

La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones

Genre Architecture in the Comedia Nueva: Diversity and Transformations

JOAN OLEZA

Universitat de València
Facultad de Filología
Departamento de Filología Española
Av. Blasco Ibáñez 32. 46010 Valencia
joan.oleza@uv.es

FAUSTA ANTONUCCI

Università Roma Tre
Dipartimento di Lingue, Letterature e
Culture Straniere
Via Valco di San Paolo, 19. 00146 Roma
antonucc@uniroma3.it

RECIBIDO: 25 DE JUNIO DE 2012
ACEPTADO: 22 DE AGOSTO DE 2012

Resumen: El artículo considera la organización de los géneros de la comedia del Siglo de Oro, con atención a la preceptiva y a la práctica, y resalta la modernidad de la propuesta de Lope, al valorar el público y sus gustos como parte fundamental en la creación artística. Se analizan los principios que se desprenden de ese punto de partida (teatro para todos los públicos, papel de la imitación de la naturaleza, presencia de lo tragicómico, mezclas de ficción e histórico...) y se propone una estética dual de drama y comedia, que engloban una gran variedad de prototipos genéricos (dramas mitológicos, históricos, de hechos famosos públicos, de sucesos particulares, religiosos...; comedias palatinas, urbanas, pastoriles, picarescas, novelescas...) comentando casos de los distintos modelos.

Palabras clave: Teatro del Siglo de Oro. Géneros. Preceptiva.

Abstract: The article considers the organization of the genres of the Golden Age theater paying attention to the theory and practice, and highlights the modernity of Lope de Vega's proposal, in appreciating the public and its tastes as a fundamental part in the artistic creation. It discusses the principles arising from this initial vision (theater for all audiences, imitation of nature, presence of the tragicomic, mixtures of fictional and historical elements...) and proposes a dual aesthetic divided into drama and comedy, which includes a variety of generic prototypes (mythological dramas, historical, about public prowess or private events, religious...; palatine comedies, urban, pastoral, picaresque...). The article comments on each of these models, with examples.

Keywords: Golden Age Theater. Dramatic genres. Theory of drama.

1. LOS FUNDAMENTOS POÉTICOS DE LA COMEDIA NUEVA

A principio del siglo XVII, y tras casi dos décadas de práctica escénica, la revolución de la *Comedia nueva* se ha consolidado. Entre sus partidarios es frecuente una actitud eufórica, la de vivir en un momento de esplendor cultural, del que el teatro proporciona la mejor muestra.

Años más tarde, Tirso de Molina, al comparar las comedias modernas con las antiguas, no tiene reparo en afirmar la superioridad de las modernas: “A mi parecer [...] el lugar que merecen las que ahora se representan en nuestra España, comparadas con las antiguas, les hace conocidas ventajas aunque vayan contra el instituto primero de sus inventores” (*Cigarrales de Toledo*, 1621; Sánchez Escribano/Porqueras 209).¹

Los fundamentos de esta conciencia del esplendor del nuevo teatro no son muchos pero sí extremadamente innovadores, hasta el punto de que anticipan en casi ochenta años los argumentos con los que Charles Perrault abrirá la querrela *des anciens et des modernes* en la Academia francesa, y dos siglos largos la proclamación de independencia de los cánones clásicos del drama romántico por Víctor Hugo, en su célebre *Préface del Cromwell* (1827). Nos centraremos en las líneas que siguen en aquellos que afectan al sistema de géneros de la comedia, dejando de lado otros, como el de la libertad frente a las reglas de unidad de acción, de tiempo o de lugar, por no ser aquí pertinentes.

1. Los tiempos cambian y aportan novedades, de manera que a nuevos tiempos corresponden modelos y cánones nuevos, y no tienen por qué prevalecer los antiguos. El momento culminante de esta argumentación es la escritura, por Lope de Vega, de un tratado para los tiempos nuevos, que declara desde su título sus intenciones: *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609). Pero nadie fue tan lejos en el desarrollo de esta idea como Alfonso Sánchez, el autor del manifiesto paradójicamente escrito en latín y en defensa de Lope de Vega titulado *Expostulatio Spongiae* (1618), en el que proclama un principio que sólo se asentará plenamente en el siglo XIX, con los románticos, el de que “las obras de los poetas expresan la naturaleza, las costumbres y el ingenio del siglo en que se escribieron” (Sánchez Escribano/Porqueras 206). No sólo responden a la mudanza del tiempo, sino que la expresan. Sánchez acompaña esta declaración de otra no menos anticipatoria de la Modernidad: el poeta al que el pueblo ha entregado el cetro y reina con pleno derecho y soberanía sobre los poetas se encuentra por encima de las leyes, y si los reyes hacen leyes pues son la fuente de la ley, el rey poeta tiene también el privilegio de dictarlas a los otros poetas (206).

2. Consecuente con el principio anterior es la actitud de emancipación de la autoridad clásica, representada tanto por el teatro y los preceptistas antiguos, como por los modernos italianos y españoles. Esta actitud se sabe polémica en textos como el *Apologético de las comedias españolas* (1616) de Ricardo del Turia o como *Los cigarrales de Toledo* (1621) de Tirso. Pero a menudo la actitud polémica se transforma en pura irreverencia, en burla desdeñosa. El propio Lope participa de esta actitud burlona al confesar que “ya le perdimos el respeto” a Aristóteles, o al declarar que “cuando he de escribir una Comedia,/ encierro los preceptos con seis llaves;/ saco a Terencio y Plauto de mi estudio,/ para que no me den voces” (Lope de Vega *Arte nuevo* vv. 40-43). De nuevo, en este aspecto, es Alfonso Sánchez quien va más lejos al defender que Lope, creador del arte nuevo, “haya podido formular preceptos con la misma autoridad que Horacio” y puede prescindir de las comedias clásicas “puesto que tú solo has dado a nuestro siglo mejores comedias que todas las de Menandro y Aristófanes” (Sánchez Escribano/Porqueras 206).

3. La *comedia nueva* fundamenta su legitimidad no en los cánones clásicos sino en la primacía del gusto del público, y no del público más docto y entendido, sino en el del *vulgo* que es capaz de sustentar con su dinero y con su apoyo el éxito. Nadie se atrevió a declararlo abiertamente hasta que lo hizo Lope en el *Arte nuevo* (1609), al que define como tratado “al estilo del vulgo”. Lope escribe con maliciosa ironía:

Escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque, como las paga el el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto (vv. 45-49)

Años más tarde se sumarán otras voces para explicar esta nueva forma de legitimación estética, basada en los valores estéticos del mercado, esto es, en la soberanía estética del público mayoritario, como la de Ricardo del Turia en el *Apologético de las comedias españolas* (1616): “y es que los que escriben es a fin de satisfacer el gusto para quien escriben”, y sería absurdo dejar de perseguir el aplauso de ese público “por seguir las leyes de los pasados” (Sánchez Escribano/Porqueras 178-79). Quizá sea necesario acudir, hoy en día, a la indignada reacción contra esta nueva forma de legitimación artística de escritores de gran formación y prestigio para comprender todo lo que tenía de revolucionaria. Cervantes, por ejemplo, puso en boca del Canónigo, en el capítulo

XLVIII de la primera parte del *Quijote* (1605), el más formidable y razonado ataque contra la *comedia nueva*, y uno de sus argumentos de mayor fuerza se dirige contra “los autores que las componen y los actores que las representan”, que sabiendo que las comedias “son conocidos disparates y cosas que no llevan ni pies ni cabeza [...] dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo [...] y que a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos, que no opinión con los pocos”. El Canónigo no ataca a los poetas por su ignorancia sino al principio poético de su dependencia del mercado:

Y no tienen la culpa desto los poetas que las componen, porque algunos hay dellos que conocen muy bien en lo que yerran, y saben extremadamente lo que deben hacer; pero como las comedias se han hecho mercadería vendible, dicen, y dicen verdad, que los representantes no se las comprarían si no fuesen de aquel jaez; y así el poeta procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra pide (Sánchez Escribano/Porqueras 132-35).

4. La nueva legitimación asigna una nueva dignidad al poeta dramático, no basada en su estudio de los clásicos y de sus normas y textos, y que replica al descrédito que sobre los nuevos poetas dramáticos trataban de extender los clasicistas, basándose en su supuesta ignorancia y falta de estudio. En su *Plaza universal de todas ciencias y artes* (1615), Suárez de Figueroa había dejado caer: “Así se atreven a escribir farsas los que apenas saben leer” (Sánchez Escribano/Porqueras 175). La primera apología de la dignidad del escritor de comedias no se debe a uno de los nuevos poetas, sino a uno de sus antecesores, el desconocido autor de *La comedia de Sepúlveda*, publicada en 1597 pero escrita bastante antes, en cuyo Prólogo el personaje de Becerra argumenta que “es cosa de grande habilidad y calidad” el hacer comedias y que “se concede poderlas hacer a muy pocos entendimientos” (Sánchez Escribano/Porqueras 110). Pero habrá que esperar a Ricardo del Turia (1616), que llama a Lope príncipe de los nuevos poetas, a Guillén de Castro (1618), que recoge el apodo aplicado a Lope como “monstruo de la naturaleza”, sin duda una réplica en positivo a los clasicistas que acusaban a la *comedia nueva* de “monstruosa”, a Tirso de Molina (1621) que lo eleva a la condición de fundador de la nueva escuela, y su maestro, a Alfonso Sánchez (1618), que le asigna la condición de rey de los poetas, con la misma autoridad que Horacio para impartir leyes, y con mejores obras que los antiguos. El propio Lope no se atrevió nunca a tanto. Entre otras cosas por-

que toda su obra está transida de mala conciencia por su condición de poeta pagado por el vulgo, reconocido más como autor de comedias que de poemas épicos, él que hubiera querido ser el gran poeta de la monarquía hispánica y de su corte (Ferrer 2005 y García Reidy 2009), y no supo o no pudo aceptarse plenamente como el primer poeta moderno consagrado por el mercado y emancipado profesionalmente por sus espectadores. Aun así, en el momento de más alta identificación con su obra dramática, el que representa *El Arte nuevo* (1609), Lope no duda en proclamar su independencia de la preceptiva y de los modelos clásicos, en declarar escribir para el vulgo y perseguir su aplauso y su dinero. Es cierto que en todo el poema juega con la ambigüedad irónica de sugerir que él no ha hecho sino continuar lo que ya se hacía en España, que su deslealtad con los clásicos lo convierte en un bárbaro, y que al ajustarse a los gustos de su público necio no tiene más remedio que rebajarse él mismo a hablarle a la manera necia, pero no es menos cierto que al llegar al final de su poema abandona la ambigüedad y se defiende desafiadamente, aunque lo llamen ignorante en Francia y en Italia. Por eso, remata su manifiesto con unos espléndidos versos:

Sustento en fin lo que escribí, y conozco
 que, aunque fueran mejor de otra manera,
 no tuvieran el gusto que han tenido;
 porque a veces lo que es contra lo justo
 por la misma razón deleita el gusto (vv. 362-76)

5. Una *comedia* dirigida a todos. El público de los corrales de comedias en las grandes ciudades era un público tanto cultural como socialmente diversificado, en el que los sectores más numerosos estaban formados por los espectadores sentados, de *gradas* y *bancos*, procedentes de las clases medias urbanas (caballeros, mercaderes, servidores de la corte o de las grandes casas, maestros de los gremios, hidalgos de lugares...), por los *mosqueteros* o espectadores de a pie, de las clases populares (oficiales y aprendices de los gremios, soldados, criados de muy diversos tipos, jornaleros, población flotante...), y por las mujeres, agrupadas en *la cazuela*, y de las que no disponemos de datos sobre su composición social; grupos minoritarios, pero extremadamente influyentes, eran los aristócratas, cargos del estado y grandes señores de los *aposeos*, o los clérigos y gentes de letras de los *desvanes* y galerías altas. Se trata, por consiguiente, de la primera comunidad heterogénea de consumidores culturales de

un mismo producto, a la vez poético y espectacular, de la historia de la literatura, y los dramaturgos de la *comedia nueva* son conscientes de que uno de los aspectos más novedosos de la fórmula con la que trabajan es su capacidad de comunicar a todos, aunque sean distintos los mensajes que se perciben, según la capacidad de recepción de los distintos sectores de público. De manera sintética lo expresa Guillén de Castro en *El curioso impertinente* (1618) por boca de un Duque: el fin de las comedias es procurar “que las oiga un pueblo entero,/ dando al sabio y al grosero/ que reír y que gustar” (Sánchez Escribano/ Porqueras 204). De manera mucho más variada lo haría Tirso en *El vergonzoso en palacio* (1621).

6. Una poética basada en el principio creador de la naturaleza. En *El Arte Nuevo* Lope justifica la mezcla de lo cómico y lo trágico que practica la *comedia nueva*, con este argumento: “Que aquesta variedad deleita mucho./ Buen ejemplo nos da naturaleza/ que por tal variedad tiene belleza” (vv. 1778-80). Margaret Newels, en su repaso de las preceptivas de la época, anota así este pasaje: “He aquí un argumento completamente nuevo en la defensa del teatro de la época” (143). Y ese argumento caló en la opinión poética hasta el punto de que Lope fue identificado como el poeta de la naturaleza, incluso como el “monstruo de la naturaleza”. Nadie desarrolló con mayor contundencia esta idea que Alfonso Sánchez en la *Expostulatio Spongiae* (1618), donde sienta las bases de una tesis que enunció Menéndez Pelayo (1883-1891), según la cual la *comedia* no rompió con la poética de Aristóteles, sino que hizo una lectura distinta, una lectura no basada en los preceptos sobre la *tragedia* o la *comedia*, sino en el principio de la mimesis, de la imitación de la naturaleza (cap. X). Argumenta Alfonso Sánchez:

La naturaleza da leyes, no las recibe [...] Si es cierto, como dejó escrito Aristóteles, que el arte imita a la naturaleza, el mayor artífice será el que más se acerque a la naturaleza misma. [En la comedia] tenemos arte, tenemos preceptos que nos obligan, y el precepto principal es imitar a la naturaleza, porque las obras de los poetas expresan la naturaleza, las costumbres y el ingenio del siglo en que se escribieron [...] Ya que la naturaleza aborrece lo antiguo y se va detrás de lo nuevo, sigamos a la naturaleza para no quedarnos atrás [...] Lo que Lope ejecuta lo piden hoy la naturaleza, las costumbres, los ingenios; luego él escribe conforme al arte, porque sigue a la naturaleza [...] Parece que la naturaleza misma se expresa por la boca de nuestro poeta (Sánchez Escribano/ Porqueras 205-07).

7. Un principio fundamental: lo tragicómico. Sin duda el primer mandato de la poética de la *Comedia nueva* es el que ordena Lope en *El Arte nuevo*:

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca –aunque sea
como otro Minotauro de Pasife–
harán grave una parte, otra ridícula (vv. 174-77)

Pero este precepto había sido puesto en práctica por Lope ya desde los momentos fundacionales de la *comedia nueva*, y muy especialmente en el género que le sirvió para la ruptura con las propuestas clasicistas y las cortesanas, la *comedia palatina*. Y en fecha tan temprana como 1581 Andrés Rey de Artieda hacía alarde de haber escrito una *tragedia*, titulada *Los amantes*, sobre materia no elevada sino de amores, y sin reyes ni príncipes como protagonistas sino con un caballero y una dama, y Juan de la Cueva, en 1588, en el *Coro febeo de romances historiales*, constataba: “el Trágico y el Cómico,/ es uno ya, y una cuenta”. Newels aporta un pasaje del poema *A Thalia* en que el dramaturgo sevillano reclama para sí el invento:

Y de mí vio el mundo
en cómico estilo trágico
lo que no fue de ningún tiempo
visto ni de otro usado,
sino de mí y por mí
conocido, y de mí dado
por invención propia mía (137).

El tema había adquirido tanta resonancia europea, sobre todo a partir de la polémica de Guarini y De Nores (Newels 140) sobre el concepto de *tragicomedia*,² defendido por Guarini para su obra *Il pastor Fido*, y atacado como monstruoso por De Nores, que los preceptistas españoles no dudaron en hacerse eco, y el primero de ellos el Pinciano, en su *Philosophia antigua poética*, de 1589, donde reconoce un campo intermedio entre la *tragedia* y la *comedia* que tiene ya unos precedentes clásicos: el *Anfitrión*, de Plauto, llamado *tragicomedia* por su autor, y las comedias *togatas* y *trabeatas*, “de gente patricia y grave”, “que no son puras comedias y que tienen olor de lo trágico”. En general, el Pinciano, muy atento a la práctica de la *comedia* que se daba en Es-

paña, se muestra abierto al concepto, que no rechaza pero tampoco recomienda especialmente. Pero sobre todo lo que caracteriza su actitud es una minuciosa reconsideración de las diferencias acumuladas por la retórica medieval y por la poética renacentista que servían para distinguir la *tragedia* de la *comedia*, revisándolas una por una y contraponiéndoles dificultades y ejemplos negativos, para desautorizarlas todas excepto la que hace de la *comedia* un instrumento para la risa y de la *tragedia* para la conmiseración y el miedo: “Veis todas estas diferencias y que todas son inciertas, sino son aquellas que tocan en ridículo y gustoso y donoso, por solo el cual se diferencia la comedia de la tragedia” (Sánchez Escribano/Porqueras 101-02). La frontera categórica entre los dos géneros clásicos quedaba así muy difuminada, con una extensa tierra de nadie habitada por fenómenos mixtos. Después del *Arte nuevo*, la defensa de lo tragicómico se convierte en un motivo recurrente de los dramaturgos de la *comedia nueva*. Ninguno quizá, tan explícito como Ricardo del Turia en su *Apologético de las comedias españolas*:

Bien pudiera yo responder con algún fundamento [...] con decir que ninguna comedia de cuantas se representan en España lo es, sino tragicomedia, que es un mixto formado de lo cómico y lo trágico [...] en lo mixto las partes pierden su forma y hacen una tercer materia muy diferente”, [esto no lo inventaron los españoles, pues ya se encuentra esta mezcla en el teatro antiguo, y más próximo tenemos el ejemplo de] la tragicomedia que el laureado poeta Guarino hizo del pastor Fido (Sánchez Escribano/Porqueras 176-80).

8. La mezcla como valor. La actitud de insumisión frente a las categorías heredadas, y la decisión de combinarlas y mezclarlas se extiende a toda la poética de la *comedia nueva*, hasta el punto de devenir de precepto específico en valor del nuevo sistema dramático. La mezcla de rangos sociales y de acción fue aquella en que más se apoyó este valor, y por consiguiente la más discutida, y no la de los finales funestos o felices, como pudiera creerse. Sobre todo la de personajes graves, y especialmente reyes y príncipes, considerados propios de la tragedia, en fábulas destinadas a provocar la risa, y algo menos, la de personajes comunes, particulares, especialmente caballeros ciudadanos y labradores honrados, en fábulas de grave desarrollo y desenlace. En el *Ejemplar poético* (1606), Juan de la Cueva se anticipó a atribuirse la innovación:

A mí me culpan de que fui el primero
 que reyes y deidades di al tablado
 de las comedias traspasando el fuero.
 (Sánchez Escribano/Porqueras 143)

Lope convierte el tema en fundamento de la mezcla de lo trágico y lo cómico y en elemento central de su desafío a la preceptiva clásica: “Elijase el sujeto [de la comedia] y no se mire/ –perdonen los preceptos– si es de Reyes”, e incluso se permite aconsejar esta mezcla contra la opinión del “prudente/ Filipo, Rey de España y señor nuestro”, a quien no le gustaba nada ver a “la autoridad real [...] andar fingida entre la humilde plebe” (vv. 157-75). Consecuentemente Lope titula *tragicomedias* a obras de acontecimientos bélico-heroicos o político-diplomáticos de la época de los Austrias, en los que intervienen los mismos reyes y príncipes o sus grandes señores y capitanes, como *Carlos Quinto en Francia*, *La Santa Liga*, *El asalto de Mástrique*, *El Arauco domado*, o *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*.

Otra de las mezclas que impondrá gustosamente la *comedia nueva* será la de lo fingido y lo verdadero, como manifiesta en su título la *tragicomedia famosa de Lo fingido verdadero*, de Lope de Vega. El principio de diferenciación de las obras según su adhesión a una de estas categorías había sido establecido, en los orígenes del teatro renacentista, por la *Propalladia* (1517) de Torres Naharro, al distinguir dos grandes tipos de comedias, las comedias *a noticia*, o de materia verdadera, y las comedias *a fantasía*, o de materia imaginaria. Y operaba como algo natural en la mente de buena parte de los poetas y eruditos de la época, como puede observarse en este pasaje de *El cisne de Apolo* (1602), de L. A. de Carvallo: las comedias se realizan “representando la historia o ficción”, o en este otro del *Quijote* de 1605, que habla de las comedias “que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia” (Sánchez Escribano/Porqueras 117, 132). Cascales, en sus *Tablas poéticas* (1617), lo eleva de natural a preceptivo al teorizarlo. Pero la doctrina de Cascales resultaría totalmente inadecuada para *la comedia nueva*, que se presta a las mezclas más audaces de ficción e historia en una misma obra: comedias como *La niña de plata*, con una acción principal totalmente ficticia pero desarrollada por personajes históricos como el infante Enrique de Trastámara (futuro rey Enrique III, y coprotagonista de la obra) y el Rey Don Pedro I de Castilla, y dramas como *Carlos V en Francia*, protagonizada por el Emperador en relación con acontecimientos históricos, y en cuya acción se inmiscuyen no episodios sino toda una fábula

amatoria por un lado y soldadesca por otro, que disputa a la histórica el eje del argumento, no son más que dos ejemplos de los muchos que podrían citarse, y que no cabrían de ningún modo en la doctrina neo-aristotélica de Cascales. Lo escribió bellamente Tirso de Molina, en un conocido pasaje de los *Cigarrales* que protesta contra esa doctrina: “¡Como si la licencia de Apolo se estrechase a la recolección histórica y no pudiese fabricar, sobre cimientos de personas verdaderas, arquitecturas de ingenio fingidas!” (Sánchez Escribano/Porqueras 208).

La transgresión de la estricta separación de lo ficticio y lo histórico va de la mano con el cuestionamiento de que la historia es la materia propia de la *tragedia*, mientras que la ficción lo es de la *comedia*. Hasta el propio Lope de Vega, cuando trata en *El Arte nuevo* de mostrar a los académicos que conoce la preceptiva clásica, recalca el principio: “Por argumento la Tragedia tiene/ la historia, y la Comedia el fingimiento” (vv. 111-12). Pero este principio había hecho crisis en la misma Italia renacentista, sobre todo en la obra y en la doctrina de Giraldo Cinthio, como se conocía desde la época de Ganassa y de las *tournées* de las compañías italianas por España, que representaron entre otras su *tragedia Orbecche*.³ Resume la cuestión M. Newels: “El Pinciano y [Jusepe A. González de] Salas, igual que Giraldo Cinthio, hacen caso omiso de la regla, según la cual la materia de la *tragedia* debe ser histórica, y la de la comedia, ficticia” (Newels 79). Lope, en *El castigo sin venganza*, titulado por él *tragedia*, dio buena muestra de ello, así como en sus dramas palatinos, titulados o no *tragicomedias*.

Del mismo modo se transgrede el principio de correspondencia de la materia amorosa con la comedia, que recogen los preceptistas. Según Juan Pablo Mártir Rizo, en su *Poética de Aristóteles traducida de latín* (1623), “Debe ser la fábula cómica agradable y ridiculosa y amorosa” y la hacen así “las burlas, los motes, los dichos, los amores, los engaños de amantes y criados” (Sánchez Escribano/Porqueras 231), y Bances Candamo, en la última de las preceptivas del XVII, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos* (ca. 1690) contrapone frontalmente dos únicos tipos de comedias, por su materia: “Dividirémoslas sólo en dos clases: amatorias o historiales, porque las de santos son historiales también” (Sánchez Escribano/Porqueras 347). Contra la infracción de este principio, precisamente en las comedias de santos, protesta Suárez de Figueroa en *El pasajero* (1617): “El uso, antes abuso, admite en las comedias de santidad algunos episodios de amores, menos honestos de lo que fuera razón” (Sánchez Escribano/Porqueras 190), y el lector habituado a la consulta de los

textos relacionados con las *Controversias sobre la licitud del teatro en España* sabe bien que ese argumento, el de la mezcla de lo amoroso con lo sagrado de comedias bíblicas, neotestamentarias o hagiográficas fue uno de los principales utilizados por los moralistas en su empeño de prohibir las representaciones. Y si tiene importancia la materia amorosa en los dramas religiosos, no podrían explicarse los profanos sin esa materia, asociada o no con conflictos de la honra. Dramas amorosos son muchas de las mejores tragedias y tragicomedias de Lope: *El caballero de Olmedo*, *Los Prados de León*, *El mayordomo de la Duquesa de Amalfi*, *El castigo sin venganza*, *El remedio en la desdicha*, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, *El perseguido*, *La locura por la honra*, *La fuerza lastimosa...* y otros muchos.

Como recuerda M. Newels, ninguna otra diferencia entre la *tragedia* y la *comedia* tuvo tanto éxito desde fines de la Edad Antigua hasta el pleno Renacimiento como la del final desdichado y calamitoso de la tragedia, frente al final feliz de la comedia. “Esta teoría se basaba en el Libro III de Diomedes, pero fue luego formulada como requisito absoluto por autores como Celio Rodigino [...] y como Gregorio Giraldo, Francisco Nausea, Florido Labino, Alejandro Carerio e incluso Julio César Escalígero y, en ciertos momentos, también Jasón Denores” (Newels 78-79). Pero una vez recuperada la *Poética* de Aristóteles las nuevas posiciones de los preceptistas del Renacimiento insistían en que la diferencia principal entre *tragedia* y *comedia* no se basa en los finales sino en lo que les es esencial, el objeto de imitación o de mimesis: mimesis “de una acción noble y eminente” en la tragedia, mimesis de una acción risible en la comedia (*Poética* 1448-49). Es en este marco en el que Giraldi Cinthio propuso en Italia sus *tragedias* de final feliz, *de lieto fine*, y en que el Pinciano, que conoce la propuesta de Giraldi, desautoriza los finales como diferencia distintiva fundamental. Pregunta Pinciano: “¿De manera que el fin alegre o triste no diferencia y no distingue a la tragedia o comedia?” A lo que contesta Fadrique, tras considerar diversos ejemplos de la Antigüedad, en que se daban ya *tragedias simples* con finales felices y *tragedias dobles* con final feliz para algún protagonista y desdichado para otro: “en el añudamiento y perturbación de la cual fábula está la diferencia esencial e importante, dicha tantas veces, de lo ridículo y espantoso y miserable [...] Esta sola es la diferencia esencial; que el fin ser alegre o triste, no lo es” (Sánchez Escribano/Porqueras 100-01). Si bien Lope parece, salvo alguna excepción, reservar el título de *tragedia* para obras con desenlace de muertes desastradas (*La bella Aurora*, *El Duque de Viseo*, *El castigo sin venganza...*), son muchos los dramas de asunto trágico o altamente

dramático que concluyen con un final feliz (*El perseguido*, *Peribáñez*, *La fuerza lastimosa...*), con un final desdichado atenuado por algún tipo de compensación (*El marqués de Mantua*, *El casamiento en la muerte*, *Fuenteovejuna*, *El mejor alcalde, el Rey...*), o contrastado por elementos cómicos (*Adonis y Venus*, *Los comendadores de Córdoba...*).

No es de extrañar, por consiguiente, que la *comedia* admita en su fábula muertes y desdichas lamentables, como reconoce el Pinciano: “Con todo cuanto me decís, dijo el Pinciano, veo yo que lloran los actores mismos en las comedias, y aun algunos oyentes, y veo también muertes en algunas dellas”. Fadrique, entonces, explica que pueden darse elementos trágicos en la *comedia* siempre que no estén orientados a provocar horror y conmiseración sino risa: “y así las muertes trágicas son lastimosas, mas las de la comedia, si alguna hay, son de gusto y pasatiempo, porque en ellas mueren personas que sobran en el mundo, como es una vieja cizañadora, un viejo avaro, un rufián o una alcahueta” (Sánchez Escribano/Porqueras 99-100). Lope hubiera podido rematar estas reflexiones con casos prácticos que a veces van mucho más allá de lo previsto por los preceptistas, en su audacia y desvergüenza, como en el caso de *Las ferias de Madrid*, donde asistiremos al asesinato cómico de un marido por su suegro, a beneficio del adulterio de su hija, o de *El amor desatinado*, donde se representará la violación de una dama, amante del rey, como materia digna de regocijo.

2. EL SISTEMA DE GÉNEROS EN LA ETAPA FUNDACIONAL DE LA COMEDIA NUEVA: UN SISTEMA DUAL

Al imponerse la propuesta teatral de Lope de Vega en el escenario de lucha por el dominio del espectáculo público entre distintas opciones estéticas y, a la vez, escénicas, que caracteriza las dos últimas décadas del siglo XVI, se impuso también una palabra, la de *comedia*, que servía para designar a todo tipo de obra teatral compuesta según las normas de la nueva escuela. Este es el sentido de *comedia* que los impresores utilizan de forma absolutamente mayoritaria en sus volúmenes impresos (*comedia famosa*, es el más habitual subtítulo que acompaña al título específico de cada obra), tengan carácter trágico o cómico las obras así denominadas. Y es el sentido que alcanza en el tratado más importante de la nueva escuela, *El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), de Lope de Vega, el mismo que reconocen tanto los apologistas de la *comedia nueva* como los tratadistas neoaristotélicos, en muchos casos hostiles y en otros transigentes aunque displicentes frente a la nueva forma de componerlas.

No obstante, y en la actualidad, esta denominación de *comedia* resulta especialmente incómoda para el lenguaje crítico, por su continuo solapamiento con el significado de *comedia* como género contrapuesto al de *tragedia*. También entre los contemporáneos el deslizamiento de uno a otro significado a la sombra de la misma palabra es tan frecuente como irremediable, como puede observarse en el propio *Arte nuevo*.

Para desambiguar mi propio discurso, exigencia de todo lenguaje científico, vengo utilizando desde 1981 la palabra *drama*, porque, además de ser palabra conocida en la época, definida ya por Covarrubias, por más que poco utilizada,⁴ permite reagrupar los dos géneros predominantemente “serios” o graves, la *tragedia* y la *tragicomedia*, tantas veces distinguidos entre sí como confundidos o mezclados por los propios preceptistas y dramaturgos contemporáneos, pero constantemente contrapuestos a la *comedia*.⁵ *Drama* significa así el género teatral en el que se reagrupan las distintas opciones más serias que risibles del sistema de la *comedia nueva*, las opciones no primordialmente cómicas, las que en una mayor medida, en suma, mezclan lo trágico con lo cómico.

Debemos a E. Morby el esfuerzo moderno más sistemático de comprender las diferencias internas de género en la obra de Lope de Vega, quien si bien en la mayoría de las ocasiones entendía *comedia* como concepto que englobaba todas las clases de pieza teatral de su época, subtituló algunas obras con el rótulo de *tragedia* y otras con el de *tragicomedia*, en al menos 42 casos, que Morby calcula que representan una octava parte de la producción de Lope. Es obvio que al distinguir así entre unas y otras desautorizaba su propia concepción, y volvía a hacer uso de los conceptos clásicos. El ensayo de Morby, no siempre tan coherente como sistemático en su argumentación, llega a una serie de conclusiones de las que aquí me interesa destacar:

1. Hay una dosis considerable de arbitrariedad en el uso de los conceptos genéricos en la obra de Lope.

2. A pesar de esta dosis de arbitrariedad, puede observarse un “imperfect order”, o lógica interna, en las denominaciones de Lope: el término *comedia* le sirvió para marcar la especificidad de su fórmula frente a la tradición clásica y neoclásica, pero esta *comedia* no llegó a enmascarar del todo la orientación de cada pieza hacia una de las dos categorías dominantes, la de la *tragedia* o la de la *comedia*.

3. Dentro de la opción por la *tragedia*, se da una clara afinidad entre la *tragedia-tragedia* (a pesar de su desviación de las normas clásicas) y la *tragicomedia*, pues comparten una misma base, que las diferencia de las *comedias* en-

tendidas en su concepto restringido. Para explicar esa base Morby remite a los 6 grandes rasgos diferenciales entre *tragedia* y *comedia* de Spingarn⁶ (1905), entre los cuales el más importante a su juicio es el que se refiere a la materia, histórica en las *tragedias* y *tragicomedias*, y ficticia en las *comedias*.

4. Entre las *tragedias* y las *tragicomedias* Lope parece distinguir con una cierta regularidad en función sobre todo del desenlace, desdichado y con muertes en la *tragedia*, feliz en las *tragicomedias*.

Al final de su trabajo, y de forma bastante contradictoria con toda su argumentación anterior, Morby se inclina por reconocer que la revolución de Lope conducía inevitablemente a destruir la fórmula químicamente pura de la *tragedia*, introduciendo en ella muchos elementos no trágicos, hasta el punto de que le hubiera convenido más a sus obras el término *tragicomedia*, pero éste no triunfó.⁷ En realidad, según Morby, los dramaturgos españoles se desentendieron de toda aspiración a la pureza, y opusieron el principio de la “naturalidad” con sus mezclas y su libertad al del “arte”, con sus distinciones y su orden, esgrimido por los italianos. Mientras los preceptistas italianos y españoles se esforzaban en la clasificación, delimitación y depuración de los géneros, los dramaturgos españoles optaban por el abandono de las categorías.

Del planteamiento de Morby asumo, para mi propia concepción, la mayor afinidad de las que Lope llamó *tragicomedias* con las *tragedias*, fueran cuales fueran los motivos de Lope para distinguir entre unas y otras, que no me parecen ni precisos ni aplicados sistemáticamente en el conjunto de su obra. Esta proposición se ajusta bien con lo que los dramaturgos de la *comedia nueva* defienden de forma unánime, como ya se ha explicado: la mezcla de “lo trágico y lo cómico” como principio estructurador de la *comedia nueva*. Un principio cuya puesta en práctica viola todas las diferencias entre *comedia* y *tragedia* establecidas una y otra vez por los preceptistas, desarrollando conflictos graves entre personajes bajos o comunes (*Fuenteovejuna*, *Peribáñez*), o implicando a personajes elevados como reyes y príncipes en asuntos cotidianos (*El caballero de Illescas*), cuando no ridículos (*El amor desatinado*); en la medida en que plantea conflictos trágicos (la lucha por el poder, la pérdida de la privanza, la defensa del honor...) de manera cómica (en las llamadas *comedias palatinas*, tal el caso de *Los donaires de Matico*, en la que se escenifica una revuelta popular contra el soberano), o conflictos cómicos (amorosos y particulares) de manera trágica (como en *Los amantes de Teruel*); en que se permite aderezar argumentos de subida tensión dramática con episodios ridículos (el desenlace de la *tragedia* de *Los comendadores de Córdoba*) o viceversa (en *El lacayo fingido*: el

argumento del cuento de la tela invisible, propio de una *comedia* en el sentido más clásico, o de un entremés al estilo español, se combina con el secuestro de una dama de palacio por el Rey, que pretende gozarla despóticamente y clandestinamente); en la medida en que oscila con toda libertad entre la historia y la ficción, sea en *tragedias* o *tragicomedias* (a menudo ficticias, como en el caso de las *palatinas*, tal *El perseguido* o *La fuerza lastimosa*), sea en comedias (no faltan las históricas, como *La niña de plata*), o en que se siente muy dueña de resolver indistintamente sus finales, cómica o trágicamente, por muy grave que sea el asunto (el amor desigual entre noble y plebeyo acaba en *tragedia* en *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* y en *comedia* en *El perro del hortelano*).

Pero una vez reconocida esta hibridez de base, esta heterodoxia de principio, la *comedia nueva* diversifica sus funciones en direcciones alternativas, o bien explora las posibilidades de juego a que pueden ser sometidos los límites de la vida en sociedad (“es en vano/ poner a los gustos leyes”), o bien busca despertar las enseñanzas convenientes al buen regimiento de los ciudadanos (“los tiempos no guardan ley,/ la fortuna es desvarío”). La primera dirección abre un territorio de imaginación y de enredo, de deseo liberado, y constituye lo que entendemos por *comedias* (tragicómicas) de la *comedia nueva*. La segunda es el territorio mismo de la ejemplaridad, de la controversia, del adoctrinamiento, también de la interrogación sobre la condición humana, y se acomoda en las *tragedias* (tragicómicas) y en las *tragicomedias* (tragicómicas) de la *comedia nueva*, bloque éste último al que me refiero con la palabra *drama*. Si todas son *tragicomedias*, unas se decantan por lo cómico mientras que otras lo hacen por lo dramático.

En un trabajo mío de 1981 mostraba mi convicción de que en último extremo la pluralidad de opciones exploradas por el primer Lope de Vega podía estructurarse en un sistema dual, de dos únicos macrogéneros, desde el punto de vista funcional,⁸ pero también desde el punto de vista del modelo de espectáculo,⁹ las comedias y los dramas:

Ambos géneros son alternativos no sólo respecto a la propuesta espectacular que ponen en marcha sino también, y sobre todo, en su actitud respecto al público que convocan. El drama se articula todo él en torno a una decidida voluntad de impacto ideológico, es un espectáculo de gran aparato desde el que se martillean conflictos ejemplares y vías de solución adoctrinantes. Al drama le es confiada, en la división de trabajo que se impone la institución teatral barroca, la misión trascendente, el pro-

selitismo, la denuncia y el panegírico [...] A la comedia, por el contrario, se le confía una misión esencialmente lúdica. La *comedia* es el territorio del juego, de una frivolidad muchas veces artificiosa y otras tantas amoral e, incluso, cínica, o por lo menos poco ortodoxa. La *comedia* se abre al azar (que puede conducir a todos los deslices), a la imaginación, a las insospechadas potencialidades del enredo. La *comedia* es también el reino de la máscara, de las identidades ocultas, de los amores secretos, de los travestismos, de los embozos y de las nocturnidades.

Ambos géneros configuran la base dual, dialéctica, sobre la que se fundamenta la *comedia nueva*. De un lado quedan, como piensa Morby, las *tragedias* y las que Lope llama expresamente *tragicomedias*, aunque con un peso desigual, pues son bastante más frecuentes las segundas que las primeras. En la producción teatral de Lope, incluso del primer Lope, el más vanguardista, siguen existiendo *tragedias*, y *tragedias* muy relevantes, como *El casamiento en la muerte*, *El marqués de Mantua*, *La locura por la honra* (ninguna de ellas llamada *tragedia*, por Lope), o *El castigo sin venganza* (esta sí llamada *tragedia*), pero la mayor parte de los contenidos trágicos en su obra presentan una fórmula tragicómica. En principio la *tragicomedia*, si hemos de hacer caso de Lope en el *Arte nuevo* o de otros testimonios contemporáneos, es un mixto de *comedia* y de *tragedia*, potencialmente a partes iguales. Sin embargo, ya desde sus orígenes mismos, establecidos por Fernando de Rojas, la *tragicomedia* española fue *tragedia* con episodios o personajes de *comedia*. En el Renacimiento, Torres Naharro elaboró una fórmula de *comedia* que, replicando a la de Rojas, necesitaba del riesgo trágico para arrojar una sombra momentánea sobre un mundo esencialmente de comedia: en *Seraphina*, en *Ymeneo*, en *Calamita* o en *Aquilana*, la muerte llega a amenazar el destino de los protagonistas, pero en todas ellas el riesgo trágico se convoca para poder disolverlo y el gesto triunfante de la *comedia* se afirma precisamente en su neutralización de la *tragedia*. La *comedia* española fue esencialmente *comedia* con sombras de *tragedia* durante todo el Renacimiento, para recuperar con Tárrega y Lope el gesto de Rojas, la *tragedia* con risas de *comedia*. La *tragicomedia* de Lope no es un híbrido equipolente, no juega a la vez y por igual en el campo de la *comedia* y en el de la *tragedia*. La *comedia* renacentista tuvo por antagonista a la *tragedia* pura, sobre todo a finales de siglo. La *tragicomedia* barroca encuentra su antagonista, sin embargo, en la *comedia* pura. Es así como las expectativas del espectador teatral se distribuyen desigualmente en uno y otro siglo: entre *tragedia* y *comedia* en el XVI,

entre *tragicomedia* y *comedia*, en el XVII. Quiere ello decir que la *tragicomedia* ocupa buena parte del espacio y de las funciones que la preceptiva destinaba a la *tragedia*, pero una mínima parte de las reservadas para la *comedia*. La *tragicomedia* desplazó la necesidad de la *tragedia* gracias a asumir en buena medida su función respecto al público, gracias a su decidida asimilación de una morfología de aparato y de una estrategia ejemplarizadora, pero por ello mismo no desplazó la necesidad de la *comedia*. La *tragicomedia* pasó a constituirse, en definitiva, como la modalidad moderna de la *tragedia*. Una modalidad, todo hay que decirlo, que permitió la existencia de otras modalidades, aunque lo hizo a costa de reducir su demanda entre el público a ocasiones y circunstancias excepcionalmente graves. La *tragedia* queda así, en el sistema dramático de la *comedia nueva* de la época de Lope de Vega, como la posibilidad extrema de lo serio, su expresión más pura, pero también más minoritaria, mientras que la *comedia* abarca tanto la posibilidad extrema de lo risible, su expresión más pura pero también más minoritaria (es el caso de las *comedias novelescas*: personajes comunes, materia ficticia, conflictos particulares), como las expresiones más híbridas: las *comedias urbanas*, con conflictos particulares y personajes medios, pero con trasfondo espacial y temporal histórico o contemporáneo; las *palatinas*, con asuntos risibles y fábulas imaginarias, pero entre personajes graves y con conflictos a menudo dramáticos.

3. EL DESPLIEGUE DEL SISTEMA DE GÉNEROS: UNA BATERÍA DE ESPECTÁCULOS Y PROTOTIPOS GENÉRICOS

Tanto el drama como la comedia, los dos macrogéneros de la práctica escénica en la época de Lope, se manifiestan por medio de una gran variedad de prototipos genéricos. No es que los poetas dramáticos o sus comentaristas se interesaran por explicitar estas distintas opciones, dada la condición esencialmente pragmática y antinormativa de su poética. Pocas son las distinciones que se realizan en la época, y no suelen ir más allá de las distinciones más básicas: comedias amoratorias o historiales, comedias fingidas o verdaderas, comedias de cuerpo (de aparatosa puesta en escena) o de ingenio, comedias de santos, de pastores, de capa y espada...¹⁰ Y sin embargo, las diferencias de materia (vgr: historial o amoratoria), de fábula (con sus principios, su *ñudo*, su *soltura* o desenlace) y de episodios (que despliegan la fábula, y muy especialmente los ligados a la intriga secundaria), de finalidad (el efecto buscado sobre el espectador: la risa, la lección moral, la catarsis trágica), de rango de los personajes (reyes, nobles, caballeros,

villanos...), de escenarios (cercanos o remotos, verosímiles o fantásticos, costumbristas o estilizados), de técnica escénica (comedias de aparato y efectos espectaculares o comedias de ingenio, de escenario doméstico y puesta en escena pobre), de vestuario y atrezzo (Pinciano recuerda que se llegó a distinguir entre comedias de “chapines” y comedias de “zuecos”), dan lugar a toda una batería de opciones dramáticas y espectaculares diferentes, que debieron ser fácilmente identificables¹¹ –a pesar del rótulo siempre repetido de *Comedia famosa* que encabezaba los carteles de las representaciones– para el espectador barroco, quien como el espectador moderno discernía el tipo de espectáculo al que deseaba asistir y lo discernía por lo menos con el mismo interés con que discernía entre las diversas compañías o entre los diversos poetas. No podían confundirse, de entrada, obras tituladas *La dama boba* o *Los donaires de Matico* con otras tituladas *El casamiento en la muerte* o *El mejor alcalde el Rey*, o con otras como *Carlos Quinto en Francia* o *La historia de Tobías*, como no podían confundirse, para un espectador experto en el romancero, y al día de la vida y milagros de poetas como Lope de Vega, su *Belardo furioso* con su *Adonis y Venus*, y menos esta última con *La campana de Aragón* o *El último godo*: ya en el título había, muchas veces, toda una declaración de intenciones. Pero en otras muchas, era la experiencia misma del espectador, bien alimentada por la frecuencia de sus visitas a los corrales, la que distinguía a la primera *la materia* (alta o baja, fingida o historial, pastoril o urbana, morisca o de historia extranjera...), la calidad de los personajes, el escenario de la acción, y el tono de la fábula (cómico o dramático). Las primeras escenas, ya que no los primeros versos, ubicaban al espectador en un horizonte de expectativas genéricas: sabía por donde iban a ir las cosas.¹²

3.1. Variedades de Comedia

En su lucha contra la propuesta teatral clasicista, con su primacía puesta en la *tragedia*, la *comedia nueva* esgrimió como bandera de vanguardia la *comedia*, en su primera etapa, lo cual era ya una réplica radical a la norma neo-aristotélica, que consideraba la *tragedia* como un género superior a la *comedia*, incluso superior a la epopeya.

En el caso de las *comedias* el principio más general de diferenciación es el que distingue el universo de irrealidad o de verosimilitud en que se sitúa la acción, como ya reconocían los contemporáneos.

En un escenario de irrealidad se sitúan las llamadas comedias *palatinas*, cuyas coordenadas de espacio y de tiempo se tratan como radicalmente ima-

ginarias (lo sean o no lo sean, pues alguna se localiza en países europeos cercanos, como Francia o Inglaterra, y en algún caso excepcional, hasta en alguna región del propio reino), y a cuya acción se le permite la audacia de lo fantástico. Estas comedias tienen como universo social dominante el de la corte, con sus soberanos, sus grandes señores y sus altos cargos, y como núcleo central un episodio de ocultación de la propia identidad, bien por desconocimiento de la misma, bien por decisión estratégica. La ocultación de la identidad tiene su origen en una desestabilización del orden justo (social y moral) y sólo se desvelará –tras la intrincada secuencia de aventuras de la identidad oculta– con el restablecimiento de aquel orden. Son comedias, por tanto, que abordan con insolencia, y a veces con dosis insólitas de audacia, la corrupción y los crímenes del poder, las ambiciones y deseos ilegítimos de los tiranos, las pasiones adulterinas de reyes y grandes señores. La máscara permite al protagonista –voluntaria o involuntariamente– explorar *otra* identidad, y con ella, *otra* realidad, *otra* condición social (la del estudiante “capigorrón”, la del peregrino, la del pastor rústico, la del hombre salvaje, la del villano, la del lacayo...). Esta especie de inmersión en el lado oscuro de la vida social facilita a estas comedias la exploración de las desigualdades sociales y sus conflictos, la visión de la corte como un lugar esencialmente corrupto y del monarca como un personaje cotidiano, privado de grandeza y muchas veces de dignidad.

Las comedias *palatinas* operaron como principal fuerza de choque en la ruptura de la *comedia nueva* tanto respecto de la práctica escénica erudita como de la cortesana, cuyas convenciones teatrales –en el caso de la primera– y cuyos ritos de celebración –en el de la segunda– atacaron de frente y con una considerable energía transgresora. Utilizaba a personajes del más elevado rango, como reyes y príncipes, bien para intrigas amorosas y domésticas, a menudo ridículas, bien para otras heroicas y terribles (guerras, sublevaciones populares, luchas despiadadas por el trono, ascensos y caídas de fortuna), pero destinadas igualmente a provocar la risa del espectador, y a acabar en un final gozoso, y los situaba en escenarios imaginarios, contra su ámbito natural, según la preceptiva, que no era otro que la historia. Es decir, infringía prácticamente todos los mandatos de la preceptiva clásica, toda la trabada argumentación destinada a distinguir rígidamente la *tragedia* de la *comedia*, y fue este tipo de comedias las que suscitaron una respuesta más indignada. Quizá ninguna obtuviera un eco tan escandaloso como *Los donaires de Matico*, que tanto irritara a Cervantes, pero ni *Las burlas de amor*, ni *Ursón y Valentín*, ni *El príncipe inocente*, ni *El rey por semejanza* (si es que es de Lope) tienen nada que envi-

diarle en cuanto a atrevimiento de la imaginación, audacia moral, e irreverencia estética o ideológica. En este género, y al acabar la primera etapa de su obra, en la frontera misma de 1599, Lope nos deja una pequeña obra maestra: *El lacayo fingido*. A lo largo de su carrera Lope compuso unas noventa obras de este tipo, pero treinta y tantas fueron escritas ya en la primera época. De sus obras de madurez la crítica ha venido destacando *El perro del hortelano* y *El villano en su rincón*.

Frente a las comedias palatinas, y como su polo opuesto, se sitúan las *comedias urbanas*, las más representativas de una ambientación cotidiana aprendida en parte en la *comedia* y en la “novella” italianas, y en parte en la tradición española que arrancaba de *La Celestina* y de Torres Naharro (sobre todo, de la *Ymenea*, réplica a su vez de *La Celestina*), y cuya fórmula habían comenzado a modelar en los años 80-90 los dramaturgos valencianos (Tárrega, Aguilar, Guillén de Castro). Las comedias de Lope sitúan al espectador en una geografía urbana reconocible, cuando no familiar (Madrid, Toledo, Valencia, Sevilla...), y entre las costumbres de una clase media caballeresca y ciudadana, cuyas aventuras giran siempre en torno a los conflictos, las fantasías y los equívocos de la seducción amorosa. Es el género más clásico de los que pone en juego la *comedia nueva*, pues se adapta bien a las condiciones establecidas por las preceptivas neoclasicistas: el objetivo puesto en la risa del espectador, el rango mediano de sus personajes, su asunto amoroso y doméstico, su principio entre ansias y contrariedades en contraste con su final feliz, o su materia basada en casos la mayoría de las veces inventados. Es también el género más constante a lo largo de la producción de Lope, pues de la primera a la última época las comedias que lo representan siempre figuran entre los grupos más numerosos, aunque sus conflictos y sus rasgos más característicos cambien no poco de una época a otra.¹³ Lope escribió alrededor de un centenar de estas comedias, al menos una cuarta parte de su producción. En el primer Lope pueden encontrarse piezas tan acabadas como *Los locos de Valencia*, *El maestro de danzar*, *El mesón de la corte*, o *La francesilla* y, al acabar el período, una obra maestra: *La viuda valenciana*. En el Lope posterior habría que recordar, *El acero de Madrid*, *La dama boba*, *La discreta enamorada*, *El arenal de Sevilla*, *Los melindres de Belisa* o *La Niña de plata*. En el Lope de la época de senectud constituyen el grupo más numeroso, siete, bastantes de ellas con una notable calidad literaria, como *La moza de cántaro*, *Por la puente*, *Juana*, *La noche de San Juan* o *Las bizarrías de Belisa*.

Pero el primer Lope dispuso su estrategia de opciones con apoyos minoritarios en los flancos, mucho menos practicados que los anteriores, y así en el

de los universos imaginarios, propio de las *palatinas*, situó las literaturizadas y artificiosas pastoriles, tan características de la práctica escénica cortesana del Renacimiento como ahora recicladas al formato de la representación de corral –y con notable afición– por el primer Lope, en sintonía con su poesía de esta época, experta en romances pastoriles. La mayor parte de las comedias pastoriles (6 en total) son de esta época: *El verdadero amante*, *La pastoral de Jacinto*, *Belardo el furioso*, *Los amores de Albanio*... aunque la mejor pieza del género sea posterior, *La Arcadia*, y sólo mucho más tarde aplique el género, muy mezclado ya, a la experimentación de un espectáculo cortesano de gran complejidad escénica, *La selva sin amor*, la primera ópera enteramente cantada española.

También en el ámbito de las fábulas imaginarias, de ascendencia literaria, habría que añadir a la batería de géneros cómicos el de uno muy mal definido hasta ahora por la crítica, el de la *comedia novelesca*. Si las calificamos así no es, como en el caso de Menéndez Pelayo, por la procedencia de la trama de una *novela*, pues esta procedencia puede dar lugar a obras de géneros muy distintos, desde *tragedias* con base histórica como *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, o con base imaginaria, como *El perseguido*, hasta comedias de capa y espada como *La ilustre fregona* o *El alcalde mayor*. Entendemos por *comedia novelesca* la que desarrolla una trama de aventuras y “peripecias” en medios exóticos o poco reconocibles por la experiencia del espectador, lo que supone la asimilación por Lope de esquemas argumentales ya utilizados por los actores-autores españoles (Lope de Rueda, Alonso de la Vega...), y la *comedia erudita* a la italiana. Por la índole imaginativa se relacionan con las comedias *palatinas*, pero por la condición de sus protagonistas, caballeros, mercaderes, profesores y ciudadanos de clase media, así como por el ambiente a menudo urbano, limitan con las urbanas de costumbres contemporáneas. Son comedias que raramente se encuentran en estado puro, pues la fórmula parece más inclinada a aportar elementos propios (la aventura, el viaje, a veces la condición social de los protagonistas) a otro tipo de obras. Entre las más características de Lope se encuentran *Castelvines y Monteses*, *El balcón de Federico*, *El leal criado*, *Jorge Toledano* o *La doncella Teodor*.

En el flanco opuesto, en el de los escenarios de la verosimilitud, Lope extrema su exploración de las costumbres contemporáneas por medio de las que llamé en otro lugar comedias *picarescas* (Oleza 1986, 178-82), pocas en número, a decir verdad, y casi todas tempranas, pero muy agresivas, muy libres de argumento, también muy divertidas: *El caballero del milagro*, *El rufián Castucho*, *El caballero de Illescas*, *La ingratitud vengada*, o *El anzuelo de Fenisa*, pro-

bablemente la pieza más popular del género, manifiestan bien sus características. Estas comedias, con su exploración de los bajos fondos (soldadesca, rufianes, alcahuetas, cortesanas...), son heterodoxas descendientes de aquellos tipos inferiores de *comedia* distinguidos por Donato y, tras él, por la preceptiva clásica, las comedias *atellanas* y *tabernarias*, esto es, aquellas que tenían un rango más bajo de personajes (opuestas, por consiguiente, a las *togata*, con sus personajes patricios y ciudadanos), cuyo legado irá a parar, desde la época de Lope de Rueda, más a los pasos y a los entremeses que a las comedias.

3.2. *Variedades del drama*

De nuevo utilizaremos la categoría verdadero/fingido, como en la comedia, para articular el panorama del drama, pues como ya hemos explicado es la más enraizada en la conciencia estética de la época. Aquí, la representación de lo verdadero, la tiene naturalmente la historia. De un lado quedan, pues, los dramas imaginarios, minoritarios, y del otro los historiales, netamente mayoritarios.

3.2.1. Los dramas imaginarios

Los dramas imaginarios se dejan clasificar fácilmente en dos sectores, dependiendo de si la materia sobre la que trabaja la fábula procede o no de una tradición literaria específica, bien codificada, que el público conocía en mayor o menor grado. A un lado quedarían los dramas de libre invención, y al otro los de materia literaturizada.

De este conjunto de dramas imaginarios los que más peso tienen en el sistema son los de libre invención, casi todos del tipo de dramas palatinos, definidos por la simbiosis de un universo de libre invención y condición cortesana (al igual que las comedias palatinas) y un conflicto altamente dramático, de naturaleza ejemplar (*morata*), por oposición a las comedias de ese tipo. En estos dramas se prolonga uno de los subgéneros más característicos de los que procedían de Italia, vía Giraldi Cinthio, y que fomentaron los dramaturgos valencianos (de Virués a los “Nocturnos”, Tárrega, Aguilar, Beneyto y Guillén de Castro), y que el primer Lope puso en práctica con obras como *El perseguido*, *Laura perseguida*, *El favor agradecido* o *La fuerza lastimosa*. A partir de 1600 se incrementa mucho el número de estos dramas, parece como si Lope reactivara la fórmula dramática aprendida en los dramaturgos valencianos, más interesado ahora por verter en clave de drama lo que antes vertiera sobre todo

en clave de comedia: los conflictos de la lucha por la privanza, de la desigualdad de condición y de estado, de los agravios al honor, de la sangre, de los desórdenes morales del poder, típicos de estas obras. Son piezas como *El mayordomo de la Duquesa de Amalfi*, *La locura por la honra*, *Los muertos vivos*, *El juez en su causa*, *La firmeza en la desdicha*, *La discordia en los casados* o *El animal de Hungría*. En el Lope de la senectud la materia palatina está también muy presente, pero ahora parece decantarse claramente por un conflicto más dramático que cómico. Del lado de los dramas quedan obras muy notables, como *Porfiando vence amor*, *La boba para los otros y discreta para sí*, y la obra maestra del género, *El castigo sin venganza*.

Los dramas mitológicos, de materia greco-latina, son poco numerosos (10 en total) y se concentran en la época de la madurez de Lope¹⁴. En ocasiones, se relacionan con encargos para palacio. Así en la primera época, donde se nos ha preservado una única obra de estas características, *Adonis y Venus*, y es un encargo cortesano. La materia mitológica era de neta tradición cortesana, pero Lope la remodela en esta primera obra por medio de un tratamiento escénico hibridador, popularizante, lleno de audacia y con una compleja escenografía de fasto. Lope no volverá a frecuentar este tipo de dramas hasta la segunda década del XVII, en que escribe *La fábula de Perseo* o *El premio de la hermosura* (concebidas ambas para la representación cortesana). Posteriormente escribirá *El laberinto de Creta*, *Las mujeres sin hombres*, *El marido más firme*, *Las justas de Tebas y reina de las amazonas* o *La bella aurora*. A la plena madurez corresponden dos nuevos encargos para palacio: *El vellocino de oro* y *El amor enamorado*. De principio a final el género se sitúa en la periferia misma de la práctica escénica de la *comedia nueva*, en un territorio de frontera con la práctica escénica cortesana.

También la materia caballeresca era de gran tradición cortesana, pero el Romancero y los libros de caballerías habían permitido su apropiación por los gustos populares, por lo que no es extraña su aparición entre las propuestas de la *comedia nueva* en su primera etapa. El primer Lope gusta de estos dramas caballerescos, marcados por la irrealidad y la desmesura, una fábula épica, creadora de “mitología moderna”, una materia literaturizada en el *Orlando* y en los romances del ciclo carolingio, y un tratamiento populista, con su acción trepidante, sus escenarios superlativos y sus efectos espectaculares, en obras como *Los celos de Rodamonte*, o *Los palacios de Galiana*. *El Marqués de Mantua*, quizá la más sobria y contenida, también la más trágica, es sin duda la obra maestra del género. Sus últimas muestras se sitúan en la frontera de 1600, en *Los palacios de Galiana*, *Las pobrezas de Reinaldos*, *Angélica en el Catay* o *La mocedad de Roldán*:

tras esta frontera no queda ya más que el regreso, en una única ocasión, a las fuentes cortesanas: *El premio de la hermosura* es una decidida incursión del Lope maduro en la teatralidad cortesana de encargo, y fue representada brillantemente en Lerma en 1614 ante toda la corte.

3.2.2. Los dramas historiales

Es probable que el cambio más profundo experimentado en la trayectoria del Fénix a partir de 1600 sea el traslado mayoritario de su dramaturgia, con armas y bagajes, al campo de la historia. Los dramas historiales, como se les adjetiva entonces, constituyen, con mucho, el grupo más numeroso de la producción de los años que siguen. No es que Lope descubra entonces el drama histórico, pues ya entre sus obras más tempranas se encuentran piezas como *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, y en la primera época hay una cierta experimentación en direcciones diversas del drama histórico. Sin embargo, es a partir de 1600 cuando, dando un verdadero salto cuantitativo-cualitativo, la experimentación ocasional se abre a una explotación masiva de las posibilidades del género, y cuando se imponen tres direcciones fundamentales, la de los dramas religiosos, la de los dramas profanos de sucesos particulares y la de los dramas de hechos famosos de la historia de España.

En su conjunto representan algo más de la mitad de la producción dramática de Lope, estimada en términos amplios en unas 400 obras. Los dramas de carácter religioso suman una cuarentena larga de piezas, los de dramas historiales profanos, teniendo en cuenta tanto los de sucesos particulares como los de hechos famosos públicos, unas ciento ochenta.

3.2.2.1. Los dramas religiosos. A pesar de que el género fue muy frecuentado en los años fundacionales de la *comedia nueva*, como puede observarse por los códices de la colección Gondomar (Badía Herrera 2007), el primer Lope apenas se ejercitó en él: *San Segundo de Avila* y *El alcaide de Madrid*, son los dos únicos ensayos de autoría fiable que conservamos datados con seguridad en esta época. A partir de 1600, en cambio, pasan a constituir uno de los géneros más frecuentados. Del conjunto, el grupo más numeroso lo constituyen los dramas de vidas de santos y leyendas piadosas (una trentena larga de obras), le siguen las obras basadas en historias del Viejo Testamento (entre 4 y 9), y, con un carácter testimonial, las del Nuevo Testamento (1-4), y las dos de asunto religioso contemporáneo.

Abundan entre los dramas de vidas de santos las obras que se encuentran a mitad de camino de la hagiografía o la leyenda piadosa y el drama propiamente histórico, obras como *La divina vencedora*, *El niño inocente de Laguardia*, *Los guanches de Tenerife*, *El caballero del Sacramento*... También es muy generosa la cuota de materia profana que se incorpora al argumento de estas obras, hasta el punto de que en muchas ocasiones el carácter religioso del mismo pasa a un segundo plano. Posiblemente no están entre las mejores de Lope, aunque haya entre ellas una de gran relevancia, *Lo fingido verdadero*, y otras de una calidad apreciable, como *El capellán de la virgen*, *Barlán y Josafat*, *La gran columna fogaosa*, *El divino africano*, *El niño inocente de Laguardia*, *San Isidro Labrador* o *La buena guarda*.

Los dramas de materia del Antiguo Testamento constituyen una cosecha corta, de entre cuatro obras seguras y nueve posibles, todas compuestas en el período de madurez de Lope, salvo la temprana *La corona derribada* y *Vara de Moisés* y la tardía *La creación del mundo y primera culpa del hombre*, ambas de autoría dudosa. El Viejo Testamento tuvo pues una difícil travesía de los corrales: en buena medida habrá que atribuirlo a que la *comedia nueva* nace cuando los estudios, las traducciones y las ediciones de la Biblia mueren, una vez que el Concilio de Trento recondujo a un orden estricto, y represivo, toda la libertad que los humanistas habían desplegado sobre el campo de batalla de las Sagradas Escrituras. Si se comparan comedias como *El robo de Dina*, *La hermosa Ester*, *La historia de Tobías*, o *Los trabajos de Jacob*, las más representativas del género, con las históricas, dado que unas y otras son historiales, sorprenderá la mucha mayor fidelidad de las bíblicas a sus fuentes, sólo comparable con la que mantienen algunos dramas históricos de acontecimientos contemporáneos y recientes. No sería de extrañar que esa fidelidad tuviera mucho o todo que ver con el ambiente postridentino respecto a las Sagradas Escrituras, y quizá este ambiente explique también el notablemente mayor comedimiento imaginativo de la primera generación de dramaturgos con respecto a la segunda. Lope, Tirso, Mira de Amescua o Felipe Godínez son mucho más respetuosos con el texto bíblico que Calderón, Rojas Zorrilla o Moreto, que a menudo lo utilizan como mero pretexto. El rigorismo postridentino fue relajándose con el paso del tiempo, restando progresivamente al principio represivo lo que iba concediendo, de forma realista, al doctrinario y propagandístico.

3.2.2.2. *Los dramas historiales profanos*. Al Lope que se arroja a dramatizar la historia de España hay que situarlo en el doble contexto que marcan, por un lado, las controversias sobre la licitud de las comedias, en las que los parti-

darios del teatro argumentan en su defensa su utilidad para enseñar la historia, y el de la emergencia de una conciencia histórica nacional, posthumanista, espectacularmente impulsada por los historiadores de la época desde Ocampo a Mariana. Nada más significativo, a estos efectos, que las pretensiones del propio Lope al oficio de cronista real, que aparecen muy tempranamente aludidas en obras como *Ursón y Valentín* o *El rufián Castrucho*, de la primera época, y que le acompañarán hasta el final de sus días, en que sigue reivindicando, ya desencantado, sus méritos para el cargo.

Por otra parte, y a medida que lo que fue espectáculo se muda en letras, y van apareciendo impresas las *Partes* de sus comedias, van menudeando también las reflexiones de Lope sobre el teatro y la historia. En la dedicatoria de *La campana de Aragón* puede leerse una especie de primer aforismo de esta meditación:¹⁵

La fuerza de la historia representada es tanto mayor que la leída, cuanto diferencia se advierte de la verdad a la pintura y del original al retrato; porque en un cuadro están las figuras mudas, y en una sola acción las personas, y en la *comedia* hablando y discurriendo y en diversos afectos por instantes cuales son los sucesos, guerras, paces, consejos, diferentes estados de la fortuna, mudanzas, prosperidades, declinaciones de reinos y períodos de imperios y monarquías grandes.

El segundo precepto que emana de la meditación de Lope sobre el drama histórico tiene que ver con su capacidad de celebrar la fama de los hechos y hombres que la conquistaron: “Nadie podrá negar que las famosas hazañas o sentencias, referidas al vivo con sus personas, no sean de grande efecto para renovar la fama desde los teatros a la memoria de las gentes donde los libros lo hacen con menor fuerza y más dificultad y espacio”.¹⁶

El tercer precepto defiende la utilidad de la historia para el regimiento del presente. En su respuesta al encargo de Don Francisco de Aragón para que escribiera la *Historial alfonsina*, Lope propone acompañar la segunda parte de la *comedia* de una loa que versaría sobre “la utilidad de las comedias historiadadas”.¹⁷ Es el tópico ciceroniano de la historia como “Magistra Vitae” sobre el que tanto insistieron los humanistas. De Maquiavelo o de Hernando del Pulgar a Luís Vives, Fox Morcillo, Fray Jerónimo de San José, el Padre Mariana, o Montaigne, todos están de acuerdo en ello, pero tal vez no haya otra glosa tan artificiosa y bella como la de Saavedra Fajardo:

Gran maestro de príncipes es el tiempo. Hospitales son los siglos pasados, donde la política hace anatomía de los cadáveres de las repúblicas y monarquías que florecieron, para curar mejor las presentes. Cartas son de marear en que con ajenas borrascas o prósperas navegaciones están reconocidas las riberas, fondeados los golfos, descubiertas las secas, advertidos los escollos y señalados los rumbos de reinar... (García de Diego 32)

3.2.2.3. *Los dramas de hechos famosos públicos*. Los dramas de hechos famosos, de carácter público aportan a la obra de Lope unas 80 obras entre las de autoría segura y las de autoría probable o, incluso, dudosa. Entre ellos, los que se refieren a la historia de los reinos peninsulares y a su expansión imperial son los abrumadoramente mayoritarios. Si se exceptúan los tempranos llamados moriscos, o de la guerra de Granada, de materia muy literaturizada ya por el Romancero, alcanzan su mayor peso en el sistema en la etapa de madurez de Lope, a partir de 1600. La primera decisión caracterizadora que atañe al investigador es su diferenciación respecto de los dramas de sucesos particulares. Los héroes de ambos tipos de dramas pueden ser públicos o privados, entendiendo por tales los que carecen de una dimensión de vida pública, pero tanto si son públicos como privados, sus hazañas, las que representa el drama, podrán tener un origen, unas circunstancias y unos efectos predominantemente públicos o privados. El investigador habrá de tomar esta decisión, y no siempre es tan fácil como en el caso de *El postrer godo de España*, donde es obvio que un acto particular, como la violación de la Cava por Don Rodrigo, tiene consecuencias públicas que trascienden los intereses particulares, mientras que en *Los Comendadores de Córdoba* el asesinato de la propia esposa por un personaje público, el Veinticuatro de Córdoba, no deja de ser la solución a un conflicto privado. En el caso de tratarse de un héroe histórico-legendario difícilmente actuará en función de una problemática exclusivamente privada, pero puede darse, como en el caso de Bernardo del Carpio, en *El casamiento en la muerte*, que actúe a la vez en su dimensión pública de héroe de Roncesvalles, y en su dimensión privada de hijo ilegítimo, y entonces el investigador habrá de calibrar si la índole de los acontecimientos principales –en su origen, en sus circunstancias y en sus consecuencias– es primariamente público o privado. El peligro de no tomar la decisión, y de no distinguir entre ambos géneros, es más grave que el de equivocarse, puesto que impediría captar en toda su peculiaridad algunos de los subgéneros más representativos del drama histórico español, como el drama privado de la

honra y, todavía más original en el panorama europeo, el de la honra villana, o impediría comprender que una buena parte de los dramas históricos no nace de un conflicto histórico sino del conflicto del individuo y de sus derechos con su sociedad y su entorno, con sus leyes y sus costumbres, con sus mandatos y exigencias, o dificultaría comprender que también estos dramas de sucesos particulares son históricos, como puede comprobarse en buena parte de la bibliografía crítica sobre el drama histórico, que los ignora. En todo caso, cuando ocasionalmente se conjugan el énfasis en lo público y el énfasis en lo histórico-legendario, entonces aparecen los grandes dramas propagandísticos y tendenciosos del barroco, a la manera de *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro, o de *El postrer godo de España*, de Lope.

Buena parte del drama de hechos famosos públicos no tiene por objetivo tanto el contar lo que ocurrió “en verdad” como el celebrarlo. Los acontecimientos seleccionados pueden ser tan varios como las épocas, los territorios o la naturaleza de los casos por los que se interesa, pero se impone en ellos el carácter de hecho famoso, notable, extraño, meritorio, milagroso, sorprendente, raro, nunca visto, que exige ser celebrado, sobre toda posible intención de acotar un reinado, una guerra, una revolución, un segmento de historia en suma, y de narrarlo en toda su extensión. En la Edad Media Lope celebra a los mismos héroes que el Canónigo recomendaba leer a Don Quijote en los libros de historia, repartiéndolos por regiones: Fernán González en Castilla, el Cid en Valencia, el Gran Capitán en Andalucía, Diego García de Paredes en Extremadura, Garcilaso de la Vega en Toledo... constituyen la nueva mitología nacional. En lo moderno Lope prefiere los hechos a las vidas, y los sucesos puntuales (*El Brasil restituido*) a lo grandes conflictos que marcaron la historia española (las Comunidades, las guerras de religión, los conflictos con Francia o con Inglaterra...). Por ello la gran mayoría de los dramas históricos de Lope pueden ser clasificados como dramas de hechos famosos, que hacen de la teatralización no tanto una lección de historia como una celebración dramática de hechos ya conocidos, famosos, en los que confluyen la cultura y la sensibilidad del dramaturgo y su audiencia.

Lope suele distribuir la historia y la fábula en dosis separadas:

Adviértase que en esta *comedia* los amores de Don Diego son fabulosos y sólo para adornarla, como se ve el ejemplo en tantos poetas de la antigüedad [...] Con este advertimiento se pueden leer sus amores como fábula, y las hazañas de Céspedes como verdadera historia de un caballero

que honró tanto su nación, cuanto admiró las extrañas.¹⁸

Diego Marín trató de demostrar la vinculación que existía en el teatro de Lope entre materia histórica e intriga secundaria. Según su punto de vista, Lope usaba la intriga secundaria sólo en ciertas comedias de carácter histórico-legendario, ya sean de asunto humano o divino, y se llamaran o no *tragedias* y *tragicomedias*. Ello le llevaba a establecer dos grandes tipos en su producción: las obras con intriga secundaria, que sirve de contraste o paralelo a la principal, y que son de carácter histórico; las obras de libre invención, que integran en una sola trama compleja las acciones subordinadas.

Dentro de los dramas de hechos famosos públicos hay dos grupos minoritarios, el primero, el de los Dramas de la Antigüedad, que cuenta únicamente con cuatro de autoría fiable: *Roma abrasada*, *El honrado hermano*, *Las grandezas de Alejandro* y *El esclavo de Roma*; otras dos son de autoría probable (*Contra valor no hay desdicha*) o dudosa (*La mayor hazaña de Alejandro Magno*). Se trata por consiguiente de un grupo testimonial, lo que es bien significativo de la emancipación de Lope de la poética clasicista, que desde el Renacimiento italiano hacía de la historia antigua la materia privilegiada de la *tragedia*.

El segundo, el de la historia europea, también se incorpora a la producción de Lope en torno a 1600, y da lugar a un minoritario pero muy significativo grupo de 14 dramas, al que habría que sumar para calibrar el interés cosmopolita de Lope los dramas y comedias de otros géneros (palatinos, históricos de sucesos particulares, hagiográficos...) de ambientación europea, africana, o asiática. Una única obra con bastante seguridad temprana, *La imperial de Otón*, abre el paso a otros dos dramas que ponen en escena intrigas de sucesión y de lucha por el trono en el Imperio Germánico medieval (*El rey sin reino*) o en la entonces remota pero contemporánea Rusia (*El Gran Duque de Moscovia*). El Imperio Germánico es el foco más frecuentado (además de las ciudades, *El cerco de Viena* y *El valiente Céspedes*), junto con el Portugal independiente (*La lealtad en el agravio*, *La Fortuna adversa del infante don Fernando de Portugal* y las dos partes de *El príncipe perfecto*). El interés se extiende a la Italia del XV, con *El genovés liberal* y *La contienda de García de Paredes*, al Flandes de *La nueva victoria de Don Gonzalo de Córdoba*, o al Mediterráneo como escenario de la guerra contra el turco: *La pérdida honrosa* o *Los caballeros de San Juan*. Una curiosa obra, que recorre una buena parte de Europa, desde Cuenca hasta Saint Quentin, es *Julián Romero*. Como esta, una buena parte (6) de las ciudades se vinculan a las guerras europeas libradas por las sucesivas monarquías espa-

ñolas en el Imperio Germánico, en Flandes, en Italia, o en el Mediterráneo. La Europa de estos dramas es menos medieval (4 obras) que moderna: cuatro obras se sitúan en el siglo XV tardío, en la época de los Reyes Católicos, tres en la del Emperador, una en la de Felipe II-Felipe III (aunque nada tenga que ver con ellos: *El gran duque de Moscovia*), y otra finalmente en la de Felipe IV (*La nueva victoria de Don Gonzalo de Córdoba*).

En los dramas de hechos famosos de la historia española, el grupo más numeroso del género, la cuota de fidelidad a las fuentes y a los acontecimientos narrados varía sensiblemente con la distancia temporal al presente. Cuanto más lejanos más legendarios, cuanto más contemporáneos más cronísticos, definiendo así toda una escala de posiciones entre el tratamiento voluntariamente mitologizante y el tratamiento ajustadamente historicista. De forma provisional, pues a la investigación le falta todavía dar muchos pasos concretos hasta llegar a una caracterización suficiente de la visión de la historia de España que tenía Lope, se podría hablar de cuatro edades –como las cuatro edades del hombre, tan repetidas por Lope– en nuestra historia, pero no tanto en base a diferencias objetivas como a tratamientos históricos diversos, que Lope comparte con los cronistas y muy en especial con Ocampo (con el Ocampo editor de la *Crónica General*) y con Mariana. La edad primera es la de los orígenes míticos y se extiende hasta el penúltimo Rey Godo, pasando por la dominación romana. Son pocos los dramas de hechos famosos de este tipo, *La amistad pagada*, *Bamba*, *El postrer godo de España*, aunque hay dramas religiosos que se sitúan en esta época: *Lo fingido verdadero*, *El capellán de la virgen...* La edad segunda abarca desde la pérdida de España hasta los antiguos reyes astur-leoneses, los condes de Castilla y Barcelona... el final del primer milenio, en suma. El tratamiento predominante es épico o legendario, según los casos, y Lope lo extrae de las crónicas y del romancero viejo, donde sobrevive el hálito de las antiguas gestas. Son, al menos, siete de sus obras: *Las famosas asturianas*, situadas en León, *Las doncellas de Simancas*, localizada en la Asturias del Rey Mauregato, los dos dramas dedicados a Bernardo del Carpio, *El casamiento en la muerte* y *Las mocedades de Bernardo del Carpio*, estas dos obras, al igual que *El Conde Fernán González* y *El bastardo Mudarra*, son hitos de la épica castellana, y *El testimonio vengado*, que transcurre en la época de Sancho el Mayor de Navarra, también Conde de Castilla, el último Conde. La tercera edad es la de los reinos medievales peninsulares, entre el siglo XI y el final del siglo XV, y es la más frecuentada por Lope, al menos en una docena de obras. Su mirada es aquí

la de la Crónica. En Castilla y León Fernando I es *El primer Rey de Castilla*; el reinado de Alfonso VI inspira *El hijo por engaño*, *La varona castellana*, y *Las bazañas del Cid*; el de Alfonso VIII, *Las paces de los reyes y judía de Toledo*; el de Fernando III, *Dos bandoleras y fundación de la Santa hermandad*; el de Fernando IV, *La inocente sangre*; el de Pedro I, *El infanzón de Illescas* y *Los Ramírez de Arellano*; el de Enrique III, *Los novios de Hornachuelos*. En Navarra, *El príncipe despeñado* corresponde al reinado de Sancho II, en la primera mitad del siglo XI, y en los siglos XI y XIII de la Corona de Aragón se sitúan *La campana de Aragón* y *La reina Doña María*.

La cuarta y última edad es la del tiempo presente, unificado en la sensibilidad del dramaturgo desde los Reyes Católicos hasta los contemporáneos Felipes II, III y IV. Lope se transforma ahora en historiador del pasado inmediato. En su trabajo de adaptación del material histórico que le proporciona el Conde de Ribagorza para una obra de encargo, provisionalmente titulada *La historial Alfonsina*, puede sorprenderse a Lope en su taller, y lo que vemos es a un Lope que se mantiene fiel a los acontecimientos históricos de base y que se esfuerza en adornarlos con “cosas de gusto”. La época de los Reyes Católicos fascinó a Lope, que le dedica múltiples dramas, algunos genealógicos, como *El blasón de los Chaves de Villalba*, otros de colonización y conquista, como *Los guanches de Tenerife* o *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, otros son comedias de ambientación histórica, como *El caballero de Illescas*, otros son dramas religiosos, como *El niño inocente de Laguardia*, otros son dramas de sucesos particulares como *Fuenteovejuna*, otros tienen un escenario europeo, como ya hemos visto, y bastantes más son dramas moriscos, de la Guerra de Granada, como *Pedro Carbonero, el cordobés valeroso*. Entre los dramas de hechos famosos públicos de la Historia de España estrictos, *El mejor mozo de España* hace del infante Fernando su protagonista, y en su época de rey se sitúan *Las cuentas del Gran Capitán* o *El piadoso aragonés*; a la época del Emperador dedica *Carlos V en Francia*, aunque esta época tiene también una dimensión europea. Cuando Lope llega al tiempo que le ha tocado vivir, y del que todavía no existe la conciencia de su historicidad, su mirada se hace más política, más ceñida a los acontecimientos públicos, más circunstanciada y atenta a la cadena de causas y consecuencias (Usandizaga). A la época Felipe II corresponden *Los españoles en Flandes*, *La Santa Liga*, *El bautismo del príncipe de Marruecos* y *El asalto de Mástrique*; a la de Felipe III, *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*; a la de Felipe IV, *La nueva victoria de Don Gonzalo de Córdoba*, de escenario más europeo que español.

En todo caso, y en casi todas las circunstancias, los dramas de hechos famosos públicos transmiten a sus espectadores un sentimiento de autosatisfacción histórica. Desde la grandeza del pasado se justifica la grandeza del presente: los héroes míticos, los épicos, los políticos o los militares se identifican con la patria y se exaltan mutuamente.

Quedan, al margen de estos grupos caracterizados por la cronología de su acción, más que por su condición de géneros estrictos, otros grupos temáticos singulares, que conviene mantener delimitados para ser capaces de comprender su especificidad. El primero de estos grupos es, por su importancia numérica (al menos 9 obras), el de los dramas moriscos, de frontera, en la Guerra de Granada. Son dramas caracterizados por un modo más novelesco que histórico, que les otorga un aspecto artificioso y galante (Carrasco Urgoiti). Irrumpen desde el principio en la obra del joven Lope, por entonces un consumado poeta del romancero morisco, de donde procede la inspiración de estos dramas, al tiempo que de la “novela” o la “crónica” moriscas. De hecho, la primera obra conservada de Lope, y la única en cuatro actos, es uno de estos dramas: *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*... Otras obras representativas del género: *El cerco de Santa Fe*, *El hidalgo Bencerraje*, *Pedro Carbonero*, *El sol parado*, y la mejor del ciclo, posiblemente, *El remedio en la desdicha*.

El segundo de estos grupos temáticos es el que centra sus representaciones en la colonización y conquista del imperio occidental. La ocupación de las islas Canarias, en *Los guanches de Tenerife*, y *El descubrimiento del Nuevo Mundo por Cristóbal Colón*, en la época de los Reyes Católicos, la lucha contra los indios araucanos, en *El Arauco domado*, de la época de Felipe II, la reconquista de la ciudad de Bahía, ocupada por los holandeses, en *El Brasil restituído*, en el reinado de Felipe IV, son los conflictos que centran este grupo. Un caso muy especial, que es también de conquista y ocupación, pero en una región de la península que había permanecido encerrada en sí misma y en estado de naturaleza, es *Las Batuecas del Duque de Alba*, cuya acción transcurre en tiempos de los Reyes Católicos.

El último de estos grupos muy particulares es el relacionado con los conflictos raciales en tierras cristianas, que tiene en *El Hamete de Toledo* una estremecedora tragedia, la del moro noble convertido en esclavo a quien las circunstancias arrastran a matar, a ser perseguido, a ser terriblemente torturado y finalmente a la muerte. En *El niño inocente de Laguardia*, el conflicto es cristiano-judío, y alcanza también las cotas de la tragedia: los judíos de Laguardia anhelan vengarse de las humillaciones y abusos a que los someten los cristia-

nos, por lo que deciden raptar a un niño cristiano y hacerle representar la pasión de Cristo hasta sus últimas consecuencias, con su crucifixión y muerte. Si *El Hamete de Toledo* no es de segura historicidad (aunque todo en ella parece remitir a un suceso verídico y contemporáneo), *El niño inocente de Laguardia* remite a un suceso ocurrido en 1491 que tuvo un duradero efecto sobre la opinión pública, siendo recogido y difundido por diferentes relaciones.

3.2.2.4. *Los dramas historiales de sucesos particulares.* La aportación más “moderna” de la *comedia nueva* es la de los dramas de sucesos particulares, que insertan en la historia el acontecer privado de sus protagonistas, a veces de forma tan inextricable como en *Fuenteovejuna* o *Peribáñez*, otras de forma mucho más liviana, en que el elemento histórico queda reducido a un decorado de fondo, a la presencia difuminada de tal o cual soberano, de tal o cual suceso, de tal o cual situación, porque a Lope le interesa más el análisis del conflicto que la recreación o celebración de acontecimientos y circunstancias ¿Quién recuerda que la desastrosa muerte de *La desdichada Estefanía* y su relación con la genealogía de los Castro tiene lugar en los años de la invasión almohade, que constituye una segunda acción? Son dramas que tratan de conflictos que afectan a los derechos individuales (el honor personal, la libertad de decisión, el derecho al amor), al reconocimiento del mérito militar o civil, a la incidencia de la fortuna sobre los destinos personales, al encuentro siempre azaroso del individuo con el poder. No existe todavía la conciencia del individuo emancipado de toda determinación estamental (de toda determinación de nacimiento y de sangre), o de religión, o de patria, que se conformará a partir de las revoluciones liberales, y especialmente a partir de la Declaración de los Derechos del Hombre, de 1789, por lo que la defensa de los valores del individuo (el honor, el mérito, el derecho a la justicia o al ejercicio del poder...) siempre implicará al entorno del que el individuo forma parte indisoluble: la familia o el linaje en primer lugar, el grupo social, el estamento, la nación o lugar de procedencia, pero es ya perfectamente detectable el aura de individualidad que comienza a envolver a los conflictos de este tipo de dramas.

Son muy numerosos, unos 90, aparecen en la *comedia nueva* desde el primer momento y no se extinguen hasta el final, cuando Lope comenzó a despedirse en cambio de los dramas de hechos famosos públicos. Entre ellos están bastantes de las obras consagradas por la crítica entre las mejores de Lope: *El caballero de Olmedo*, *El Duque de Viseo*, *Los Prados de León*, y los dramas de la honra villana (*Fuenteovejuna*, *Peribáñez*, *El mejor alcalde, el rey*, *Los Tellos de Me-*

neses). Según el tipo de conflictos que desarrollan los hemos caracterizado como dramas de la honra, y hemos delimitado un espacio autónomo para los de la honra villana por el papel enormemente innovador que juegan en la mentalidad de la época. Son dramas que tienen un ámbito más familiar y doméstico, mientras que los dramas de la privanza (Ferrer Valls 2004), de mudanza y fortuna o de hazañas, tienen un campo de acción más amplio y público, involucrando la relación del individuo con el poder en los dos primeros casos, y del individuo con la guerra en el tercero.

De entre los subgéneros de los dramas de sucesos particulares destaca por su condición insólita en el teatro clásico europeo del Renacimiento y del Barroco, el de los dramas de la honra villana, dramas nada celebrativos, antes bien analíticos, que exploran en profundidad los conflictos que plantan sobre la escena y que buscan más en la historia el magisterio de la experiencia pasada que la conmemoración de sus antigüedades o de los acontecimientos hazañosos. Son muy pocos: entre 4, en su sentido más restrictivo, y 8 o 9, en un sentido más laxo. Uno, por ejemplo, no es histórico, *El cuerdo en su casa*, y otro no es drama sino más bien comedia, *El galán de la Membrilla*, mientras que hay otros dos en que los rasgos de drama de la honra villana se subordinan a otros de carácter palatino, *La Quinta de Florencia* o *El villano en su rincón*; por último, en la *Segunda parte* de *Los Tellos de Meneses* el conflicto de la honra villana se diluye en beneficio de otros, y *El alcalde de Zalamea* es más que dudoso que sea de Lope. Las obras más características del género no aparecen hasta entrado el siglo XVII, y aparecen en bloque, con pocos años de distancia: *Peribáñez* en 1605, *El cuerdo en su casa* entre 1606 y 1608, *Fuenteovejuna* entre el 11 y el 13, posiblemente. Habrá que esperar después hasta los años 20: *El mejor alcalde el Rey* (1620-23), y *Los Tellos de Meneses* (1620-28). Pero la nómina de estas obras de la dignidad villana no se agota con lo que podríamos denominar su núcleo, sino que su fuerza es tanta que se expande sobre una galaxia de obras de otro tipo en las que el tema aparece prefigurado o incorporado en algún episodio, así la temprana *Vida y muerte del Rey Bamba* elabora el mito del rey y los bueyes, del rey labrador, que se evoca después en muchas otras comedias; *San Isidro labrador*, elabora a su vez el del santo labrador, como *San Diego de Alcalá*; y otras obras como *El galán de la Membrilla*, *El villano en su rincón*, *Los Prados de León*, *Los Guzmanes de Toral*, *La quinta de Florencia* y *El caballero de Illescas* desarrollan vetas y aspectos de la reivindicación de la dignidad villana. En conjunto configuran “una especie insólita” en el teatro europeo de la época, “en ellas el labrador, el villano, contra todo precepto y “decoro” irrumpe como

protagonista de la acción trágica”, escapando a aquel “rincón cómico” en que la poética clásica lo tenía reducido (Blecua 1981). Estos dramas de Lope dejarán tras sí una estela que se prolongará en algunos de los mejores dramas de Tirso de Molina, de Calderón de la Barca o de Rojas Zorrilla.

4. LA ARQUITECTURA DE GÉNEROS DE LOPE DE VEGA¹⁹

El conjunto de la producción dramática de Lope descansa sobre una equilibrada arquitectura de géneros, que la diversifican y al mismo tiempo la sostienen entre simetrías y contrapesos. Dos son los grandes ejes estructurales: los dramas y las comedias, pero cada uno de ellos se despliega a su vez en conjuntos contrapuestos: los dramas imaginarios y los historiales se reparten el drama, de igual modo que las comedias de universo imaginario y las de universo verosímil las comedias. Entre estos cuatro conjuntos hay bastantes variantes, pero los géneros que sostienen el peso fundamental de esa arquitectura son cuatro: las comedias palatinas y las urbanas, los dramas de hechos famosos públicos de la historia de España y los de sucesos particulares; un conjunto estructural, pero con un papel menor, es el de los dramas palatinos, y un conjunto lateral, de gran desarrollo, aunque no tan determinante como los cuatro citados, es el de los dramas hagiográficos (las *comedias de santos*). A un lado y a otro de cada uno de estos géneros, se despliegan, según las épocas, géneros menores, pero no menos significativos (pastoriles, mitológicos, dramas de hechos famosos europeos, etc).

Es un sistema no cerrado, pues, a medida que uno se adentra en la selva de la producción dramática de Lope, y más aún, en la del teatro barroco español, con sus miles de obras, va formando la convicción de que no es posible encerrar toda esa complejidad en un sistema cerrado de opciones y rasgos, porque si bien es cierto que el discurso dramático de Lope, para ceñirnos a él, se despliega con coherencia estética e ideológica y a menudo es fiel a unos esquemas previos de composición, no es menos cierto que de tiempo en tiempo, aquí y allí, en esta obra o en la otra, tiende a desestructurarse, a explorar vías inéditas, a hurgar en las posibilidades de lo heterogéneo, de las mezclas sorprendentes, de los casos excéntricos. Hay dramas de libre invención que sin embargo buscan el esquema de los hechos famosos historiales, o de los sucesos particulares de la honra villana, como *El villano en su rincón*; la crónica de sucesos, la comedia urbana y el drama de sucesos particulares, se mezclan en *La octava maravilla*; hay piezas mixtas entre la materia profana y religiosa, como *El caballero del Sacramento* o

El niño inocente de Laguardia; comedias que a medida que Lope gana en años van ganando en seriedad, en meditación interna, moralizante a veces, que las acercan a los dramas, como en *Las flores de Don Juan*, y que en otras –a la manera de Montaigne o de Maquiavelo– persiguen una guía de conducta basada en la experiencia y en las soluciones individuales, así en *La Dama boba* o en *El perro del hortelano*. Cuando el lector se ha habituado a pensar en los dramas de la honra villana como dramas históricos de asunto grave, relacionado con la dignidad del villano y los conflictos entre señores y labradores, a la manera de *Peribáñez* o de *Fuenteovejuna*, uno topa con piezas que mantienen el esquema, pero sin ningún tipo de ambientación histórica, sino más bien costumbrista, de ciudad pequeña y provinciana, y tratamiento desdramatizado de comedia de costumbres contemporáneas, como *El cuerdo en su casa*. *Los Ponces de Barcelona* es pieza genealógica, historial por tanto, y con un primer acto cargado de dramatismo, pero de repente se vuelve comedia urbana, barcelonesa, y después comedia novelesca, con acción en tierra de moros...

Y es un sistema no estático, pues no se crea de una vez, ni en su práctica ni en nuestra teorización, que ha ido avanzando y modificándose desde 1981. Pero si nos ceñimos al movimiento de la práctica escénica de la comedia nueva, su revolución comienza más por la vía de la comedia que del drama, y muchísimo más desde luego que de la tragedia, que era la vía que proponían los clasicistas. Y comienza con una exploración de géneros y subgéneros muy rica, que con el tiempo se irá reduciendo, dejando en vía muerta a toda una serie de opciones que o no volvieron a aparecer o aparecieron testimonialmente (las comedias pastoriles, novelescas y picarescas, los dramas caballerescos). A partir de 1600 parece como si toda la producción de Lope obedeciera a la consigna de trasladarse desde la primacía de la comedia a la del drama, y dentro de este, al drama de hechos famosos públicos, y complementariamente, al drama religioso. Dentro del período de madurez los dramas absorben una parte de la materia palatina, arrebatándola a las comedias, que por otra parte experimentan un cambio notable de sofisticación, y se incorporan los dramas de la honra villana. Poco a poco, y a medida que aumenta la influencia de la corte sobre el sistema público de teatro, van apareciendo los dramas mitológicos en la obra de Lope. Después de 1627, al entrar en el período caracterizado como de senectud, dramas y comedias tienden a equilibrarse, y la variedad de subgéneros que Lope maneja se reduce respecto a los modelos anteriores, pierden de forma decisiva su peso los dramas de hechos famosos públicos, el género favorito de la época del *Arte nuevo*, en beneficio de los de sucesos parti-

culares, como las comedias ceden su primacía en el aprovechamiento de la materia palatina a los dramas. Lope se concentra en unas pocas opciones dramáticas. Por otro lado, la transformación de las condiciones de recepción del espectáculo teatral, tanto por la incidencia de la práctica escénica cortesana como por un proceso de creciente literaturización teatral, que si en Lope viene de lejos también marca la época calderoniana, se refleja inevitablemente en sus opciones. El último Lope se nos presenta condicionado por su producción para palacio: *La noche de San Juan*, representada la noche del 24 de junio de 1631 en el jardín del Conde de Monterrey, en una fiesta promovida por el Conde Duque de Olivares, a la que asistió la familia real, mantiene todavía su fórmula de comedia urbana para el teatro público de los corrales; otras dos obras posteriores de encargo se corresponden por su materia literaria con la más arraigada tradición cortesana del fasto teatral, la mitológico-pastoril, aunque se remiten a modelos diferentes de espectáculo. *El amor enamorado*, representada en los jardines mismos del palacio y en presencia de los Reyes, en algún momento posterior a 1633, es un híbrido de fasto cortesano y comedia de corral, puesto en escena, eso sí, con gran riqueza de efectos escenográficos y con un espectacular cambio de decorado al final de la Jornada Tercera, y con una participación ocasional de la música. Por último, *La selva sin amor*, representada en el Alcázar en 1629, puede ser considerada según Barbieri como la primera ópera española, entendiendo por ópera el espectáculo cantado en su totalidad. Con *La selva sin amor* nos encontramos en un momento de encrucijada del espectáculo teatral moderno. Por un lado es una obra de encargo para esa renovada práctica escénica cortesana que comienza ahora a competir con la práctica escénica de los corrales y a regularse de forma autónoma, en el reinado de Felipe IV. Por otro lado asistimos a ese momento en que la música y el canto dejan de resignarse a la posición subsidiaria de las piezas entre dos actos teatrales, a la manera de los *intermedi* florentinos del siglo XVI, y pugnan por constituir un espectáculo autónomo, el llamado *dramma per musica*, con una estructura teatral, una técnica monódica de canto (*el stile rappresentativo*), y una escenotecnia fastuosa, que tiene su origen en la Florencia de las últimas décadas del siglo XVI y que produce su primera obra maestra con el *Orfeo*, en 1607, y su primer gran músico-dramaturgo con Monteverdi. Por último, la ingeniería escenográfica, a cargo de especialistas como Cosimo Lotti, responsables de una puesta en escena esencialmente efectista, como la de *La selva sin amor*, comienza ahora a poner en cuestión el modelo de representación de la práctica escénica de los corrales, un modelo sustancialmente de *teatro pobre*, y

a desplegar plenamente las posibilidades de una espectacularidad barroca. *La selva sin amor* participa de estas tres claves de la encrucijada, y lo hace tan radicalmente que tardará bastante en encontrar continuidades.

5. LA EVOLUCIÓN DE LOS GÉNEROS A PARTIR DEL SEGUNDO CUARTO DEL SIGLO XVII (POR FAUSTA ANTONUCCI)

Existe un acuerdo unánime entre los estudiosos del teatro áureo acerca de la necesidad de deslindar fases distintas en el desarrollo de un fenómeno de tan larga duración. Uno de los deslindes más importantes se coloca sin ninguna duda en los años veinte del siglo XVII: por comodidad, consideraremos como fecha-clave 1625, gozne entre el primero y el segundo cuarto del siglo. Poco antes se coloca el comienzo (1623) de la actividad dramática de Calderón, cuya estrella brillará hasta su muerte en 1681; mientras que algo más tarde, en 1627, puede fijarse el inicio de lo que Rozas llamara el ciclo de la “senectud” de Lope de Vega, cuyos caracteres, estudiados en su producción dramática por Oleza (2004), coinciden en larga parte con las tendencias mayoritarias del teatro realizado por los dramaturgos más jóvenes. El segundo cuarto del siglo, y sobre todo la primera década (1625-35), es el periodo más fecundo en cambios y reajustes en el sistema de los géneros teatrales. Casi todo lo nuevo que se detecta en esta fase seguirá caracterizando el teatro áureo hasta finales de siglo, aunque cada vez con menor empuje y originalidad. Solo es exclusivo de la década 1625-35, en sentido estricto, lo que podríamos llamar un resurgimiento de la tragedia, que se estanca paulatinamente poco más allá de estos confines cronológicos, siendo un impulso exclusivo de la dramaturgia de Rojas Zorrilla, del joven Calderón y del anciano Lope de Vega. Al contrario, el fenómeno que caracteriza de forma exclusiva la segunda mitad del siglo es, sin ninguna duda, el florecimiento del teatro musical de gran espectáculo y de tema mitológico o caballeresco para Palacio, cuyas estrellas son Calderón, Solís, Salazar y Torres y Bances Candamo. Pero veámoslo todo con algún detalle más.

Característica de la dramaturgia trágica del joven Calderón y, sobre todo, de Rojas Zorrilla, es la vuelta a temas de la historia antigua o de la mitología clásica inmediatamente reconocibles como trágicos, a menudo con resonancias senequistas y centrados en los excesos y violencias del poder (Blanco): las historias de Judas Macabeo y de Lisias, de Cenobia y Aureliano, de Herodes y Mariene, de Semíramis, de David y Absalón, de Lucrecia y Tarquino, de Medea, de Progne y Filomena, de Cleopatra y Antonio, del asedio de Numancia,

de Alboíno y Rosimunda...²⁰ No es que la tragedia (una tragedia compatible con la praxis del *Arte Nuevo*) faltara de los escenarios en el periodo anterior: en el teatro de Lope estuvo siempre presente, aunque con modalidades diversas según el periodo. A partir de 1621, sin embargo, la modalidad trágica en la producción lopianiana cobra un sesgo nuevo, y radicalmente distinto con respecto al que le dan Calderón y Rojas: en vez de inspirarse en la historia antigua y en los mitos más crueles (Medea, Progne y Filomena), Lope se centra en historias amorosas, unas míticas (Orfeo y Eurídice en *El marido más firme*, Céfalos y Procris en *La bella Aurora*), otras novelescas (*El caballero de Olmedo*, *El castigo sin venganza*), vertiendo en ellas pathos sentimental y acentuado lirismo, en vez de senequismo y de conflictos “políticos”.²¹ Lejos, pues, de ir a la zaga de los “nuevos” dramaturgos, Lope se fragua un camino autónomo en el que perfecciona una tendencia que ya atisbaba en obras anteriores: el desarrollo trágico de típicas intrigas de comedia, urbana (es el caso del *Caballero de Olmedo*) o palatina (es el caso del *Castigo sin venganza*). Si en esta última, diez años más tardía que *El caballero de Olmedo*, Lope parece hacerse eco de los conflictos paterno-filiales tan típicos de ese teatro trágico calderoniano que ya por 1631 es una realidad consolidada, Calderón a su vez puede haberse sentido impulsado por el ejemplo de Lope a construir obras, como *La vida es sueño*, que vierte a lo trágico una intriga de comedia palatina, o a elaborar unas tragedias de honor cada vez más ajustadas al patrón estructural de la comedia de capa y espada (culminando esta cercanía genérica, ya muy acusada en *El médico de su honra*, con *El pintor de su deshonra*, “tragedia contemporánea”, como la define Pedraza 2006). El mismo Pedraza ha puesto de relieve la presencia de estos experimentos de injerto en la dramaturgia de Rojas: piezas como *La traición busca el castigo* y *Cada cual lo que le toca* (fechables entre 1635 y 1637) formalmente son comedias de capa y espada, pero tienen un desenlace trágico (Pedraza 2006, 2007a y 2007b).

En paralelo con los experimentos señalados, la comedia de capa y espada pierde paulatinamente la flexibilidad y variedad de tonos que tenía en la fase anterior,²² y se caracteriza por una estilización cada vez más acentuada y por la complicación de la maraña argumental (el “enredo”). Complicación alimentada por situaciones recurrentes (equivocos, malentendidos, escondites, disfraces...) que han sido muy bien estudiadas por Serralta en el teatro de Solís, pero que se dan asimismo, con mínimas diferencias, en el de Calderón, Rojas Zorrilla, Moreto. Más allá de estas características comunes, es importante apuntar que la producción de capa y espada tiende a organizarse ahora en dos directrices bien

separadas: una, de tono serio; otra, de tono acusadamente cómico, en la que la comicidad arranca de las cualidades no exactamente ejemplares de un galán y/o una dama despreocupados, cínicos, perezosos, modelos invertidos con respecto a los galanes y damas ejemplares de la comedia seria. En ocasiones, como en la tan discutida *No hay cosa como callar*, de Calderón (hacia 1640), los dos modelos se mezclan, presentando el choque, que llega a ser dramático, entre una dama ejemplarmente positiva y un galán ejemplarmente negativo. Pero por lo común al galán despreocupado le corresponde una dama del mismo estilo, como sucede en *Mañanas de abril y mayo*, *El amor al uso*, *Abrir el ojo*, de Calderón, Solís y Rojas respectivamente. Comicidad análoga es la que vertebra las llamadas comedias de figurón, cuyo protagonista es un caballero de provincias, cómico por sus defectos exagerados, cuya presentación linda con la sátira de costumbres. El tipo teatral del figurón, que ya había sido esbozado en el teatro anterior,²³ llega ahora a la madurez, configurando todo un subgénero, con obras como *Entre bobos anda el juego* (1638) de Rojas Zorrilla, *Guárdate del agua mansa* (1649) de Calderón, *El lindo don Diego* (antes de 1653) de Agustín Moreto, *Un bobo hace ciento* (1656) de Antonio de Solís.

La comedia de capa y espada seria, en cambio, presenta personajes ejemplares en el acatamiento de los deberes de conducta del noble, tanto es así que Vitse ha podido hablar de “colaboración” entre los distintos miembros de la familia (hijos, hijas y padres) en el mantenimiento del honor, como rasgo caracterizador de esta fase de la comedia de capa y espada, frente a las burlas y a la degradación a la que los jóvenes sometían al personaje paterno en la fase anterior, cuando la conquista del amor primaba sobre las exigencias del honor (Vitse 1983). Esta marcada preocupación por el honor ha llevado a algunos críticos a hablar de una continuidad sustancial entre las comedias de capa y espada y las tragedias: según Wardropper, la comedia termina felizmente solo gracias a que, siendo solteros los protagonistas, tienen una vía de salida a las dudas sobre el honor en el matrimonio, mientras que los protagonistas de la tragedia de honor no tienen más remedio que el uxoricidio (Wardropper 1978). Páginas fundamentales han sido escritas sobre todo por Arellano para refutar esta lectura, reivindicando la necesidad de interpretar cada pieza dentro de las convenciones del género al que pertenece (Arellano 13-69). Teniendo en cuenta esta lección metodológica, no puede dejar de notarse la creciente presencia de elementos de violencia y patetismo en algunas piezas del subgénero de capa y espada: algo que ya apuntaba ocasionalmente en Lope y en Guillén de Castro,²⁴ pero que cunde en esta fase, sobre todo en el teatro de

Rojas Zorrilla (como en *No hay amigo para amigo*, de 1636, o en *Obligados y ofendidos*) (Pedraza 2007a). Sin olvidar el caso, ya citado, de la calderoniana *No hay cosa como callar*, que, sin dejar de ser a todas luces una comedia de capa y espada, por sus personajes, su ambientación y su intriga, llega a mostrar en escena una violación de la que arranca el recorrido de la protagonista para recuperar su honor perdido. El caso de esta pieza de Calderón es sumamente interesante: de hecho, puede considerarse una reescritura “a lo capa y espada” de una conocida intriga de novela, la cervantina *Fuerza de la sangre*, que ya había sido llevada al escenario de forma bastante fiel por Guillén de Castro (1613-14). En vez de confiar la recuperación del honor de la mujer violada a coincidencias providenciales y al motivo de la fuerza de la sangre (el reconocimiento por el padre violador del hijo concebido a raíz de la violencia sexual), como era propio del universo de la novela, Calderón hace que la mujer sea protagonista única y heroica de su salvación social, utilizando los resortes típicos de la intriga de capa y espada, aunque con detrimento de su libre elección sentimental (Antonucci 2003).

Otra característica importante del teatro áureo, a partir del segundo cuarto del siglo XVII, es la desaparición de la comedia palatina tal como se daba en la producción del primer Lope de Vega. Lo ha observado Oleza estudiando la producción del Lope anciano, a partir de 1627 (2003), y algo análogo se observa en la dramaturgia de Calderón o de Rojas. Podemos argumentarlo a partir de las transformaciones que sufre un núcleo temático que era fundamental en la primera comedia palatina, el de la identidad perdida o disfrazada del protagonista. Este núcleo se fracciona ahora en dos vertientes funcionalmente distintas: una cómica, de disfraz; otra seria (dramática o francamente trágica), de desposeimiento de la propia identidad. En el primer caso funciona como generador de equívocos, apto pues para comedias tanto de ambientación palatina como de ambientación urbana contemporánea; y aunque plantee, como sucedía en la primitiva comedia palatina, un desajuste social en el ámbito de las relaciones amorosas, tal desajuste dista mucho de presentarse de la forma problemática de que se revestía entonces, pues casi todos los personajes, y sobre todo los espectadores, saben que se trata de un disfraz. Ejemplos de este tratamiento son *Agradecer y no amar* y *El alcaide de sí mismo*, comedias palatinas de Calderón, o *Donde no hay agravios no hay celos* (hacia 1635), comedia de capa y espada de Rojas Zorrilla. En el segundo caso, es decir cuando el núcleo temático se presenta en la forma de real ignorancia o pérdida de la propia identidad originaria por parte del protagonista, se adscribe al territorio genérico

de la tragedia, o cuando menos del drama, según una línea evolutiva que Oleza ya ha trazado en la dramaturgia del último Lope. Este fenómeno se muestra con especial evidencia en la utilización calderoniana del motivo típicamente palatino del niño que crece lejos del ambiente que le pertenece por nacimiento y a menudo es connotado por rasgos salvajes, motivo que en Calderón se relaciona invariablemente con problemáticas relativas al poder y al destino:²⁵ citemos solamente *La vida es sueño*, *La devoción de la cruz*, *La hija del aire*, *En esta vida todo es verdad y todo mentira...*

Con el motivo de la identidad disfrazada o perdida que se desvirtúa a mero elemento cómico o emigra al terreno trágico, y con la consecuente desaparición del conflicto entre amor y desigualdad social, se pierde uno de los rasgos más característicos de la comedia palatina originaria; se mantienen, es cierto, rasgos también típicos del subgénero como la ambientación exótica, la indeterminación cronológica y la alta alcurnia de los personajes, pero en muchas ocasiones éstos no bastan para crear una diferencia fuerte con la comedia de capa y espada. Esta difuminación de contornos es especialmente evidente cuando la comedia palatina gira toda, como la comedia de capa y espada, alrededor de un complicado enredo amoroso hecho de rivalidades, equívocos, malentendidos, celos y pundonor: aunque las situaciones son, sin duda, menos “domésticas” (palacios en vez de casas particulares, duques y príncipes en vez de caballeros, guerras y problemas de sucesión como trasfondo en vez de los paseos por el Prado o las calles de Madrid o de cualquier otra ciudad española) los resortes de la intriga son fundamentalmente los mismos.²⁶ Ni siquiera se requiere una mayor espectacularidad y el tratamiento del espacio escénico es análogo: prueba de ello es que un recurso como el pasaje secreto, ensayado con sumo éxito por Calderón en una comedia de capa y espada como *La dama duende*, vuelve a reaparecer no solo en comedias del mismo subgénero como *El escondido y la tapada*, sino en comedias palatinas como *El galán fantasma* o *El encanto sin encanto*. Buenos ejemplos de esta sustancial indiferenciación son piezas como *La banda y la flor*, *Peor está que estaba*, *Basta callar*, *Dicha y desdicha del nombre*, de Calderón, y *El desdén con el desdén* de Moreto (probablemente de 1653).

Durante algunos años siguen apareciendo sin embargo, al lado de las mencionadas, comedias palatinas en las que quedan rastros, mayores o menores, de un tema especialmente presente en los comienzos del subgénero y que conllevaba una buena dosis de problematicidad: el de los abusos del poder, mostrados comúnmente a partir de la competencia amorosa entre un señor y

un vasallo. El tema recibe ahora un tratamiento suavizado, centrándose la intriga, más que en los desmanes del poderoso, en el dilema del vasallo o de un amigo de éste, preocupados por la dificultad de compaginar amor, amistad y obligaciones de vasallo. Al final, de todas formas, el poderoso sabe vencerse a sí mismo: solución conciliadora que ya había sido perfeccionada por Lope de Vega en múltiples piezas, y que encontramos en obras de Calderón como *Amor, honor y poder* (1623), *Nadie fíe su secreto* (1623-24), *Saber del mal y el bien* (1628). Fuera ya de esta fase temprana de la producción de Calderón, el motivo no vuelve a presentarse sino esporádicamente y en forma de refundición: es el caso de piezas como *No hay ser padre siendo rey* (¿1634?) de Rojas Zorrilla, reescritura de *La piedad en la justicia* de Guillén de Castro, y de *Gustos y disgustos son no más que imaginación* (antes de 1638), de Calderón, que reelabora el mismo caso histórico-novelesco tratado por Lope en *La reina doña María*. En ambos casos, una noción más estricta de decoro dramático aconseja cambios sustanciales y una enorme suavización de los desmanes del poderoso.

Las dos piezas que acabo de citar no son ejemplos aislados: la tendencia refundidora se intensifica mucho a partir de los años treinta del siglo, y algunos dramaturgos (especialmente Moreto) se caracterizan por su habilidad en la técnica de reelaboración de piezas anteriores.²⁷ Quizá el subgénero que suscita el mayor número de reescrituras, por cierto muy desiguales en calidad, es el drama de la honra campesina, en el que se ensayan casi todos los dramaturgos de este periodo: desde Calderón, con su genial *El alcalde de Zalamea*, refundición de una pieza homónima de autor desconocido (durante largo tiempo atribuida a Lope), a Rojas Zorrilla, con *Del rey abajo, ninguno*, que reelabora a lo palatino rasgos de *El villano en su rincón* y del *Peribáñez*; pasando por Cristóbal de Monroy y Silva, que reescribe *Fuenteovejuna*, y por los desconocidos “tres ingenios” que escriben *La mujer de Peribáñez*.

En la vertiente paródica de la reescritura, hay que mencionar el florecimiento de la comedia burlesca, un subgénero peculiar basado en la amplificación grotesca o disparatada de secuencias de comedias serias, con preferencia por las que dramaturgos anteriores (Lope y Guillén de Castro, sobre todo) habían compuesto a partir de temas del Romancero.²⁸

No sé si hay que ponerlo en relación con el fenómeno que acabo de mencionar, pero es un hecho que a partir del segundo cuarto del siglo disminuye radicalmente la presencia de la materia histórica nacional en el teatro serio. Si examinamos la producción calderoniana, la más extensa entre las de todos los dramaturgos del segundo y tercer cuarto del siglo, veremos que, frente a la

abundante presencia de temas de la historia antigua, sólo cuatro piezas dramatizan episodios de historia nacional: *El sitio de Bredá* (1625), escrita con intenciones claramente celebrativas de un hecho de armas contemporáneo, *El alcalde de Zalamea* y *La niña de Gómez Arias*, que son refundiciones (la segunda de una obra homónima de Vélez de Guevara), y *Amar después de la muerte*, que según Arata es una anticipación de *El alcalde de Zalamea* (entre otras cosas, porque en ella aparece ya el personaje histórico de Lope de Figueroa) (Arata 2002). Aún más reducida es la nómina de comedias de tema histórico nacional en el teatro de Moreto, que se limitan a *El valiente justiciero*, refundición de *El rey don Pedro en Madrid o El infanzón de Illescas* (quizás de Claramonte) y a la curiosa *Los jueces de Castilla*, toda en fábula antigua. En su casi totalidad son reescrituras o refundiciones las comedias de tema histórico de los dramaturgos menores: *La batalla de Pavía* (antes de 1650) de Cristóbal de Monroy y Silva; *La judía de Toledo*, *El valor no tiene edad*, *El honrador de su padre* de Juan Bautista Diamante († hacia 1687); *El conde de Saldaña* y *Hechos de Bernardo del Carpio* de Álvaro Cubillo de Aragón († 1661).²⁹

Si, como afirmará Bances Candamo en su *Theatro de los teatros*, las comedias de santos son, de hecho, comedias “historiales”, este sector es decididamente más frecuentado por los dramaturgos de este periodo.³⁰ Desde sus inicios la comedia de santos se presta a cierta superposición con otros subgéneros, ya que la materia de la intriga no viene fijada de antemano por unas convenciones genéricas, sino que se ajusta al menos en parte a los episodios más significativos de la vida del santo o santa. Este carácter es especialmente evidente en las comedias que se han definido “de conversión”, en las que se observan secuencias propias de la comedia de capa y espada o de la comedia “de bandoleros”, como en *La devoción de la Cruz* de Calderón (cuya trama es ficticia) o en *El lego del Carmen*, *San Franco de Sena* de Moreto. Es en el ámbito de la comedia de santos donde comienza a gestarse, según se ha observado, lo que más tarde será todo un subgénero, el de la comedia de magia; siendo así que desde temprano los milagros y prodigios de la comedia de santos requieren una puesta en escena más complicada y muchas concesiones al gusto del público por las tramoyas.³¹ Sin olvidar que escenas de magia también aparecen en algunas comedias de gran espectáculo del teatro palaciego, como *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* (1680), una de las últimas piezas cortesanas de Calderón.

Es de sobra conocida la importancia de los encargos cortesanos sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo: dramaturgos como Calderón, Solís y, más tarde, Salazar y Torres, se especializan en la composición de textos

para fiestas teatrales de gran espectáculo representadas en el Coliseo del Buen Retiro con la colaboración indispensable de los escenógrafos de Corte, como Lotti, Baccio del Bianco o Antonozzi. La materia de estos textos es, casi sin excepción, mitológica o caballeresca, descollando Calderón en el tratamiento complejo de los mitos clásicos, con procedimientos análogos a los que utiliza en algunos de sus autos de tema análogo (*El divino Jasón*, *El verdadero Dios Pan*, *El divino Orfeo*, *Andrómeda y Perseo*...). Muchas de estas comedias para Palacio son semi-óperas, destinadas a ser en parte recitadas, en parte cantadas: es el caso de *La fiera, el rayo y la piedra* (1652), *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653), *La estatua de Prometeo* (ca. 1670), *Fieras afemina amor* (1672), todas de Calderón. Óperas enteramente cantadas, al estilo italiano, son en cambio *Celos aun del aire matan* (1660) y *La púrpura de la rosa* (1661 o 1662), del mismo. A partir de 1655, con la creación del Teatro de la Zarzuela y gracias a la iniciativa del marqués de Heliche, se impulsó la composición de una forma peculiar de teatro cantado que llegará a llamarse, del nombre del lugar, zarzuela: el primer ejemplo fue *El laurel de Apolo* (1657), también de Calderón.³²

Y, de la mano de los encargos de Corte, en el último cuarto de siglo volverá al teatro también la historia reciente o contemporánea, con el mismo cariz celebrativo que tenía en la temprana *El sitio de Bredá* de Calderón: Bances Candamo, como ha mostrado Arellano (162-91), es el dramaturgo cortesano que cierra el siglo privilegiando este género, con contaminaciones palatinas y fantásticas, por lo “elevado y noble” de la materia y por sus alcances laudatorios, más que por sus posibilidades pedagógicas y de construcción de un imaginario nacional, como fue en otros tiempos el teatro histórico de Lope de Vega.

Notas

1. La mayoría de los fragmentos de preceptiva que citaremos aquí lo haremos, para mayor comodidad, de la muy útil antología de Florencio Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo.
2. “En Italia, la guerra literaria en torno a la legitimidad de la *tragicomedia* produjo un notable aumento de tratados y escritos teóricos hacia fines del siglo XVI”.

3. En este aspecto, el libro de Valle Ojeda Calvo.
4. Véase, para el concepto de “drama”, en el contexto de los tratados de poética de la época, el citado ensayo de M. Newels, especialmente caps. III, V y VI.
5. Así en las *Tablas poéticas* (1617) de Cascales, en las que el personaje Pierio se interesa por las *tragicomedias*, y Castalio, portavoz del autor, niega toda posible relación con las *comedias*, ni siquiera con las *comedias dobles*. Si se relacionan con algo, admite, es con las *tragedias dobles*, aunque son, como *hermafroditos*, malas *tragedias* y aunque “tienen muy poco de sujeto trágico con que se ha de mover a misericordia y miedo” (Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 197).
6. En realidad, las diferencias que puntualiza Spingarn habían sido inventariadas por las poéticas medievales y recogidas por las renacentistas. Con pocas variantes de presentación, son las que examina, una por una, Alonso López Pinciano en su *Philosophia antiqua poética* (Madrid, Thoms Iunti, 1596).
7. M. Newels explica que el término de *tragicomedia* “estaba desacreditado [...] a raíz de las discusiones que había suscitado en Italia y que habían encontrado eco también en España. Se había hecho el intento de definir la *comedia* española como *tragicomedia*, pero la *tragicomedia* italiana, por ejemplo, no correspondía con la española –ni tampoco con el llamado *drame libre* francés”. La antipatía de los preceptistas hacia el término de *tragicomedia*, por más que lo hubiera utilizado Plauto en su *Anfitrión*, es bien visible en las *Tablas poéticas* (1617) de Francisco Cascales, en las que Castalio, llega a amenazar a su interlocutor con enfadarse seriamente si vuelve a utilizar el término de *tragicomedia*, en lugar del de *tragedia doble*, que él propone (Sánchez Escribano y Porqueras Mayo 200). Entenderse sobre la base del concepto de *tragicomedia* en las distintas tradiciones críticas resulta difícil, incluso hoy en día. Mientras en España, por ejemplo, el término se vincula a la deconstrucción de la preceptiva clásica en dirección al “drama” moderno (véase *la Préface* de Victor Hugo al *Cromwell*, en el que proclama el *drama* como el género nuevo de la modernidad, frente a la *tragedia* o a la *comedia* clásicas, y toma como fundamento los versos del *Arte nuevo* de Lope), en Italia el término se liga a la propuesta de S. Guardini y se contrapone al de *tragedia de lieto fine* de Giraldo Cinthio, y en Inglaterra el concepto conlleva una poética esencialmente neoclásica, según M. T. Herrick. Según Newels 125: “En Italia y

- en Francia denotaba sencillamente un género más, que venía a ocupar su lugar al lado de la *tragedia* y la comedia, mientras que en España se trataba de definir el nuevo drama en general.”
8. Me refiero con “funcional” a la modalización, o puesta en modo, cómica o seria, a la que el autor somete el conflicto dramático y al efecto sobre el espectador que busca conseguir con esta modalización. El artículo citado, Oleza 1986.
 9. Para el modelo de espectáculo alternativo que vehiculan ambos géneros véase el trabajo citado, Oleza 1986, 154-57.
 10. Los intentos más consecuentes de dar cuenta del variado conjunto de géneros de la *comedia* son tardíos. Habría que destacar los de Pellicer de Tovar, en su *Idea de la comedia en Castilla. Preceptos del teatro de España y arte del estilo cómico* (Manuscrito fechado en 1635, en la Biblioteca nacional de Madrid, ed. Sánchez Escribano y Porqueras Mayo 263-72), Alonso J. de Salas Barbadillo en *Coronas del Parnaso y platos de las Musas* (Madrid, 1635), y sobre todo, ya a final de siglo, y sin duda la sistematización más completa, aunque no la mejor informada históricamente, la de Bances Candamo, *Theatro de los teatros de los pasados y presentes siglos* (ca. 1690), que se ajusta bastante mejor a la época calderoniana que a la de Lope.
 11. Lope, en *El Arte Nuevo*, recuerda las diferentes clases de comedias en la Antigüedad y comenta que entonces “también eran, como agora, varias” (vv. 116-18).
 12. Ello no quiere decir que los géneros que establecemos a continuación fueran géneros caracterizados y asimilados en la época. La nuestra es una propuesta hipotético-deductiva, que se realiza sobre la base de un muy amplio contraste con los textos (unos 400, analizados en la Base de Datos Artelope, <http://artelope.uv.es>), y de una categorización moderna. No se busca tanto describir las cosas tal como fueron (pues no hubo géneros explícitamente caracterizados, más allá de los señalados), sino elaborar un modelo teórico capaz de proporcionar una explicación de cómo sucedieron las cosas, y sobre todo de explicar las diferencias sistemáticas entre grupos de obras, diferencias que podemos caracterizar de forma rigurosa y coherente. Véase la nota 20.
 13. Arellano (76-106) estudió el proceso de conformación de la *comedia urbana* en el primer Lope y su evolución hacia lo que constituirá, una vez plenamente consolidada, uno de los géneros mayores del teatro clásico español: la *comedia de capa y espada*.

14. El primer Lope escribió otras obras pastoriles, cuyos títulos se pueden consultar en la primera lista de *El peregrino* (604), pero no se nos han conservado los textos: *Hero y Leandro*, *La torre de Hércules*, *Psique y Cupido* o *Los amores de Narciso*.
15. En la *Decimoctava parte de las comedias de Lope de Vega Carpio...* (Madrid, 1623).
16. Misma dedicatoria, en la *Decimoctava parte...*
17. La documentación de este encargo nobiliario fue reunida y publicada por Ferrer 1993.
18. “Al lector”, dedicatoria de *El valiente Céspedes*, en *Parte veinte de las comedias de Lope de Vega Carpio...* (Madrid, 1625).
19. En nuestra propuesta de géneros se han tenido en cuenta las observaciones de los dramaturgos y preceptistas contemporáneos, así como las elaboraciones más sistemáticas de la crítica erudita (de Menéndez Pelayo a Marc Vitse), pero el sistema genérico teorizado y aplicado parte de un método deductivo, que crea sus categorías a partir de categorías preexistentes (la tragedia, la comedia, la tragicomedia, lo fingido, lo verdadero, lo histórico...) pero las sistematiza mediante categorías abstractas, jerarquizadas y no contradictorias entre sí: la primera categoría es la del efecto perseguido sobre el espectador mediante el tipo de espectáculo puesto en juego (lo que permite distinguir los dramas de las comedias), la segunda el modo de presentarse ante el espectador, como materia verdadera o imaginaria; si la materia es imaginaria, vale la pena considerar la modalidad de lo imaginario, su condición de libre invención o de materia previamente literaturizada; y si es historial, la modalidad de lo historial: la materia profana o religiosa; cada una de estas opciones influye diversamente en la actitud receptiva del espectador; el tercer nivel es el de los tipos de conflicto y de subconflicto que confieren sus características a cada subgénero (particulares, públicos; de la honra, de hazañas, de mudanza y fortuna...), el escenario en que se desarrollan (Europa, el imperio español, la Arcadia, las ciudades...), y el rango social de los personajes que los protagonizan (dioses, héroes caballerescos, pastores arcádicos, caballeros ciudadanos, señores feudales, villanos, príncipes, reyes, cortesanos...). A partir de este momento, las agrupaciones se convierten en agrupaciones de conveniencia. Si el referente es histórico siempre podremos distinguir la cronología del conflicto (Edad Media, época contemporánea), pero si es religioso parecerá más conveniente que la cro-

- nología la fuente literaria (las Escrituras, los santorales...), y también pueden elegirse agrupaciones tematizadas a partir de algún rasgo muy específico y no contradictorio con el resto: nosotros hemos elegido la de los dramas moriscos, entre los dramas, y las comedias picarescas, entre las comedias, por ejemplo; otros podrían elegir, al creerlas claramente indicativas de ciertas tendencias de la comedia nueva, el drama o la comedia de cautivos, o las comedias de secretario, por poner dos ejemplos.
20. Las referencias son, por este orden: *Judas Macabeo*, *La gran Cenobia*, *El mayor monstruo del mundo*, *La hija del aire (primera y segunda parte)*, *Los cabellos de Absalón*, de Calderón; *Lucrecia y Tarquino*, *Los encantos de Medea*, *Progne y Filomena*, *Los áspides de Cleopatra*, *Numancia cercada*, *Numancia destruida*, *Morir pensando matar*, de Rojas Zorrilla.
 21. Según muestra la tesis doctoral de Florence d’Artois.
 22. Y que todavía tiene en el primer Calderón, con piezas como *El astrólogo fingido*, *Hombre pobre todo es trazas*, *La dama duende*, compuestas entre 1625 y 1629.
 23. R. Lanot, M. Vitse y F. Serralta (1988 y 2004).
 24. Buen ejemplo pueden ser, del primero, *El amigo hasta la muerte* (1610-1612), y del segundo *Donde no está su dueño está su duelo* (1610-1620).
 25. Para un análisis de la utilización de este motivo por Calderón, especialmente en *La vida es sueño*, véase Antonucci 2008.
 26. Eso mismo observa Oleza (2004) en el teatro del Lope anciano.
 27. Sobre Moreto véase Lobato y Martínez Berbel.
 28. En este sentido, la comedia burlesca entronca sin duda con el auge de la literatura jocosa en el Barroco, y especialmente con las parodias de temas del Romancero viejo que se observan en el Romancero nuevo. Sobre la comedia burlesca Serralta 1980.
 29. Refunden o reelaboran piezas de Tárrega, Lope de Vega, Guillén de Castro.
 30. Algunos títulos: *El purgatorio de San Patricio*, *El mágico prodigioso*, *El José de las mujeres*, *El esclavo del demonio* (Calderón); *La vida de san Alejo*, *El más ilustre francés San Bernardo* (Moreto); *Santa Isabel reina de Portugal* (Rojas Zorrilla); *Ganar por la mano el juego* (Cubillo de Aragón); *Santa Isabel reina de Hungría*, *San Félix Cantalicio* (Juan de Matos Frago).
 31. Una contribución colectiva reciente al estudio del subgénero Pedraza Jiménez y García González.
 32. Sobre el teatro musical para Palacio, ver Stein.

Obras citadas

- Antonucci, Fausta. “Riflessioni su *No hay cosa como callar* e sulla sua collocazione di genere”. *Giornate Calderoniane. Calderón 2000: atti del Convegno Internazionale, Palermo 14-17 Dicembre 2000*. Ed. Enrica Cancelliere. Palermo: Flaccovio, 2003. 159-69.
- . “*La vida es sueño*, una obra cumbre del teatro europeo”. Pedro Calderón de la Barca. *La vida es sueño*. Ed. Fausta Antonucci. Barcelona: Crítica, 2008. 7-106.
- Arata, Stefano. “Pedro Crespo y la pata coja de Lope de Figueroa”. *Textos, géneros, temas: investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*. Eds. Fausta Antonucci, Stefano Arata y María del Valle Ojeda. Pisa: ETS, 2002. 231-44.
- Arellano, Ignacio. *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1999.
- Badía Herrera, Josefa. *Los géneros dramáticos en la génesis de la comedia nueva: la colección teatral del Conde de Gondomar*. Tesis doctoral, Universidad de Valencia. Valencia, 2007. 2 vols.
- Bances Candamo, Francisco. *Theatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*. Ed. Duncan W. Moir. London: Tamesis Books, 1970.
- Blanco, Mercedes. “De la tragedia a la comedia trágica”. *Teatro español del Siglo de Oro: teoría y práctica*. Ed. Christoph Strosetzki. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 1998. 38-60.
- Carrasco Urgoiti, Soledad. *El moro de Granada en la literatura*. Granada: Universidad de Granada, 1956.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Bibliografía de las Controversias sobre la licitud del teatro en España*. 1904. Granada: Universidad de Granada, 1997.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. 1611. Eds. Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid: Iberoamericana, 2006.
- D’Artois, Florence. *La tragedia et son public au Siècle d’Or (1575-1635). Introduction à l’étude d’un genre: le cas de Lope de Vega*. Tesis doctoral, Université de Paris Ouest-Nanterre-La Défense. Paris, 2009.
- Ferrer, Teresa. *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1993.
- . “El juego del poder: los dramas de la privanza”. *Seminario Internacional Modelos de vida en la España del Siglo de Oro. I: el noble*. Madrid: Casa de Velázquez, 2004. 15-30.

- . “Sustento, en fin, lo que escribí: Lope de Vega y el conflicto de la creación”. *Pigmalión o el amor por lo creado*. Eds. Facundo Tomás e Isabel Justo. Barcelona: Anthropos, 2005. 99-112.
- García Reidy, Alejandro. *Lope de Vega frente a su escritura: el nacimiento de una conciencia profesional*. Tesis doctoral, Universidad de Valencia. Valencia, 2009. 2 vols.
- González, Aníbal, ed. *Aristóteles, Horacio, Boileau: poéticas*. Madrid: Editora Nacional, 1977.
- Herrick, Marvin T. *Tragicomedy. Its Origins and Development in Italy, France and England*. Urbana: Univ. of Illinois Press, 1955.
- Lanot, Raymond, y Marc Vitse. “Eléments pour une théorie du figurón”. *Caravelle* 27 (1976): 189-213.
- Lobato, María Luisa, y Juan Antonio Martínez Berbel, eds. *Moretiana: adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2008.
- Marín, Diego. *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*. Méjico: De Andrea, 1958.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas* [1883-1891]. 3ª ed. Madrid: M. Tello, 1909. 9 vols.
- Morby, Edwin S. “Some observations on tragedy and tragicomedy in Lope”. *Hispanic Review* 11.3 (1943): 185-209.
- Newels, Margaret. *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*. London: Tamesis Books, 1974.
- Ojeda Calvo, Valle. *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa: scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*. Roma: Bulzoni, 2007.
- Oleza, Joan. “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”. *Teatro y prácticas escénicas, II: la comedia*. Coord. Juan Luis Canet Vallés. London: Tamesis Books, 1986. 251-308.
- . “El Lope de los últimos años y la materia palatina”. *Estaba el jardín en flor...: Homenaje a Stefano Arata*. *Criticón* 87-89 (2003): 603-20.
- . “Las opciones dramáticas de la senectud de Lope”. *Proyección y significados del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*. Eds. José María Díez Borque y José Alcalá-Zamora. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004. 257-76.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. “El estatuto genérico de *El pintor de su deshonra*”. *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras. Homenaje a Jesús Sepúlveda*. Eds. Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2006. 341-56.

- . “Los ingredientes trágicos del enredo cómico. El caso de Rojas Zorrilla”. *Estudios sobre Rojas Zorrilla*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007a. 31-49.
- . “A vueltas con la taxonomía: *La traición busca el castigo*, de Rojas Zorrilla”. *Estudios sobre Rojas Zorrilla*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007b. 161-86.
- , y Almudena García González, eds. *La comedia de santos. Coloquio internacional (Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006)*. Estudios publicados con la colaboración de la Casa de Velázquez. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.
- Sánchez Escribano, Francisco, y Alberto Porqueras Mayo. *Preceptiva dramática española*. Madrid: Gredos, 1972.
- Pellicer de Tovar, Luis. *Idea de la comedia en Castilla. Preceptos del teatro de España y arte del estilo cómico. Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*. Eds. Francisco Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo. *Preceptiva dramática española*. Madrid: Gredos, 1972. 263-72.
- Saavedra Fajardo, Diego. *Idea de un príncipe político-cristiano*. 4 vols. Ed. Vicente García de Diego. Madrid: Espasa-Calpe, 1969.
- Salas Barbadillo, Alonso J. de. *Coronas del Parnaso y platos de las Musas*. Madrid, 1635.
- Serralta, Frédéric. “La comedia burlesca, datos y orientaciones”. *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*. Ed. Robert Jammes. Paris: CNRS, 1980. 99-129.
- . *Antonio de Solís et la “comedia” d'intrigue*. Toulouse: France-Ibérie Recherche, 1987.
- . “El tipo del ‘galán suelto’: del enredo al figurón”. *Cuadernos de teatro clásico* 1 (1988): 83-93.
- . “Sobre el “pre-figurón” en tres comedias de Lope (*Los melindres de Belisa, Los hidalgos del aldea y El ausente en el lugar*)”. *Estaba el jardín en flor... Homenaje a Stefano Arata. Criticón* 87-89 (2004): 827-36.
- Stein, Louise K. *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- Usandizaga, Guillem. *La representación de la historia contemporánea en el teatro de Lope de Vega*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona, 2010.
- Vega, Lope de. *Peribáñez. Fuenteovejuna*. Ed. Alberto Blecuá. Madrid: Alianza, 1981.

- . *El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Lope de Vega, *Rimas*. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez. Castilla-La Mancha: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1994. 2 vols.
- Vitse, Marc. “Un teatro de la modernidad: segundo cuarto del siglo XVII”. *Historia del teatro en España, I: Edad Media, Siglo XVI, Siglo XVII*. Ed. José María Díez Borque. Madrid: Taurus, 1983.