

HACIA UNA SISTEMATIZACION DE LOS TIPOS DE COMEDIA DE LOPE DE VEGA *

(Problemática en torno a la clasificación de las comedias)

El análisis en torno a la comedia de Lope por una parte y el avance de los estudios descriptivos o morfológicos como método de análisis literario por otra, me llevó a postular hace dos años, aunque sólo está a punto de aparecer en Buenos Aires (*Revista del Profesorado*, I, 1974), una « morfología de la comedia » aplicada a las llamadas comedias de costumbres contemporáneas. ¿Cuál era su objeto? En general, la crítica exalta la imaginación fértil de Lope y su habilidad en el uso de *artifícios* o *recursos* que *agrega* y *une hábilmente* (de propósito subrayo los términos) al tema principal. Creo necesario un cambio de enfoque: no se trata de uniones o agregados, sino de que la comedia es, estructuralmente, una organización (*Gestalt*) de secuencias convencionales, repetidas, que por ello designo — siguiendo la terminología del formalista ruso Tomachewski — como secuencias asociadas, co-dependientes respecto de otras secuencias llamadas libres, cuya validez reside en la originalidad, y la estructura propia de la comedia surge de la oposición de unas y otras a través de un proceso de creación orgánica en torno a dos momentos: la elección de la acción partiendo de la fuente y su elaboración por medio de las secuencias asociadas. La presencia de esos dos tipos de elementos que se oponen genéticamente y se complementan sincrónicamente, constituyendo el sistema semiótico que conocemos con el nombre de *comedia*, explica ciertos aspectos de lo que será la sociología del teatro del Siglo de Oro: por una parte la inmersión de Lope en la atmósfera espiritual y socio-cultural de la España de la época; por otra la necesidad constante de novedades, de encontrar en la escena

* Debo pedir la benevolencia de mis colegas para las consecuencias, en la presente ponencia, de un problema que se experimenta agudamente en Buenos Aires: la imposibilidad de contar con bibliografía más o menos completa de un tema dado de la literatura del Siglo de Oro. Si en la presente exposición el oyente echa de menos artículos que hubieran resultado fundamentales para los planteos suscitados, pedimos su comprensión y, sobre todo, su colaboración.

lo inesperado, como una forma de ilusión, ingrediente del barroco, tan atractiva para el español medio, al que impulsaba a asistir repetidamente a ese tipo de representaciones que más de un crítico ha calificado de frívolas.

Nuestro estudio de la morfología de la comedia de costumbres contemporáneas nos llevó de inmediato, y sin que fuera ello propósito básico, a reenfocar el difícil problema de la clasificación del teatro de Lope, y en consecuencia, la comedia del Siglo de Oro en general.

La necesidad metodológica y didáctica de la clasificación es obvia y no vale la pena detenerse en ella ni es el caso de hacer una historia de los intentos que se han sucedido cronológicamente, tomando como criterios clasificadores los asuntos, las fuentes, etc. Creo, sin embargo, que ha llegado el momento de replantear el problema (conozco las indicaciones bibliográficas de algunos artículos en ese sentido, pero no los he leído), y es preciso establecer ciertas puntualizaciones, recogiendo la experiencia y los nuevos conocimientos aportados por la mejor crítica. Dada la forma en que se nos ha transmitido el teatro del siglo de Oro español, es posible oscilar entre un criterio amplio (incluir toda obra atribuida a Lope con algún fundamento) o uno restrictivo. El criterio que llamo restrictivo implica la necesidad de un trabajo previo, que ya es posible hacer sobre bases firmes, y me parece preferible tratándose de un autor de producción tan vasta, con innumerables problemas no resueltos aún : textuales, de autoría, de cronología. La restricción debería ejercerse sobre tres aspectos :

1) *restricción cronológica*, involucrando las comedias provenientes de la temprana madurez de Lope, pero dejando aparte — lo que no significa descartar — los primeros ensayos, las obras aún no marcadas por su sello peculiar.

2) *restricción de autenticidad*. Muchas obras se atribuyen a Lope, pero hay que establecer distingos : a) las que unánimemente la crítica no considera como suyas y que quedan de hecho eliminadas ; b) las que cierto número de críticos se inclina a apartar de su producción segura, y que nos pueden servir como elementos de corroboración, positiva o negativa de estilo, caracteres, acción, fraseología, personajes, etc. ; c) las que uno o varios críticos, fundados en razonamientos convincentes consideran muy probablemente como de Lope, y que en consecuencia acogeremos como tales en el corpus analizado.

3) *restricción de géneros*. Hay que tener presente que existen tipos de obras auténticas que constituyen parte de núcleos muy reducidos, como las mitológicas, las de historia de la antigüedad clásica, de tema bíblico, etc. y que deben quedar relegadas a un período posterior de la investigación.

La primera consecuencia de esto es que, una clasificación más coherente y menos diversificada de las que se han tenido presentes habitualmente en los estudios lopescos permitiría no utilizar la polarización, hoy imposible de descartar, de la partición de un total de cientos de comedias en dos partes : obras « serias » y obras « ligeras » (cuando no « frívolas »). Estos recaudos también contribuirían a la clarificación de conceptos críticos, al impulsar a abandonar el hábito de tomar la producción de Lope como un todo homogéneo, en el que se barajan sin niveles, datos recogidos a lo largo de su vasta producción, con notables excepciones que dan toda su importancia al factor cronológico en la utilización de los datos espigados.

Desde nuestro punto de vista queremos destacar la importancia de las conclusiones de Diego Marín, en *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega* (University of Toronto Press, Ediciones de Andrea, Toronto-México, 1958), en cuya clasificación se tiene en cuenta un principio oposicional : presencia/ausencia de intriga secundaria, llegándose a la conclusión de que son las comedias que se distinguen por su *historicidad*, rasgo opuesto a *ficción*, las que tienen intriga secundaria. Partiendo pues de este principio largamente ejemplificado por Diego Marín, inicié el estudio de la morfología de las comedias sin intriga secundaria, escogiendo de entre ellas, en primer término, las de costumbres contemporáneas, que me llevaron a la descripción morfológica esbozada al comienzo. Nuestro plan consistía en aplicar luego el modelo a las comedias históricas, pero nuestra marcha en la investigación se vio detenida por dos causas. La primera, ya muy clara en los cuadros y estadísticas que acompañan los planteos de Diego Marín, o sea la existencia de comedias de tipo puro (históricas, de costumbres contemporáneas, etc.), frente a otras, muy corrientes, de tipo mixto (histórico-costumbristas, histórico-legendarias, etc.), que ya se habían tenido en cuenta en los estudios del siglo pasado del conde Schack y de Menéndez y Pelayo, para citar sólo los dos más conocidos. Era necesario buscar otros caminos en ciertas coordenadas, aparentemente externas, pero que nuestros sucesivos análisis nos mostraron como muy significativas de una comedia dada. O sea : la elección de un argumento, la o las fuentes, lo que hemos llamado secuencias libres opuestas a las secuencias asociadas ; y luego, el contenido psicológico, las situaciones creadas, las fuerzas de la acción, etc., varían de acuerdo con los ejes espaciales y temporales de una comedia : España se opone a no-España, y el presente, lo actual se opone a la historia pasada, con variantes de segundo orden, respecto del pasado lejano o el pasado inmediato. Creo que en la creación artística de Lope es elemento fundamental que la acción de una comedia ocurra en España y en el presente, y adquiere un valor significativo y morfológico secundario el que la acción corresponda preferente-

mente a las grandes ciudades que el poeta conocía muy bien — Madrid, Sevilla, Valencia, Toledo — o a ciudades pequeñas o pueblos : Manzanares, Illescas, Getafe, etc. En las obras no-españolas, no-históricas, la importancia de la fijación temporal es relativa y resulta bastante corriente que carezcamos de los datos que las pudieran situar con precisión, salvo el muy preciso de no ocurrir en España sino en Italia (Milán, Génova, sobre todo Nápoles), Francia, Hungría, Polonia, Transilvania...

¿ Cuáles serían los motivos para esa fijación espacial precisa opuesta a una decidida intemporalidad ? Sin duda varias concurrentes : no alterar la ambientación de una fuente que había resultado atractiva e inspiradora ; la necesidad de variar, impuesta por la importancia de las secuencias asociadas en la factura de la comedia, pero también el prestigio de ciertas naciones o ciudades, otro modo de fomentar el ilusionismo, la evasión en un plano imaginativo, ingrediente importante de la psicología del hombre del barroco ; y, « last but not least », la posibilidad de situaciones, planteos y desarrollos psicológicos y sociales que habrían resultado incongruentes en la realidad española. Y este aspecto es fundamental para entender la comedia de Lope como género convencional (en el sentido en que lo ha expuesto magistralmente Alexander A. Parker para la comedia española en coincidencia con exploraciones de Northrop Frye para el teatro en general) ; pero lo convencional en Lope está justificado y firmemente asentado en una serie de datos de la realidad, entendiéndose claramente que Lope no se propuso llevar a la escena realísticamente el mundo en el que vivía, pero su concepción del decoro y la verosimilitud, la necesidad misma del mantenimiento de la ilusión que el público buscaba en la comedia, lo llevaban a incluir constantemente en las secuencias, en las funciones constitutivas de las secuencias, hasta en la elección de los significantes, los datos de la realidad inmediata. Y al decir *datos* no nos referimos al valor testimonial que las comedias puedan tener (y que en muchos casos tienen) sino sobre todo a los modelos de conducta y acción de sus personajes.

Al llegar a este punto la investigación debe ser muy precisa y estamos en terreno resbaladizo, puesto que la comedia de Lope se mueve en un mundo muy complejo oscilando entre convencionalidad y realidad, leyes del decoro social y pasiones individuales que no siempre se avienen a acomodarse dócilmente a lo que la sociedad requiere, y teniendo presente, como lo ha señalado específicamente Cyril Jones, que estamos ante un teatro no aristotélico.

Visto todo lo antecedente, me he detenido en la marcha de mi estudio de la morfología de la comedia y la clasificación de las de Lope, en un amplio grupo de obras, las llamadas comedias palati-

nas : en el eje espacial no-españolas, sin clara precisión temporal y en las que el poeta se permite libertades que son posibles por esa fijación no-española : traiciones, engaños, falsas acusaciones, amenazas de muerte, muertes decretadas por un príncipe arbitrario que luego se arrepiente, amores que implican amplia desigualdad social y que terminan en feliz matrimonio, etc., etc., todo lo cual tiene como consecuencia desde el punto de vista morfológico el que ciertas secuencias sean propias de estas comedias palatinas, en tanto que otras pueden ser comunes con la española de costumbres.

Y aunque no hemos llegado al final de nuestra investigación y esto es sólo un muestreo de planteos, creo, sin embargo, que podemos llegar, dentro del criterio restrictivo establecido al comienzo, a una cierta conclusión : la importancia, dentro de la producción lopesca de la comedia palatina, y establecido el subgénero, la posibilidad del enfoque más preciso de obras que no hace muchos años parecían totalmente anómalas dentro del canon de la comedia lopesca, como *El perro del hortelano*, sobre la que han trabajado recientemente con notable finura W. Wardropper, R. Jones, Jack Sage, etc., pero que todavía necesita un replanteo dentro de las coordenadas tipológicas que hemos establecido.

FRIDA WEBER DE KURLAT
Universidad de Buenos Aires