

«PARTÉNOPE SANTA»: NÁPOLES EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA, UN ACERCAMIENTO POR GÉNEROS

MANUEL PIQUERAS FLORES (Universidad Autónoma de Madrid)

BLANCA SANTOS DE LA MORENA (Universidad Autónoma de Madrid)

CITA RECOMENDADA: Manuel Piqueras Flores y Blanca Santos de la Morena, «Parténope santa»: Nápoles en el teatro de Lope de Vega, un acercamiento por géneros», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXV (2019), pp. 103-121.

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.307>

Fecha de recepción: 30 de junio de 2018 / Fecha de aceptación: 17 de octubre de 2018

RESUMEN

Este trabajo muestra cómo la representación de Nápoles en el teatro de Lope varía notablemente según el género. En las obras de tipo histórico, la urbe aparece vinculada a las campañas bélicas y a la presencia española, lo que hace que sea frecuente la exaltación de personalidades político-militares, que hemos de entender como un intento del Fénix por establecer o afianzar ciertos mecenazgos; este componente lo encontramos también en *Amor con vista*, una comedia urbana, o en *Los esclavos libres*, comedia de cautiverio con rasgos bizantinos. Nápoles aparece como la oportunidad del pícaro para transformarse en caballero en *El caballero de Illescas*, como una ciudad lejana dentro del universo de irrealidad de las comedias palatinas y como una urbe mítica en *El ganso de oro*.

PALABRAS CLAVE: *Los esclavos libres*; *La reina Juana*; *Las cuentas del Gran Capitán*; *El caballero de Illescas*; *El ganso de oro*; mecenazgo; comedia palatina; comedia histórica.

ABSTRACT

This paper explores how the representation of Naples in Lope de Vega's drama varies significantly depending on the genre of the play. In the historic works, the appearance of the city is linked to campaigns of war and Spanish presence. It causes frequent exaltation of political and military figures, which should be understood as an effort by the *Fénix* to establish or enhance patronage relationships. This component can also be observed in *Amor con vista*, an urban comedy, or in *Los esclavos libres*, a comedy of captivity with byzantine characteristics. Naples turns out to be the optimal place for the *pícaro* to carry out his deceit of pretending to be a knight in *El caballero de Illescas*, as a distant city in the universe of unreality of palatine comedies, and as a mythical city in *El ganso de oro*.

KEYWORDS: *Los esclavos libres*; *La reina Juana*; *Las cuentas del Gran Capitán*; *El caballero de Illescas*; *El ganso de oro*; patronage; palatine comedy; historic comedy.

La presencia de Italia a lo largo de la producción dramática de Lope de Vega es considerable. La tradición italiana era una referencia fundamental y probablemente jugó un papel importante en la formación de la comedia clásica española (Arróniz 1969). Así, por ejemplo, influyó decisivamente en el teatro valenciano del último tercio del XVI, ambiente del que Lope tomó los rasgos más significativos de la comedia nueva (Froldi 1968; Oleza 2013:76). Por otro lado, la literatura italiana del Renacimiento representaba una fuente inagotable para los dramaturgos del Siglo de Oro, entre ellos singularmente para el Fénix. Entre las distintas influencias que Lope utilizó a la hora de componer sus comedias, el ejemplo más significativo quizá sea su fecunda relación con los *novellieri*, tema de estudio de actualidad, como muestran, entre otros, los trabajos de Juan Ramón Muñoz Sánchez [2011; 2013a; 2013b], Diana Berruezo [2012], Guillermo Carrascón [2013; 2016; 2017; 2018] y David González Ramírez e Ilaria Resta [2014; 2016].

Estas influencias explican en parte la presencia de lugares italianos en la ambientación de las comedias de Lope, a pesar de que el autor no tuvo experiencia directa del territorio, como sí la tuvieron otros de sus contemporáneos. Así, entre las 316 comedias de autoría fiable recogidas por la base de datos *ArteLope*, 68 se ambientan total o parcialmente en Italia. La aparición italiana es solamente inferior a la española (175) y muy superior a la de otros países europeos vecinos como Francia (36) o Portugal (15). Pero, si la presencia de Italia resulta significativa, dentro de ella lo es aún más la ciudad de Nápoles, que aparece representada en 26 comedias (8,22%). De hecho, la antigua Parténope es la tercera urbe más utilizada por el Fénix como escenario, solo por detrás de Madrid (51 ocasiones) y Toledo (37), y por encima de Sevilla (21), León (17), Zaragoza (14), Granada (14), Valencia (13) y Barcelona (13), así como de otras ciudades europeas como París (16), Roma (16) o Lisboa (9).

El interés por Nápoles fue común a varios dramaturgos áureos, por más que estos, como Lope, no hubieran viajado nunca a la ciudad, y estuvo motivado probablemente por las peculiaridades políticas del territorio —virreinato de la Monarquía Hispánica— y por su peso cultural en la Europa de los siglos XVI y XVII, tal y como indica Augusto Guarino:¹

1. En otro trabajo indica Guarino que, entre las ciudades italianas, Nápoles también destacó por su influencia en el teatro español del siglo XVI, especialmente en el valenciano, del que Lope bebió [2006].

El interés por Nápoles, por otra parte, es común a otros dramaturgos que tampoco estuvieron en el virreino italiano, empezando por Lope de Vega, que dedicó a episodios y personajes relacionados con la historia napolitana comedias como *La reina Juana de Nápoles* o *Las cuentas del gran Capitán*. Se trata de una presencia natural en la literatura española si consideramos el prestigio cultural y el peso estratégico de la que es durante los siglos XVI-XVII no solo la capital del territorio más extenso de la península italiana sino también la ciudad más grande y más poblada de todo el imperio ibérico y, junto con París, de Europa. Los escritores del Siglo de Oro a menudo aprovechan en sus creaciones la “doble naturaleza” de Nápoles, un territorio asimilado a España en el gobierno y en la legislación, al mismo tiempo impregnado de una cultura que no puede dejar de ser italiana. Nápoles, para los escritores españoles, es al mismo tiempo algo propio y ajeno, familiar y enigmático. La historia de Nápoles, con sus luchas por el poder del período medieval y de las siguientes etapas angevina y aragonesa, cargada de densas y complicadas relaciones con la península ibérica, representaba para los dramaturgos una incitación a reconsiderar, con una oportuna distancia y al mismo tiempo con la necesaria familiaridad, acontecimientos y figuras de la misma historia española. (Guarino 2012:124)

Los diferentes motivos aducidos por Guarino explican, en parte, el interés de Lope —y de otros dramaturgos— por ambientar sus comedias en la ciudad. De entre todos ellos, la principal facultad es la «doble naturaleza» de un territorio vinculado a la Corona, pero que resulta a la vez foráneo y un tanto exótico, aunque cabe recordar que otros territorios con características similares no fueron atendidos de igual manera por Lope. Así, las comedias americanas de autoría fiable son cinco y las portuguesas quince, mientras que las flamencas solo suman siete. Como veremos, la ambientación napolitana responde en cada obra a factores diferentes que están estrechamente vinculados con el género teatral.

Teniendo en cuenta lo anterior, parece lógico que la historia de la ciudad y de sus relaciones con la corona aragonesa, y más tarde con la monarquía hispánica, sean el motivo que explique la presencia de Nápoles en varias comedias históricas. Entre ellas, cabría destacar *La reina Juana de Nápoles*, que toma como punto de partida el reinado de Juana I (1326-1382), soberana legendaria porque mandó asesinar a su esposo, Andrés de Hungría, para contraer matrimonio con Luis de Tarento. Más allá de la potencia dramática del hecho histórico, el material es alterado sustancialmente por Lope. De hecho, la comedia es caracterizada por Marcella Trambaioli como «un drama histórico-novelesco» [1997]. Para la estudiosa [1997:183], en *La reina Juana*

Italia y Hungría, las dos muy recurrentes en el teatro de Lope [...], se enfrentan militar e idealmente a través del conflicto que surge entre los dos protagonistas. Nápoles, teatro del enfrentamiento, como suele pasar en las obras de tema histórico-legendario [...] carece de contornos precisos [...]. Tanto la materia tratada como el concreto marco geográfico del drama resultan ser, con evidencia, un mero pretexto para que el autor monte una pieza que se encuentra a medio camino entre el drama histórico-novelesco y la comedia palatina.

Como veremos, la caracterización difusa de la ciudad será un factor habitual en las comedias plenamente palatinas ambientadas en Nápoles. Ahora bien, que no exista en este caso una correspondencia notable entre la Nápoles histórica y la literaria no quiere decir que el peso de la urbe sea menor. De hecho, la obra se desarrolla completamente en la ciudad italiana y su supervivencia es el motivo que mueve la acción dramática desde el principio, pues el ejército del príncipe Andrés ha sitiado la ciudad para chantajear a la reina y forzar su matrimonio. Así lo plantea la comedia en sus primeros versos:

ANTONIO	¿Tal pasa en ausencia tuya?
MATÍAS	Tal la reina Juana está.
ANTONIO	No dudes que se concluya este casamiento ya, o Nápoles se destruya. Está la reina apretada tanto que teme su tierra que será Elena robada, o Nápoles, con la guerra, segunda Troya abrasada. (<i>La reina Juana</i> , vv. 1-10)

La comedia se desarrolla con la reina mostrando su discreción, resaltada también desde el comienzo (v. 29), y termina con Andrés de Hungría asesinado, siguiendo el hecho histórico-legendario. Gracias a la inteligencia de la monarca, la ciudad puede salvarse. No deja de ser irónico, en este sentido, que Lope obvie por completo la continuación de la historia, con la reina abandonada por el pueblo napolitano y estrangulada por orden de Carlos III de Durazzo.

indicado Ferrer Valls [2012] para *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y para *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*.

Como decíamos, todas estas obras han de entenderse en el contexto de las relaciones del Fénix con los círculos del poder, e incluso es posible que en algunos de los casos estemos ante comedias realizadas por encargo (Ferrer Valls 2001; 2008; 2012). La búsqueda de mecenazgo resulta especialmente evidente en las comedias dedicadas a personajes ilustres del linaje de Luis Fernández de Córdoba, sexto Duque de Sessa, de quien Lope fue secretario durante largo tiempo. De hecho, como hemos apuntado, *Las cuentas del Gran Capitán* (1614-1619) y *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* (1622) son las únicas comedias históricas de ambientación partenopea que no fueron escritas en torno al cambio de siglo, sino ya en la etapa de plena madurez del Fénix.

Ahora bien, la relación entre teatro y mecenazgo en las comedias de Lope con ambientación napolitana no es un rasgo exclusivo de las obras históricas. Así, por ejemplo, la encontramos también en *Los esclavos libres*, que Daniel Fernández Rodríguez [2016] ha caracterizado como comedia bizantina y que tiene también claros componentes de la comedia de cautiverio, o de «moros y cristianos» (Sanz 2015). En la segunda jornada, y tras numerosas peripecias, Lucinda, dama raptada en las costas del Rosellón por los piratas berberiscos, y Leonardo, el enamorado que ha ido en su búsqueda, llegan a Nápoles disfrazados de moros —ambos varones—, cautivos por caballeros cristianos, para ser vendidos como esclavos. En la capital virreinal se encuentran el capitán Luján —padre de Lucinda— y el Conde Fabricio —padre de Leonardo—. El Conde compra a Lucinda, mientras que Leonardo es ofrecido como obsequio al virrey, el Duque de Osuna. El galán, que disfrazado de moro se había visto forzado a matar a varios cristianos en plena batalla naval, quita también la vida a un caballero italiano al defender a su suegro. Resulta significativo que la riña que provoca el homicidio de Leonardo venga motivada por una discusión entre españoles e italianos muy similar a la que hemos citado en *Las cuentas del Gran Capitán*; mientras que el capitán Luján alaba como militar al Duque de Alba, los italianos elogian al Marqués de Pescara:

MANFREDO

No hayas miedo que se rinda,
aunque más guerras y empresas
del de Pescara contéis.

CAPITÁN

Capitán,

es gran razón que alabéis
 tantas vitorias y presas;
 hágase lenguas la fama
 con que alabe al gran Marqués,
 que el décimo digo que es
 de los que famosos llama;
 pero, si soy español,
 digo, con su buena salva,
 que del Duque de Alba es alba
 y que el Duque de Alba es sol.

(*Los esclavos libres*, vv. 2966-2978)

De nuevo el soldado italiano aparece representado como el otro. De hecho, Lope usa la escena para alabar al duque de Alba, al que había servido durante su destierro en Alba de Tormes pocos años antes de la escritura de la comedia. Por otro lado, el asesinato resulta vital para resaltar la magnificencia de Pedro Téllez-Girón y de la Cueva, primer duque de Osuna. En principio, el virrey condena a muerte al fingido moro, pero, gracias a la intervención del Conde Fabricio —padre del muchacho, que aún no sabe su verdadera identidad— pidiendo clemencia, le rebaja la pena a galeras: «El moro se ha disculpado, / por eso no es bien que muera» (vv. 3035-3036). Finalmente, tras la anagnórisis final Leonardo queda absuelto y el virrey se ofrece para ser padrino de Zulema, mahometano convertido y fiel amigo del galán.

Morley y Bruerton [1958:50] datan entre 1599 y 1603 la comedia, que fue publicada en la *Parte XIII* en 1620, siendo Pedro Téllez-Girón y Velasco, tercer duque de Osuna, virrey de Nápoles. Dado que en *Los esclavos libres* Lope había dramatizado a su abuelo, y teniendo en cuenta que el virreinato había vuelto a ser ocupado por uno de los Osuna, no es raro pensar, como ha apuntado Fernández Rodríguez,² que el Fénix hubiera podido retocar la comedia para elogiar a la Casa.³ Por otro lado, sabemos que por estas fechas Lope había estrechado su relación con el tercer duque de Osuna:

2. El apunte fue hecho en el VIII Congreso Internacional de Beta, celebrado en la ciudad de Nápoles, en una magnífica intervención titulada «Un posible caso de reescritura entre Lope de Vega y Girolamo Parabosco (... sin olvidarse de Bandello)», cuyos frutos no han sido aún publicados.

3. De la relación de Lope con la Casa de Osuna se ocupó ya Anibal [1934]; pueden verse también en este sentido las apreciaciones de Ferrer Valls [2001:21-22].

conocida es la carta al conde de Lemos, fechada el 6 de mayo de 1620, en la que dice: «Yo he estado un año sin ser poeta de *pane lucrando*: milagro del señor Duque de Osuna, que me envió quinientos escudos desde Nápoles» [1943:IV,54].

A Aparicio de Orive, secretario del virrey, dedicará la citada *Santa Liga*, publicada en la *Parte XV* en 1621, que desarrolla parte de su acción en Nápoles. Por estas fechas (hacia 1620) el Fénix escribe *Quien todo lo quiere*, una comedia urbana —típicamente de enredo— en la que aparece la ciudad, de nuevo con el epíteto de «Nápoles la bella» (v. 747). La acción comienza en el Madrid contemporáneo, pero don Juan, galán pobre, hiere a su competidor amoroso en un lance, por lo que se ve obligado a huir a la ciudad italiana, a la que llega gracias a una carta de recomendación del duque de Uceda, secretario del de Osuna. Gracias a su estancia partenopea participa en campañas navales contra los turcos; su victoria militar le permite obtener una renta de 10.000 ducados y el hábito de la Orden de Santiago, otorgado por el virrey (1562-1565). La generosidad de don Rodrigo Téllez-Girón queda manifiesta por las decisiones tomadas, pero estas se comunican indirectamente, de manera que el noble no aparece en las tablas.

El tercer duque de Osuna sí aparece como personaje dramático en *Amor con vista*. Su aparición resulta significativa porque, al contrario que las otras comedias urbanas ambientadas en Nápoles —la citada *Quien todo lo quiere*, *El abanillo* y *Traición bien acertada*—, el resto de personajes principales son caballeros italianos y no españoles en la corte virreinal. El virrey aparece por tanto como máxima autoridad política de los ciudadanos napolitanos y desde que hace su aparición en el segundo acto hasta el fin tiene un papel fundamental en el desenlace de la acción.

Entre los subgéneros más estrechamente ligados con la ambientación italiana en Lope de Vega cabe destacar el de la «comedia picaresca», según la definición de Oleza [1991], que consta tan solo de cinco títulos. Todas se sitúan «en la Italia dominada por los ejércitos españoles» [1991:166], entre ellas *El caballero de Illescas*, cuyo segundo acto se ambienta íntegramente en Nápoles. La obra está protagonizada por Juan Tomás, joven labrador que, tras varios choques con la justicia y un encuentro afortunado con el infante de Aragón (el futuro Fernando el Católico), que le regala un diamante, decide huir a Italia: «A Italia voy, que de villano espero / volver a ser de Illescas caballero» (vv. 967-968). Si con estos dos versos se cierra el primer acto, el segundo se abre con el protagonista ya en Nápoles, donde se finge caballero español víctima de un naufragio:

CAMILO ¿Tan bien os ha parecido
Nápoles?

JUAN TOMÁS Vengo admirado
de haber visto el más honrado
lugar que Europa ha tenido.
Ya de la mar la fiereza
y las fortunas pasadas
son, huésped, bien empleadas
hoy, que he visto su grandeza.
De paraíso le dan
nombre, y débelo de ser,
pues en él me vengo a ver
tan en cueros como Adán.
Soy, huésped, un caballero
español, tragó mi hacienda
el mar.
(El caballero de Illescas, vv. 969-983)

En el género es habitual la utilización de grandes espacios urbanos para que los pícaros puedan hacerse pasar por caballeros (Piqueras Flores 2016:51). En Nápoles, además, las posibilidades se multiplican gracias a la lejanía geográfica y cultural con respecto a España, lo que, por otro lado, permite a Lope «hacerse eco de “la otra” imagen de España, la que devolvían desde los territorios ocupados de Italia» (Oleza 1991:167). La ciudad representa el lujo, lo que supone un desafío para el protagonista:

JUAN TOMÁS Pues siendo yo caballero,
y de tan noble solar,
¿cómo he de poder pasar
en Nápoles sin dinero?
(El caballero de Illescas, vv. 1029-1032)

JUAN TOMÁS Quiero ponerme en decoro
de hombre principal primero.
Id y el dinero guardad,
y quien me sirva traed,
que le haré toda merced
y buena comodidad.

CAMILO Deso hay en Nápoles tanto
que a toda ciudad excede.
¿Qué casa queréis?
(*El caballero de Illescas*, vv. 1383-1391)

Juan Tomás decide volver a España con Octavia, su amada, quien cree que está ante un caballero principal. En un naufragio, verdadero esta vez, pierde todo lo que había conseguido en la ciudad italiana y se ve obligado a volver a casa, en Illescas. Allí llega también el Conde Antonio, padre de Octavia, exigiendo la vuelta de su hija. Finalmente, el padre del protagonista desvela que este no es hijo suyo, sino de Fabricio, un caballero napolitano que resulta ser, precisamente, hermano del Conde Antonio. La anagnórisis final acentúa la contraposición espacial de la comedia, que había situado a Juan Tomás como villano en Illescas y como caballero en Nápoles.

Como hemos visto, Nápoles está presente en comedias históricas, novelescas, urbanas o picarescas. No obstante, si hay un género de ambientación napolitana por excelencia en Lope es el de la comedia palatina. Según *ArteLope*, son diez las obras de este tipo que encontramos entre las de autoría fiable del Fénix, más dos —*Los muertos vivos* y *La firmeza en la desdicha*— que desarrollan su acción en el territorio del reino de Nápoles pero no en su corte. Resulta llamativo que, pese a que el género palatino fue uno de los preferidos del «Lope de *senectute*», entre las doce comedias apuntadas únicamente *Sin secreto no hay amor* fue escrita después de 1626, si bien es verdad que el ritmo de producción del Fénix disminuyó sensiblemente en sus últimos años (Oleza 2003:604-605). Este hecho está estrechamente vinculado con que todas las obras palatinas napolitanas, a excepción de *La firmeza en la desdicha* (que, como hemos dicho, no se ambienta en la ciudad), se desenvuelvan en el ámbito de lo cómico, y no en el ámbito del drama palatino o de la «comedia palatina seria» (Zugasti 2003), que fue más cultivado por el Fénix en su etapa final como dramaturgo (Oleza 2003:605).

La presencia de Nápoles en estas comedias —ya sea en todo, ya sea en parte— responde a la necesidad de encontrar una ubicación lo suficientemente distante en tiempo y/o en espacio, que permita desarrollar el «universo de irrealidad» (por usar la terminología de *ArteLope*) propio del género. Dentro de esa «doble naturaleza» de la ciudad subrayada por Guarino [2012:124] estamos ante la parte más enigmática y lejana; también, por tanto, ante una imagen menos real y más

literaturizada. Así pues, cuando las comedias palatinas napolitanas se ambientan en un tiempo histórico concreto, este suele ser la Edad Media, como sucede en *Del mal lo menos*, en *Sin secreto no hay amor*, en *Mirad a quien alabáis* o en *El mayor imposible*. Con todo, en estos casos el marco cronológico está muy difuminado. Así, por ejemplo, en *El mayor imposible* el príncipe aragonés se llama Alfonso, con lo que podríamos pensar en una figura histórica, pero la reina napolitana es una ficticia Antonia; en *Del mal lo menos* los reyes de Nápoles, Dinamarca y Castilla son completamente imaginarios.

La mayor parte de estas comedias, por tanto, se desarrollan en un tiempo indeterminado: *La firmeza en la desdicha*, *La inocente Laura*, *Los muertos vivos*, *La obediencia laureada o primer Carlos de Hungría* o *Los tres diamantes*. En estos dos últimos casos, Nápoles es el punto de partida de un viaje que posibilitará que otros lugares aún más exóticos (Bohemia y Hungría, por un lado; Persia y República Dominicana, por otro) aparezcan en escena y sirvan para estimular la imaginación del público del corral.

Hay, es cierto, dos comedias palatinas partenopeas en cuya cronología interna encontramos algunas referencias a la época contemporánea: son *El desdén vengado* y *El perro del hortelano*. La primera es en realidad una obra de ambientación palatina, pero cuya acción se desenvuelve más en las coordenadas de la comedia urbana. En la segunda no hay alusión alguna al estatus histórico-político de la ciudad como corte del virreinato español. España aparece solamente como la tierra a la que piensa marcharse Teodoro cuando corre peligro de muerte y ve imposible casarse con Diana. Es, pues, el territorio de la huida, que se presenta como una promesa de vida nueva, de modo que se invierten los términos geográficos habituales en las comedias napolitanas de Lope que pertenecen a otros géneros: el destino posible no es Nápoles, sino España, y los otros, los extranjeros, ya no son los napolitanos sino los españoles. En este sentido, es significativa la respuesta del Conde Ludovico a Teodoro cuando queda convencido de que está ante su hijo perdido:

LUDOVICO

No me digas nada,
que estoy fuera de mí. ¡Qué gallardía!
Dios te bendiga. ¡Qué real presencia!
¡Qué bien que te escribió naturaleza
en la cara, Teodoro, la nobleza!

Vamos de aquí; ven luego, luego toma
posesión de mi casa y de mi hacienda;
ven a ver esas puertas coronadas
de las armas más nobles deste reino.
TEODORO Señor, yo estaba de partida a España,
y así me importa...

LUDOVICO ¿Cómo a España? ¡Bueno!
España son mis brazos.
(*El perro del hortelano*, vv. 3113-3123)

Por otro lado, la ciudad de Nápoles aparece graciosamente descrita por Tristán, cuando se hace pasar por un mercader armenio, poniendo de manifiesto que el exotismo depende del punto de vista de quien observa:

TRISTÁN De Constantinopla vine
a Chipre, y della a Venecia,
con una nave cargada
de ricas telas de Persia.
Acordeme de una historia
que algunos pasos me cuesta,
y con deseo de ver
a Nápoles, ciudad bella,
mientras allá mis criados
van despachando las telas,
vine, como veis, aquí,
donde mis ojos confiesan
su grandeza y hermosura.

LUDOVICO ¿Tiene hermosura y grandeza
Nápoles?

TRISTÁN Así es verdad.
(*El perro del hortelano*, vv. 2763-2777)

Por último, para cerrar el recorrido por las comedias de Lope que presentan ambientación napolitana, resulta obligada la referencia a *El ganso de oro*. Es esta una peculiar comedia que se sitúa en un universo pastoril maravilloso. La acción comienza en la Arcadia clásica, pero es trasladada a una Nápoles irreal, asolada por la pestilencia, que abraza «desde la más pobre casa / hasta la más poderosa» (vv.

915-916). Hay, entre los homenajes de Lope a la mitología clásica, una alusión al mito fundacional de la ciudad, creada, según la tradición, en torno a la tumba de Parténope, la sirena que, desesperada de amor por Odiseo, se tiró al mar:

DARDANIO Mas hoy el daño general fenece;
 por ti su redención, que el cielo, amigo,
 no quiere que tan gran ciudad se acabe,
 que aún tiene su Sirena voz suave.
 (*El ganso de oro*, vv. 1064-1067)

Según cuenta el mago Dardanio a Belardo, el pastor protagonista, la ciudad está sumida en la peste porque el ganado desterró sus huesos y perturbó la paz de su sepulcro. Belardo puede redimir la ciudad si corta la cabeza de una «sierpe encantada y venenosa» (v. 1071), algo que el pastor consigue al final del segundo acto. El protagonista es entronizado como rey de Nápoles con el nombre de Partenoqueo y, ya en el tercer acto, puede salvar su vida gracias a un anillo mágico otorgado por la Sirena, que se le aparece en un sueño:

REY Soñaba, Conde, que esta gran Sirena,
 que tiene agora en Nápoles sepulcro,
 me apareció, durmiendo yo en mi cama,
 con una arpa en las manos y cantando
 profetizaba así mi injusta muerte:
 «¡Oh, gran Partenoqueo, que mi nombre,
 en honra de mis huesos has tomado,
 despierta, que te quieren dar la muerte,
 sin que la veas, a traición un hombre
 que es de tu misma tierra y de tu sangre.
 Pero toma este anillo, que sin duda
 verás con él la daga, ya que sea
 ver al traidor tan imposible caso».
 (*El ganso de oro*, vv. 2386-2398)

Al final de la comedia se descubre que Belardo (así como su hermano Silvero) son en realidad hijos del Rey de Nápoles y de una ninfa de la Arcadia. *El ganso de oro*, obra temprana, presenta un fuerte componente mágico que no acaba de salvar

las incongruencias de su acción (Froldi 1991:141), pero en cualquier caso, más allá de su valor literario, constituye el más claro homenaje del Fénix a la vieja Parténope a lo largo de toda su carrera dramática.

Lope nos ofrece, a lo largo de sus veintiséis comedias de ambientación napolitana, múltiples visiones que varían notablemente según el género. Desde la capital del virreinato contemporáneo, gobernada por los españoles, intenta trazar vínculos de mecenazgos con linajes nobles vinculados a la ciudad (los Córdoba o los Osuna). En el lado opuesto, el dramaturgo se vale del exotismo propio de una urbe extranjera para situar comedias alejadas de la realidad del público del corral. En ocasiones distante, en ocasiones familiar, el Fénix visitó en sus obras una y otra vez la bella Nápoles, una de las ciudades más importantes de Europa, aunque fuera solo a través de su pluma.

BIBLIOGRAFÍA

- ANIBAL, C.E., «Lope de Vega and the Duque de Osuna», *Modern Language Notes*, XLIX 1 (1934), pp. 1-11.
- ARRÓNIZ, Othón, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Gredos, Madrid, 1969.
- BERRUEZO, Diana, «*Il Novellino* de Masuccio Salernitano en algunas comedias de Lope y Calderón», en *La tinta en la clepsidra, Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, eds. S. Boadas, F.E. Chávez y D. García Vicens, PPU, Barcelona, 2012, pp. 139-49.
- CARRASCÓN, Guillermo, «“Che riuscita ne fosse una bella roba”: Griselda de Petrarca a Lope, pasando por Boccaccio», en *Los viajes de Pampinea: «novella» y novela española de los Siglos de Oro*, eds. I. Colón Calderón, D. Caro Bragado, C. Marías Martínez y A. Rodríguez de Ramos, Sial, Madrid, 2013, pp. 165-176.
- CARRASCÓN, Guillermo, «Otra vez sobre Lope y Bandello (I)», en *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*, coord. L. Funes, Miño y Dávila, Buenos Aires, 2016, pp. 47-56.
- CARRASCÓN, Guillermo, «Bandello en el taller dramático de Lope», en *Serenísima palabra. Actas del X congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Venecia Ca' Foscari, 14-18 de julio de 2014*, eds. A. Bognolo, F. del Barrio de la Rosa, M.V. Ojeda Calvo, D. Pini y A. Zinato, Edizioni Ca' Foscari, Venecia, 2017, pp. 441-451.
- CARRASCÓN, Guillermo, «Lope y Bandello, entre libertad y censura», en *Trayectorias literarias hispánicas: redes, irradiaciones y confluencias*, eds. M. Rosso, F. Gambín, G. Calabrese y S. Cattaneo, AISPI Ediciones, Roma, 2018, pp. 255-272.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Lope de Vega, el género bizantino y *Los esclavos libres*», *Artifara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, XVI (2016), pp. 147-164.
- FERRER VALLS, Teresa, «Lope y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia», en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español, actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua*, eds. R. Castilla Pérez y M. González Dengra, Universidad de Granada, Granada, 2001, pp. 13-51.
- FERRER VALLS, Teresa, «El juego del poder: Lope de Vega y los dramas de la privanza», en *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*, eds. I. Arellano y

- M. Vitse, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, 2004, vol. 1, pp. 159-185.
- FERRER VALLS, Teresa, «Teatro y mecenazgo en el Siglo de Oro: Lope de Vega y el Duque de Sessa», en *Mecenazgo y humanidades en tiempos de Lastanosa*, eds. A. Egido y E. Laplana Gil, Institución Fernando el Católico (CSIC)-Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2008, pp. 113-34.
- FERRER VALLS, Teresa, «Lope y la creación de héroes contemporáneos: *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII (2012), pp. 40-62.
- FROLDI, Rinaldo, *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Anaya, Salamanca-Madrid-Barcelona-Caracas, 1968.
- FROLDI, Rinaldo, «*El ganso de oro* de Lope de Vega: un uso temprano de la comedia de magia», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, eds. M. Diago y T. Ferrer Valls, Universitat de València, Valencia, 1991, pp. 133-141.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David, e Ilaria RESTA, «Lope de Vega reescritor de Giraldi Cinzio: la construcción dramática de una *novella* de los *Hecatomithi*», en «*Deste arte*». *Estudios en honor de Aldo Ruffinatto*, eds. G. Carrascón y D. Capra, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2014, pp. 157-171.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David, e Ilaria RESTA, «La recepción de los *Hecatomithi* de Giraldi Cinzio en el teatro del Siglo de Oro: entre reescrituras y adaptaciones», *Bulletin of the Comediantes*, LXVIII 1 (2016), pp. 103-29.
- GUARINO, Augusto, «Lope de Vega e le guerre d'Italia», en *Le radici spagnole del teatro moderno europeo. Atti del Convegno di Studi, Napoli 15-16 maggio 2003*, coords. G. Grossi y A. Guarino, Edizioni del Paguro, Salerno, 2004, pp. 77-94.
- GUARINO, Augusto, «Nápoles y el teatro español del Siglo de Oro. Una primera aproximación», *Annali dell'Università degli Studi di Napoli l'Orientale*, LVIII 1 (2006), pp. 7-17.
- GUARINO, Augusto, «Nápoles y Tirso: ambientación histórica y verosimilitud en algunas comedias palatinas», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH, Vol. 4 (Teatro)*, coord. P. Botta, ed. D. Vaccari, Baggatto Libri, Roma, 2012, pp. 124-132.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. M.R. Cartes, Gredos, Madrid, 1968.

- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, «“Escribía / después de haber los libros consultado”:
a propósito de Lope y los *Novellieri*, un estado de la cuestión (con especial
atención a la relación con Giovanni Boccaccio), parte I», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVII (2011), pp. 85-106.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, «“Yo he pensado que tienen las comedias los mismos
preceptos que las novelas”: de Boccaccio a Lope de Vega», en *Estelas del Decamerón en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*, eds. I. Colón Calderón y D. González Ramírez, Universidad de Málaga (Anejos de *Analecta Malacitana* 95), Málaga, 2013a, pp. 163-186.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, «“Escribía / después de haber los libros consultado”:
a propósito de Lope y los *Novellieri*, un estado de la cuestión (con especial
atención a la relación con Giovanni Boccaccio), parte II», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XIX (2013b), pp. 116-149.
- OLEZA, Joan, «Las comedias de pícaro de Lope de Vega: una propuesta de subgénero», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, eds. M. Diago y T. Ferrer Valls, Universitat de València, Valencia, 1991, pp. 165-187.
- OLEZA, Joan, «El Lope de los últimos años y la materia palatina», *Criticón*, LXXXVII-LXXXVIII-LXXXIX (2003), pp. 603-620.
- OLEZA, Joan, «De la práctica escénica popular a la Comedia nueva. Historia de un proceso conflictivo», en *Teatro clásico italiano y español. Sabbioneta y los lugares del teatro*, eds. M.V. Ojeda y M. Presotto, Servei de Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2013, pp. 65-82.
- OLEZA, Joan, *ArteLope. Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*. en línea, <<http://artelope.uv.es/>>. Consulta del 12 de diciembre de 2018.
- PIQUERAS FLORES, Manuel, «Algunas consideraciones sobre la estructura de la primera parte de *El caballero puntual*, de Alonso J. de Salas Barbadillo», *Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas*, IV (2016), pp. 47-60.
- PIQUERAS FLORES, Manuel, y Blanca SANTOS DE LA MORENA, «Cartas y papeles escritos en *La discreta venganza*, de Lope de Vega», *Boletín Hispánico Helvético*, XXXI (2018) pp. 73-84.
- SANZ, Omar, «El moro como gracioso en el teatro aurisecular: *Los esclavos libres* de Lope de Vega», en «*Venia docenci*». *Actas del IV Congreso Internacional Jóvenes Investigadores del Siglo de Oro*, eds. C. Mata Induráin y A. Zúñiga Lacruz, Universidad de Navarra (BIADIG 32), Pamplona, 2015, pp. 175-185.

- TRAMBAIOLI, Marcella, «*La reina Juana de Nápoles*, un drama histórico-novelesco», *Anuario Lope de Vega*, III (1997), pp. 181-197.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El caballero de Illescas* (ed. digital a partir de *Parte catorce de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1620), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2002.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Las cuentas del Gran Capitán* (ed. digital a partir de *Parte veintitrés de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, María de Quiñones, 1638), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2005.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. A.G. de Amezúa, Real Academia Española, Madrid, 1943, 4 vols.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los esclavos libres*, eds. E. Treviño y O. Sanz, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. N. Fernández Rodríguez, Gredos, Madrid, 2014, I, pp. 539-709.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El ganso de oro*, ed. E. Cotarelo y Mori, en *Obras de Lope de Vega*, I, Real Academia Española, Madrid, 1916, pp. 153-184.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El perro del hortelano*, ed. P. Laskaris, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, pp. 53-262.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Quien todo lo quiere*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (ed. digital a partir de *Veintidós parte perfecta de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, viuda de Juan González, 1635), Alicante, 2005.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La reina Juana de Nápoles*, ed. M. Trambaioli, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coords. V. Pineda y G. Pontón, Milenio, Lérida, 2005, II, pp. 903-1030.
- ZUGASTI, Miguel, «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por GRISO (Monasterio de Poyo, Pontevedra, 4-6 de junio de 2003)*, eds. E. Galar y B. Oteiza, Instituto de Estudios Tirsianos, Pamplona, 2003, pp. 159-185.