

El Madrid de la comedia urbana

Elsa Graciela Fiadino

El espacio en el teatro

El texto dramático presenta dos características primarias: la utilización de personajes representados por seres humanos y la existencia de un espacio en donde estos seres vivos están presentes. Es en este punto donde la práctica teatral marca las peculiaridades que la distinguen de la narración o del recitado, porque "el texto de teatro necesita, para existir, de un lugar, de una espacialidad donde desplegar las relaciones físicas entre los personajes" (Ubersfeld, 108). En tanto el teatro representa actividades humanas, el espacio teatral es el lugar de concreción de estas actividades y tiene, por consiguiente, una relación de alejamiento o de proximidad con el espacio referencial de los actantes humanos: el espacio teatral es la imagen en vacío de un espacio real.

El texto teatral generalmente no describe la espacialidad. Las descripciones de lugar, salvo notables excepciones como el teatro de García Lorca, son raramente poéticas y ello se debe a la finalidad claramente funcional que poseen, en tanto no están destinadas a configurar una construcción imaginaria sino a concretizar la puesta en espacio, la práctica de la representación. Y sin embargo, por constituir el espacio una zona particularmente poblada de vacíos, un no-dicho del texto, es precisamente en él donde se produce la articulación texto-representación.

El espacio es un dato de lectura inmediato y pese a que debe ser construido, sin él el texto no puede encontrar su modo concreto de existencia. Los elementos que permiten la construcción del lugar escénico están sacados de las didascalias que proporcionan indicaciones de lugar más o menos precisas y detalladas; nombres de los personajes e indicaciones de gestos y movimientos que permiten imaginar sus modos de ocupación del espacio teatral. Es pertinente plantear aquí que la espacialización puede provenir de los diálogos, hecho frecuente en el teatro clásico español e isabelino, cuyos textos tienen indicaciones escénicas muy escasas que, cuando aparecen, no pasan de ser meras menciones de lugares.

Sea cual fuere su procedencia, estas marcas textuales sirven al director escénico o a la imaginación del lector de teatro para construir un lugar en donde se desarrolle la acción. El estatuto de este lugar es totalmente distinto del estatuto del lugar imaginario de la novela: el lector de una comedia urbana de Lope de Vega no colocará el lugar en la ciudad de Madrid, sino en el doble espacio que es, en lo inmediato, un escenario de teatro que reconstruye unas calles y unas casas, pero también su referente histórico del siglo XVII. Es decir que el lugar textual implica una espacialidad concreta, la del doble referente típica de toda práctica teatral; lugar de la mimesis en que, construido con los elementos del texto, el espacio teatral de-

berá afirmarse simultáneamente como figuración de algo en el mundo.

Por otra parte, el lugar escénico refleja a la vez las indicaciones textuales y una imagen codificada con precisión por los hábitos escénicos de una época o lugar, circunstancia que el espectador moderno no advierte con claridad, por estar habituado a la diversidad de lugares y a la ruptura de códigos que propone la escena contemporánea. Por ejemplo, el escenario del rectangular corral de comedias español, limitado por las edificaciones que lo configuraban, utilizaba el balcón como espacio superior, y frecuentemente incorporó el uso de escaleras o plataformas adicionales con el fin de dar cabida a un número mayor de comediantes, que igualmente no excedían en mucho la decena, lo que explica las profundas diferencias con el teatro isabelino, de forma octogonal y cuyo amplio escenario permitía albergar varias áreas de representación de distintas características.

Otra consideración a tener en cuenta es que el lugar escénico siempre imita algo y no reproduce un lugar de la realidad exterior. La idea del espacio escénico como representación de un espacio concreto "real" es una idea propia del teatro burgués a partir del siglo XVIII y por lo tanto, relativamente reciente en la historia del teatro occidental. Al respecto, A. Ubersfeld ha señalado:

(...) lo que siempre se reproduce en el teatro son las estructuras espaciales que definen no tanto un mundo concreto cuanto la imagen que los hombres se hacen de las relaciones espaciales en la sociedad en que viven y de los conflictos subyacentes. Así, pues, el escenario representa siempre una simbolización de los espacios socio-culturales: el espacio dividido en mansiones en los misterios medievales es una simbolización de los niveles espaciales jerarquizados, aunque horizontales, no de la sociedad feudal sino de la imagen que de ella se hacen los hom-

bres. En cierto modo, el espacio teatral es el emplazamiento de la historia. (111-112)

Más allá de estas consideraciones, no se debe perder de vista el hecho de que el espacio escénico es el lugar de la ceremonia o área de juego en donde suceden las relaciones corporales entre los actores: danza, combate, seducción... Espacio lúdico y simultáneamente, lugar en el que se representan, transpuestas, las condiciones concretas de la vida de los hombres.

En un buen número de textos dramáticos, se puede observar que aparecen definidos dos espacios dramáticos en funcionamiento binario, que se distinguen y se oponen por un cierto número de rasgos distintivos, de semas espaciales, igualmente en funcionamiento binario y en un número bastante limitado: cerrado/abierto, uno/dividido, alto/bajo, continuo/fragmentado. Estos espacios constituyen conjuntos de signos integrados por todos los signos textuales y escénicos: personajes, objetos, elementos del decorado.

A la luz de estas consideraciones teóricas, se expondrán, en los apartados siguientes, algunos acercamientos a la problemática del espacio en las comedias urbanas escritas en España durante la primera mitad del siglo XVII, cuya acción se desarrolla, en la mayoría de los textos, en la Villa y Corte de Madrid.

El espacio en la comedia urbana aurisecular

En estudios publicados hace algunos años, Joan Oleza e Ignacio Arellano propusieron sendas taxonomías de los géneros de la comedia, en las que ambos críticos utilizan el criterio espacial para diferenciar los distintos grupos: los adjetivos palatina, urbana, mitológica, picaresca, pastoril, definen ám-

bitos de acción peculiares en los cuales se cumple, de manera diversa, la misión lúdica confiada a la comedia.

Las mitológicas, las palatinas, las pastoriles y aún algunas de las urbanas manifiestan distintos aspectos de artificiosidad cortesana, característica que tendría que haberlas hecho poco accesibles para el público medio de los corrales. Sin embargo, estos géneros fueron muy populares, debido a la fuerte potencia dramática del enredo. El espacio en el que se desarrolla el juego escénico propio de estas comedias cobra particular relevancia, ya que no va a ser meramente soporte y decorado para el desarrollo de la acción, sino un elemento determinante en la configuración de la comedia: la elección del espacio por parte del dramaturgo condicionaba el tipo de personajes, su manera de vestir, su lenguaje y el modo de vida, así como las escenas, recursos técnicos y temas que podían exponerse ante la vista del espectador.

Respecto de la comedia urbana, cabe realizar algunas precisiones, según sea la localización espacial elegida por el autor. Si se trata de una ciudad conocida por el espectador de la época, como es el caso de Madrid, Toledo o Sevilla, o de una que no lo es, como Nápoles, Milán o alguna villa de Flandes, esta proximidad o lejanía determinan otros rasgos, según Pilar Palomo: la lejanía espacial suele ir asociada en las comedias de enredo a una localización poco precisa de los distintos espacios de la acción, así como a una distancia temporal; en cambio, la proximidad se corresponde con una mayor concretización espacial y un momento contemporáneo al de la escritura y la representación.

Esta elección repercute, de manera fundamental, sobre la práctica escritural del dramaturgo en tanto condiciona las estrategias de organización del material dramático, ya que la posterior puesta en escena debe garantizar que el espectador se sitúe ante la pieza y la interprete. Por ello, si elige una ciu-

dad sobre la cual ni él ni su público tienen conocimiento, va a prescindir de realizar detalladas descripciones; si, en cambio, escoge la ciudad de Madrid, deberá manejar con mucho cuidado las referencias que brinde, puesto que la contrastación con la realidad es inmediata y no es excusable, en el contexto de producción de estas piezas dramáticas, la transgresión de la verosimilitud.

En cuanto a la recepción, la comedia ambientada en una ciudad de la que el público no tiene conocimiento, exige un esfuerzo para situarse en la acción, pero al mismo tiempo deja libertad para imaginar como se desee los espacios aludidos en ella, y, a la inversa, una ciudad conocida permite un acceso inmediato a los vericuetos de la intriga, pero esta facilidad inicial va en desmedro del vuelo de la fantasía, ya que se produce un proceso de "identificación":

Oír las alusiones que los personajes hacen a lugares concretos de Madrid, a personajes y aspectos de su vida cotidiana lleva al público a reconocerse en lo que se está desarrollando sobre el tablado. Se trata de un guiño de complicidad lanzado por el autor al presentarles su vida, todo lo literaturizado que se quiera, en el espacio de la ficción. Al mismo tiempo, constituye una forma de desautomatizar las convenciones que rigen la vida, ya que les permite salir de ella para contemplarla desde fuera mientras dura el espectáculo (Varela Merino, 356-357).

Madrid, el gran espacio colectivo de la comedia lopesca

Este juego de identificación con lo ficcional/ distanciamiento de lo real, fue manejado con particular maestría por Lope de Vega, en las comedias cuya acción se desarrolla cen-

tralmente en la ciudad de Madrid. Calles, casas, plazas, paseos y jardines de la reciente capital van a adquirir particular relevancia en la construcción de la comedia urbana, género por el cual desfilará una variada galería de personajes que se corresponden con la heterogénea gama de tipos urbanos y rurales que poblaban la ciudad o transitaban por ella durante la primera mitad del siglo XVII. Situar la acción en Madrid le va a permitir al dramaturgo referirse a los sucesos de actualidad así como nutrirse, para la construcción de sus tramas, de los hábitos sociales que caracterizaban la vida de la corte: misas matinales, procesiones y festividades religiosas, rondas nocturnas, romerías, fiestas de toros y de cañas, festejos de bodas y nacimientos reales.

En el caso de la comedia urbana española, los dos espacios dramáticos que se delimitan y oponen en funcionamiento binario son: colectivo o público (abierto) / privado (cerrado). Si, como postulaba A. Ubersfeld, el escenario representa una simbolización de los espacios socio-culturales y es, a la vez, emplazamiento de la historia, resulta pertinente señalar que el imaginario barroco concretiza esos ámbitos como resultado de los cambios profundos producidos en el siglo XVI, que destruyeron la configuración del espacio que caracterizaba la Edad Media y la reemplazaron por una nueva, que se consolida en el siglo XVII. En ella, estos espacios no son impenetrables ni complementarios: el dinamismo de la acción dramática reside en la rapidez y facilidad con que los personajes –fundamentalmente los masculinos– realizan el pasaje o tránsito de un espacio a otro.

Por último, hay que señalar que las comedias que se representaban en los corrales de comedia instauran espacios dramáticos construidos en función del espectador de la época y que, por eso mismo, podemos caracterizar como no referenciales. De allí la dificultad y el desafío que significa para el lector o espectador contemporáneo situar las dinámicas tra-

mas de estas comedias de enredo en el espacio virtual de un conglomerado urbano que existió hace tres siglos y del cual quedaron pocas trazas, luego de las grandes reformas llevadas a cabo en el siglo XVIII, bajo la recién instalada dinastía borbónica. Dentro de la caracterización de la vieja ciudad de los Austrias, se dará relevancia, por la necesidad de limitar la extensión del trabajo, sólo a dos espacios públicos que revisiten particular interés por su recurrente aparición en los textos de las comedias urbanas: la Plaza Mayor y las calles.

Madrid, capital del Imperio ¹

El espectacular desarrollo de Madrid en el primer cuarto del siglo XVII, cuando pasa de una población de 50.000 habitantes en 1597 a más de 150.000 en 1621, se sitúa, paradójicamente, en el comienzo de la lenta parábola descendente del Imperio español y es, tal vez, síntoma de un repliegue sobre sí mismas de sus fuerzas más vitales del mismo.

Corte, municipio e iglesia constituyen los tres polos más poderosos del desarrollo madrileño; luego pueden colocarse las iniciativas de la nobleza, que se ve compelida a construir residencias en la capital, y, por último, las exigencias de orden estrictamente militar. El propio recinto amurallado con el que se intenta cercar y detener el desarrollo urbano bajo el reinado de Felipe IV (1625-1635) tiene un carácter, más que defensivo, policial; se trata, con mayor evidencia que en otras ciudades, de una frontera, marcada por un contorno interrumpido, en parte coincidente con edificios y en parte correspondiente con las puertas, concebidas habitualmente en forma de arcos triunfales -como la puerta de Alcalá- y, más a menudo, como simples pasos obligados con funciones aduaneras.

Esta ciudad que, en el exterior posee un límite incierto y fragmentado y la configura casi como una ciudad abierta, está, sin embargo, dotada de uno de los organismos arquitectónicos de más fuerte raíz centralista: la Plaza Mayor (1617-1619), excepcional versión madrileña de experiencias anteriores o coetáneas en Toledo y otras ciudades francesas e italianas. A partir de 1640, el municipio construirá su palacio a poca distancia del centro, en la calle Mayor, cuando ya la corte había procedido a la remodelación del Alcázar (1619-1627), a la construcción de la cárcel (1629-1634), cerca de la Plaza Mayor y a la erección del gran conjunto monumental del Buen Retiro, en el extremo oriental de la ciudad (1631-1633).

Con la implantación de nuevos barrios periféricos que se extienden sobre todo hacia el norte y hacia el sur, el área urbana refleja los nuevos criterios de urbanización, adoptados también en los centros coloniales: calles largas y rectilíneas, tejido de manzanas más bien pequeñas y próximas al cuadrado, edificios de una o a lo sumo dos plantas. Es notoria la facilidad de circulación y acceso hacia el centro, que se aprecia claramente en la planta de la ciudad dibujada por don Pedro de Texeira n 165

El urbanismo madrileño del siglo XVII materializa la contradicción existente entre la ostentación de la corte, la necesaria representatividad que debía investir la capital de un imperio inmenso y la modestia que se puede constatar tanto en las instalaciones generales como en los materiales que se empleaban en la edificación. Si bien es cierto que se ha exagerado al comparar a la ciudad con una villa, no lo es menos que en Madrid se han exaltado al máximo los caracteres antiurbanos de la cultura católico-feudal, mediterránea y colonial, centrada en una constante exaltación del papel de la agricultura en sus confrontaciones con la actividad mercantil.

El elemento más característico de esta concepción lo constituye la Plaza Mayor, la cual, pese al intento de construir una referencia monumental, festiva y comercial para toda la ciudad, ejerce de hecho funciones análogas a las de la plaza del mercado en las ciudades medievales. La concentración y resolución en clave arquitectónica del núcleo central de la ciudad no significan una real transformación de su asentamiento urbanístico, sino la voluntad de circunscribir en un único espacio -estrictamente controlado- las múltiples actividades de la ciudad circundante. De ese carácter polivalente dan cuenta distintas escenas de la comedia de Lope *Las dos estrellas trocadas y ramilletes de Madrid* que se desarrollan en la Plaza o en sus calles adyacentes (Fiadino, 1997). La descripción inicial está a cargo del caballero Fineo, quien la caracteriza como "la rica plaza / que blasona de ser fértil / en aves y ganado", es decir como el espacio destinado a mercado, que en ocasión de "la fiesta que con luces hace", se transforma en "regada arena" para que tengan lugar en ella las corridas de toros. Este espacio festivo es apto para los encuentros de damas y galanes. Fineo logra acercarse a la dama que pretende mediante una invitación al espectáculo y a la merienda. Vemos así que el texto reafirma la polifuncionalidad de la Plaza como lugar de convergencia de prácticas sociales de distinto rango y carácter.

La función de la plaza es, ante todo, la de dar cabida a los mercados en una sede fija: sobre la parte norte resalta en el centro el edificio de la Panadería, cuya planta baja, destinada a la venta del pan, se abre en un soportal que pone en comunicación la plaza con la calle Mayor; en la parte opuesta, hacia el sur, se encuentra el Mercado de la Carne. Pero el gran espacio rectangular (122 por 94 metros) sirve también, según hemos visto, como lugar oficial para espectáculos y fiestas religiosas y civiles, a las que pueden asistir el soberano y la nobleza desde los balcones concebidos como verdaderos palcos de un teatro al aire libre.

Lo que diferencia a la Plaza Mayor de Madrid de las otras plazas construidas en Francia durante este período es, precisamente, esa referencia global al conjunto de la ciudad capital, el ser -en cierto sentido- la única plaza de la ciudad, que refleja, en el plano estrictamente arquitectónico, una importación de las formas septentrionales, esencialmente flamencas, que se manifiesta sobre todo en los tejados en punta cubiertos de pizarra.

Por otra parte, esta plaza/gran teatro, acorde con las exigencias de la relación entre los súbditos y el soberano, es también funcional para el nuevo orden instaurado en los primeros decenios del siglo. La Plaza queda inaugurada durante las grandes fiestas que se celebran en honor de la beatificación de San Isidro Labrador en 1622: un santo campesino, que vivió en Madrid en el siglo XII, cuya fiesta se celebra el 15 de mayo, mes tradicionalmente dedicado a festejar la productividad agrícola. En los años siguientes se construirá la Iglesia dedicada al santo y, de esta forma, Madrid llega a tener un patrono protector que refuerza la posición predominante de la agricultura en la economía española y además, pone de manifiesto el poder organizador de la Iglesia católica.

Las calles constituyen el espacio público por excelencia, que opera como metonimia de la vida urbana, con sus ruidos y confusiones, su ritmo acelerado, las tentaciones y los engaños que en ellas se despliegan. Los galanes y criados se mueven por ellas con total libertad, motivados por distintos afanes. Sin embargo, para las damas están interdictas: sólo pueden transitar por ellas tapadas con un manto que las oculta de las miradas masculinas o bien protege su anonimato cuando necesitan o desean salir del ámbito doméstico, situación harto frecuente en casi todo el corpus de las comedias urbanas. Si la dama desea circular por la vía pública con el rostro descubierta, fingirá un caso de enfermedad como en *El acero de Madrid*

de Lope de Vega, o utilizará el pretexto de realizar obras de beneficencia, según la traza urdida por la protagonista de *Marta la piadosa*, de Tirso de Molina.

En las comedias, durante el día las calles son el ámbito propicio para los encuentros entre conocidos y amigos y también para que se establezcan nuevas relaciones. Por las noches, van a ser el escenario de duelos y rondas amorosas. Los textos pocas veces dan cuenta de los nombres de las calles, a excepción de las muy principales, como la Mayor, la de Alcalá o la del Príncipe. Esta imprecisión textual se corresponde con la del referente histórico.

La observación del ya mencionado plano de Texeira, cuya confección es posterior a la fecha de composición de las comedias de Lope de Vega, nos permite advertir la continua aparición de bifurcaciones en las calles principales, que se dividen así en dos vías distintas, situación que quizá fuera determinada por las dislocaciones del terreno sobre las que fue edificada la ciudad, el cual alterna terrenos elevados y pequeños valles que dan a las calles su peculiar aspecto. Otro aspecto a tener en cuenta, y que llama la atención, es que Madrid no tuvo nombres oficiales de sus calles hasta la segunda mitad del siglo XIX. Hasta entonces las calles eran nombradas por la gente más o menos a su capricho y basándose en algún elemento definitorio como la presencia de iglesia, convento o capillas, la situación de algún palacio o casa principal, la propia forma de la calle, la existencia de capillitas, imágenes u hornacinas en las esquinas. Así, se producían dos situaciones que inducían a confusión: por un lado, una misma calle poseía varios nombres, y por otro lado, un solo nombre designaba a varias calles, situación que las autoridades, y particularmente los escribanos, trataban de corregir. Esta imprecisión se traslada a los textos, que raramente dan cuenta de alguna calle determinada, a excepción de la Calle Mayor o la de Alcalá.

En lo que hace a su materialidad, las calles estaban empedradas de pedernal puntiagudo, muy útil para el paso de las caballerías, pero penoso para los pies de los transeúntes, carecían de aceras y su perfil estaba inclinado por ambos lados hacia el centro de la calle, donde se formaba un arroyo de aguas negras, alimentado por los lanzamientos que se efectuaban a través de las ventanas de las viviendas, después del anochecer y al grito de ¡Agua va! Esta costumbre fue evocada en muchas comedias, para castigar a algún amante descomedido o a un marido burlador, como sucede en *Las ferias de Madrid*, de Lope de Vega (Fiadino, 1998).

Este acercamiento a sólo dos de los espacios públicos que se configuran como escenarios privilegiados de la comedia urbana, permite adelantar la conclusión de que la ciudad de Madrid en el siglo XVII no está organizada según un conjunto de reglas urbanísticas con la finalidad de racionalizar la vida ciudadana, sino como un vasto tapiz del cual se extraen acentos y símbolos funcionales al espectáculo de una nobleza, de un clero y de una monarquía que se autofestejan continuamente. Por esta causa, el balcón se convierte en el elemento innovador más importante; la concepción teatral del espacio urbano produce una creciente búsqueda de asistir a los espectáculos que se desarrollan en los lugares públicos y los balcones, como los palcos del teatro, se asoman a una realidad que no se construye por todos y para todos, sino que se transforma continuamente para reforzar y consolidar los privilegios de unos pocos.

Nota

1. Para la escritura de este apartado se consultaron los trabajos de Del Corral, De Terán, García-Bellido y Guidoni-Marino.

Bibliografía

- Arellano, Ignacio. (1988): "La comedia de capa y espada", en *Cuadernos de Teatro Clásico, I*, Madrid, Compañía de Teatro Clásico.
- Del Corral, José. (1994): *El Madrid de los Austrias*. Madrid: Editorial El Avapiés S A
- De Terán, F. (1993): *Madrid*. Madrid: Editorial Mapfre.
- Fiadino, Elsa Graciela (1997): "Los espacios urbanos colectivos y privados en una comedia de Lope de Vega", en *Actas del Congreso Letras del Siglo de Oro Español*, Buenos Aires (UBA). En prensa.
- (1998): "La comicidad en *Las ferias de Madrid* de Lope de Vega", en *Actas del Vº Congreso Argentino de Hispanistas*, Córdoba (UNCba). En prensa.
- García y Bellido y otros. (1968): *Resumen histórico del urbanismo en España*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local.
- Guidoni, E. y Marino, A. (1982): *Historia del urbanismo. El siglo XVII*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local
- Oleza, Joan. (1986): "La propuesta teatral del primer Lope de Vega", en *Teatro y Prácticas escénicas. II. La comedia*. Londres, Tamesis Books Ltd.
- Palomo, Pilar. (1988): "Señales de fijación espacial en la comedia de enredo tirsista", en *Cuadernos de Teatro Clásico, I*, Madrid, Compañía de Teatro Clásico.
- Ubersfeld, Anne. (1998): *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra-Universidad de Murcia.
- Varela Merino, Elena. (1996): "La función teatral del espacio urbano en las comedias de Tirso", en *Teatro y ciudad*, Burgos: Universidad de Burgos.