjunto de las maravillas de la antigüedad (*El Arenal de Sevilla*, p. 387ab). La comparación más frecuente es la que se establece con Babilonia, no con la Babilonia de la decadencia y el desorden, sino con la triunfante cuyos jardines eran otra de las siete maravillas (*La victoria de la honra*, p. 420a). Las quejas de un forastero, oriundo de Castilla, que acaba de ser víctima de un engaño por unos galeotes moros, son tímidas y suenan más bien como elogios de un viajero ingenuo, ya que unas réplicas después ofrecerá una larga y encarecida loa de Sevilla:

FORASTERO:	¿Esto hay en el Arenal?
	¡Oh, gran máquina, Sevilla!
ALVARADO:	¿Esto sólo os maravilla?
FORASTERO:	Es a Babilonia igual

(*El Arenal de Sevilla*, p. 370a).

La metáfora "máquina" cosifica Sevilla, lo que se puede relacionar con el mercantilismo y las Indias, al mismo tiempo que sugiere un espectáculo impresionante. En un ambiente antiguo y ditirámico, Sevilla aparece caracterizada como el "humano cielo", la sede "divina" del "paraíso de la tierra" de "Eva y Adán", donde los amores se concretan, el lugar donde se encuentra el "bien mayor", el *summum bonum* anhelado por los discípulos de Epicuro y Lucrecia:

¡Oh, famosa y gran Sevilla,  
retrato del paraíso  
gracias al cielo que piso,  
Betis, la arena a tu orilla! (*La prisión sin culpa*, p. 625a).

Sin insistir en la adjetivación ("dulce", "suave", "blanco", "puro", "cristalino", "lustroso", "caudaloso", "abundoso", "copioso", etc) y las metáforas (río-"padre", río-"rey", río "coronado", río-"espejo") tradicionales en cuanto al encomio de la amenidad fluvial, nos centraremos en unas imágenes directamente relacionadas con la faceta indiana del Betis. Lo más frecuente es el simple encomio del río, como en una seguidilla cantada por mulatas y que mezcla ambas caras andaluza y americana de Sevilla:

Río de Sevilla,  
¡cuán bien pareces  
con galeras blancas  
y remos verdes! (*Lo cierto por lo dudoso*, p. 455a).

Se suele comparar el río con una "senda de plata" (*La esclava de su galán*, p. 135b), una joya labrada por el aurífero sol (*Los peligros de la ausencia*), una "eterna cadena" (*El ruiseñor de Sevilla*, p. 76a) o un anillo real engastado "eternamente" con un diamante por Sevilla y Triana (*El amigo hasta la muerte*, p. 348a). La imagen del río-espejo se indianiza a menudo con la alusión tópica al oro:

Así en tu espejo famoso  
el Sol sus cabellos peine,  
y se conviertan en hebras  
los tejos que a España ofreces (*El amigo hasta la muerte*, p. 348a).

En *El amante agradecido* (p. 113b), hallamos una metáfora del Betis como "arriero" que carga las "doradas barras" en sus "espaldas blancas". Sentaurens descalifica la imagen, por su falta de poesía (1961, p. 59) y su inverosimilitud (debido al error de cálculo de don Juan; 1961, p. 113), pero sin tomar en cuenta la comicidad del diálogo entre gracioso y amo:

GUZMÁN:	Nunca tan rico arriero como tú ha tenido el mundo.
JUAN:	¿Arriero?
GUZMÁN:	Sí; pues ¿quién tantas Indias acarrea a esta ciudad, que yo vea con diez mil flotas, amén?
JUAN:	¿Veinte mil años querías vivir?

La abundancia de barcos, tanto los de las flotas de Indias como los "enramados", explica las metáforas menos tópicas del río o bien como un "segundo puente" (*Los peligros de la ausencia*, p. 176b), que enlaza ambas orillas, sevillana y trianaera, o bien como una "segunda ciudad": "el Río de Sevilla / tiene otra tanta ciudad" (*El amante agradecido*, p. 101b). El sinfín de barcos se equipara en ocasiones con una "corona de laurel" (*Amar, servir y esperar*, p. 230b) llevada por una Sevilla triunfadora, con "un jardín" y una "verde carrera / de árboles" (*Los*

*peligros de la ausencia*, p. 174a); en otro ejemplo es el gentío del Arenal el que se compara a la corona de laurel (*El Arenal de Sevilla*, p. 379b). Lo más habitual es que los barcos de las flotas de Indias sean designados poética y tópicamente como "barcos de plata", casi siempre asociados con la "Torre del Oro" (*El amigo hasta la muerte*, p. 348a; *Servir a señor discreto*, p. 73). Las barquitas entoldadas también son indianizadas al ser "doradas" por el sol (*Los peligros de la ausencia*, p. 173a) o al asemejarse a veloces "piraguas" (*El amigo hasta la muerte*, p. 327b).

La comedia indianiza no sólo el Betis, sino el conjunto de la ciudad. Varias imágenes pretenden universalizar la que fue capital económica de España, situada en el centro del gran imperio de Felipe II, al que Lope designa en sus comedias como "el gran monarca de dos mundos" (*El amigo hasta la muerte*, p. 353a). En primer lugar, la adjetivación ("populoso", "infinito", "vario", "diverso") y algunos sustantivos ("confusión", "variedad") recalcan la abundancia y variedad de la población hispalense. En la comedia, la voz "confusión", asociada a menudo con el adjetivo "notable", no cobra ninguna dimensión picaresca y sirve sólo para traducir lo variopinto y lo impresionante de la muchedumbre congregada en Sevilla (*La victoria de la honra*, p. 420a). "Mil" y "millón" son utilizados de manera marcadamente enfática, para aludir a las riquezas de los indianos o al número de naciones representadas en Sevilla (*El Arenal de Sevilla*, pp. 376b-377a).

El gran número de extranjeros e indianos en perpetuo vaivén intercontinental, da lugar a la calificación de Sevilla como ciudad universal, como encrucijada inevitable, mediante la imagen trivial de "puerta" (de España, de Europa, de las Indias, del mundo) lo que da lugar a juegos paronomásticos con "puerto":

Ésta es una puerta indiana  
que pare tantos millones  
puerto de varias naciones,  
puerta para todos llana (*El Arenal de Sevilla*, p. 370b).

Muy a menudo se presenta Sevilla como "mundo segundo", "otro mundo" (con el imprescindible juego de palabras que encierra esta última expresión), "mundo en cifra" (*El amante agradecido*, p. 112b; *El Arenal de Sevilla*, pp. 365b y 383b) o "mundo en mapa" (*ibid.*, p. 383b) que reúne "todas las ciudades" del mundo (*El amante agradecido*, p. 101b), por lo que la urbe también es calificada de "plaza universal" o "general" (*El Arenal de Sevilla*, p. 370ab) transitada por los hombres y mercancías del mundo entero. Así, continuando la imagen, Sevilla se convierte en teatro del mundo:

¡Oh, Sevilla! ¡Oh, grande teatro  
adonde se suelen ver  
espectáculos del mundo  
dentro de tu mismo hemisferio! (*El ruiseñor de Sevilla*, p. 118ab).

Sevilla está designada no sólo como *caput imperii* sino como *regina urbium* mediante las metáforas "reina de polo a polo", "de todo el mundo reina bella" (*Servir a señor discreto*, pp. 74-75) o "princesa" del mundo (*El amante agra-*

*decido*, p. 136a). Nótese el exotismo de tal imagen en boca de un esclavo negro que farfulla en castellano:

¡Voto Andioso verrarero,  
que sa Sinvilla la reina  
de cuantas civilidades  
turolo mundo rodea! (*La victoria de la honra*, p. 421a).

Como ya recalcamos, el elenco del dramaturgo y el amor que se profesan los protagonistas son tan poderosos que Sevilla se convierte metafóricamente en las mismas Indias. Los galanes ven en la extrema belleza de la ciudad la de sus damas y asemejan éstas a las riquezas ultramarinas (*Los peligros de la ausencia*, p. 175b; *Amar, servir y esperar*, p. 227b y *El amante agradecido*, p. 136b). Un gracioso y una dama aluden al argumento de que las Indias ya están encerradas en Sevilla, en la medida en que el encuentro con una dama es semejante al peligro de pasar a las Indias y a la aventura de ir a por tesoros:

MARTÍN:	Quedémonos aquí, pues has topado las Indias sin la mar, que tú embarcado irás a tu aposento con Leonarda. [...]
LEONARDA:	si a las Indias te dispones, aquí es mejor que te pares sin andar por altas mares peregrinando naciones ( <i>El premio del bien hablar</i> , pp. 379b y 386b).

Como culminación de todo este proceso encomiástico, marcadamente ditirámico, se sugiere a veces que la "maravilla" de Sevilla es indecible, algo que sin embargo parece como un guiño humorístico: "Ver aquella variedad / que es imposible decilla [...]" (*El amante agradecido*, p. 101b).

Al final de este recorrido por la Sevilla puerta indiana en las comedias de Lope de Vega, cabe resaltar la enorme distancia que media entre su representación y su trasfondo histórico, tan apetecido por la erudición decimonónica. La topografía indiana de la capital hispalense, el mundo de los indianos y la vida portuaria son pintados con grandes desajustes, a menudo de manera dispersa, en función de los requisitos impuestos por la intriga y los códigos propios de la *Comedia nueva* (sistema de personajes peculiar, códigos estéticos, etc). "Lope [...] se mantiene siempre en un comprometido equilibrio entre la visión de la Sevilla del enredo teatral [...] y la ciudad de los hiperbólicos elogios urbanos [...]" (Brioso Santos, *SevL*, p. 15). La indianización, además de ejercer un papel de *captatio benevolentiae* y de constituir un *leitmotiv* poético, favorece indirectamente el buen desarrollo de la "fábula de amores" y por lo tanto es propicia a la transformación de Sevilla como sede del *ars amandi* de las damas y los galanes, que deben orientarse en "la mer immense de la *Comedia*", "la Carte imaginaire du Nouveau Monde de la 'Comédie'", desdeñando la actitud logrera y codiciosa de los indianos más caricaturescos (Vitse, pp. 306 y 323). La ambientación de Sevilla como "república de

mercaderes" proporciona la visión ideal de una ciudad bulliciosa y variopinta, atractiva y hermosa como una mujer, arquetípica y ejemplar. El encomio urbano es tal que borra la cara oculta y maligna de la ciudad y va en contra del cliché de una urbe al mismo tiempo apoteósica y decadente, lo que Briosos Santos llama "la teoría de la *doble realidad*" (*SevP*, pp. 44-46). El halago encarecido del decorado, "el sobrepujamiento" retórico, es tan marcado que uno se puede preguntar si el recuerdo feliz de las estancias de Lope en Sevilla no ejerció una función preponderante (Briosos Santos, *SevL*, pp. 16 y 340).

## BIBLIOGRAFÍA

- BRIOSO SANTOS, Héctor, *La imagen de Sevilla en la prosa de ficción del Siglo de Oro*, Sevilla, Diputación, 1998 (especialmente pp. 31-47) [sigla : SevP].
- , *Sevilla en la literatura del Siglo de Oro. El sentimiento anticiudadano barroco*, Sevilla, Ayuntamiento, 1998 (especialmente pp. 64-74 y pp. 145-149) [sigla : SevL].
- CORNEJO, Manuel, *Séville dans le théâtre de Lope de Vega* [Maîtrise, Jean Canavaggio, dir.], Nanterre, Universidad de París X, 1993, inédita.
- , *La représentation de la ville et du citadin dans le théâtre espagnol du Siècle d'Or: l'exemple de Madrid et Séville dans la comedia de Lope de Vega* [DEA, Jean Canavaggio, dir.], Nanterre, Universidad de París X, 1997, inédita (especialmente pp. 65-90 y 107-122).
- REICHENBERGER, Kurt, "América y los indios en el teatro de los Siglos de Oro", en Ignacio Arellano, ed., *Las Indias (América) en la literatura del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 91-105.
- SENTAURENS, Jean, *Séville dans les comedias de Lope de Vega*, Bordeaux, Universidad de Bordeaux, 1961, inédito (especialmente pp. 55-57, pp. 68-72 y pp. 110-117).
- , "Quelques remarques à propos des classes sociales urbaines de Séville dans la comedia lopesque", en Jean Jacquot, ed., *Dramaturgie et Société [...] aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Paris, CNRS, 1968, vol. I, pp. 31-45.
- , *Séville et le théâtre de la fin du Moyen-Âge à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1984.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El amante agradecido* (h. 1602), *Obras de Lope de Vega*, Emilio Cotarelo y Mori, ed., Madrid, RAE, 1917, vol. III, pp. 100-140.
- , *Amar, servir y esperar* (1624-1635), *Obras de Lope de Vega*, Emilio Cotarelo y Mori, ed., Madrid, RAE, 1917, vol. III, pp. 214-245.
- , *El amigo hasta la muerte* (1606-1612), *Obras de Lope de Vega*, Justo García Soriano, ed., Madrid, RAE, 1929, vol. XI, pp. 320-364.
- , *El Arenal de Sevilla* (1603), Justo García Soriano, ed., *Obras de Lope de Vega*, Madrid, RAE, 1929, vol. XI, pp. 365-397.

- , *La esclava de su galán* (¿1626?), *Obras de Lope de Vega*, Emilio Cotarelo y Mori, ed., Madrid, RAE, 1930, vol. XII, pp. 135-168.
- , *La niña de plata* (¿1610-1612?), *Comedias escogidas de frey Lope Félix de Vega Carpio*, Marcelino Menéndez Pelayo, ed., Madrid, Atlas, 1946, tomo I, pp. 273-295 (BAE, vol. 24).
- , *Los peligros de la ausencia* (¿1615-1618?), *Obras de Lope de Vega*, Emilio Cotarelo y Mori, ed., Madrid, RAE, 1930, vol. XIII, pp. 170-204.
- , *El premio del bien hablar* (1624-1625), *Obras de Lope de Vega*, Emilio Cotarelo y Mori, ed., Madrid, RAE, 1930, vol. XIII, pp. 373-402.
- , *La prisión sin culpa* (1599-1603), *Obras de Lope de Vega*, Emilio Cotarelo y Mori, ed., Madrid, RAE, 1930, vol. VIII, pp. 602-636
- , *El ruiseñor de Sevilla* (1603-1608), *Comedias escogidas de frey Lope Félix de Vega Carpio*, Marcelino Menéndez Pelayo, ed., Madrid, Atlas, 1972, tomo XXXII, pp. 71-134 (BAE, vol. 249).
- , *Servir a señor discreto* (¿1610-1612?), Frida Weber de Kurlat, ed., Madrid, Castalia, 1975.
- , *El testigo contra sí* (¿1605?-1606), *Obras de Lope de Vega*, Agustín González Palencia, ed., Madrid, RAE, 1930, vol. IX, pp. 687-726.
- , *La victoria de la honra* (1609-1612), *Obras de Lope de Vega*, Federico Ruiz Morcuende, ed., Madrid, RAE, 1930, vol. X, pp. 412-454.
- VITSE, Marc, *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990 (Thèses et Recherches, n° 17), especialmente pp. 450-542.