

Daniel Fernández Rodríguez

Entre corsarios y cautivos. Las comedias bizantinas de Lope de Vega, su tradición y su legado

Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert
(Escena clásica 12), 2019, 372p.

ISBN: 978-84-9192-072-4

Ilaria Resta

Università Roma Tre

ilaria.resta@uniroma3.it

La colección Escena clásica se gestó en el seno del macroproyecto TC/12 con el propósito de dar a conocer estudios que colmasen lagunas sobre la realidad dramática española en los siglos XVI y XVII. Tras unos años de suspensión, en 2019 esta colección se ha reanudado con una excelente monografía de Daniel Fernández Rodríguez sobre el repertorio bizantino en la dramaturgia de Lope de Vega. El trabajo se presenta como un estudio de género, producto de su tesis doctoral, dirigida por Alberto Blecua y Ramón Valdés y defendida en 2016 en la Universitat Autònoma de Barcelona. Las reflexiones sobre las convenciones de género en el teatro lopesco representan sin duda un reto fascinante, que contribuye a un conocimiento más atento y profundizado de unas piezas de difícil deslinde por su peculiar hibridismo.¹ A la vez, no está de más recordar que estamos ante un repertorio marcado por claras desviaciones de las fórmulas clásicas que, en cambio, secundaban una separación perentoria entre comedia y tragedia.² No sorprende, pues, que este afán crítico haya auspiciado enjundiosos estudios sobre temas y géneros tanto en el teatro

1. Fausta Antonucci, «Algunos ejemplos de hibridación genérica en el teatro de Lope: reflexiones al hilo de unas búsquedas en la base de datos Artelepe», *Teatro de palabras*, VII (2013), 141-158.

2. Joan Oleza, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas, II. La comedia*, ed. J. L. Canet Vallés, London, Tamesis Books, 1986, 251-308; Marc Vitse, «El hecho literario», en *Historia del teatro en España, I (Edad Media, Siglo XVI, Siglo XVII)*, ed. J. M. Díez Borque, Madrid, Taurus, 1988, 507-612; Fausta Antonucci, «“Lo trágico y lo cómico mezclado”», en *Norme per lo spettacolo. Norme per lo spettatore*, eds. G. Poggi y M. G. Profeti, Firenze, Alinea, 2011, 99-118.

lopesco, sobre todo en las últimas décadas,³ como en la dramaturgia áurea en un sentido más amplio.⁴

El trabajo que reseñamos se presenta organizado en tres secciones: ante todo se abordan las fuentes literarias que cooperan para la gestación de las llamadas comedias bizantinas en Lope, para pasar seguidamente al examen del corpus identificado; la tercera y última parte se centra en la fortuna de este repertorio y su influjo a lo largo del siglo XVII. A fin de registrar ciertas peculiaridades que se escaparían tomando en cuenta tan solo la diferencia entre los macrogéneros de la comedia urbana y la comedia palatina, la argumentación gira en torno a la posibilidad de determinar la existencia de un género bizantino. González-Barrera había señalado un primer corpus de comedias de Lope afines a los cánones bizantinos (*La viuda, casada y doncella*, *Los tres diamantes* y *La doncella Teodor*),⁵ que Fernández Rodríguez completa y examina con pericia, levantando el horizonte analítico y extendiéndolo al legado y a la evolución de este género.

La primera sección, según decíamos, se adereza hacia las fuentes que dan origen a la tradición bizantina. Clásicos como *Teágenes y Cariclea* de Heliodoro, o *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio, tienen especial relevancia para que a lo largo del Renacimiento se fragüe la llamada novela bizantina. Ciertamente, Lope conocía dichas obras de raigambre griega: a tal propósito, Fernández Rodríguez recuerda que abundan en la escritura lopesca las alusiones a Heliodoro, y señala el célebre episodio del escrutinio de la biblioteca de Nise en *La dama boba* (p. 28)⁶. Sin embargo, no son estos los textos que le proporcionan a Lope los rasgos definitorios para su corpus bizantino (p. 37). Entramos en cambio en un panorama amplio de fuentes autóctonas y extranjeras (novela, novela corta, *novelle*, relaciones de sucesos, romances, textos teatrales del Quinientos) que Fernández Rodríguez sintetiza con gran cuidado y que, una vez más, prueban esa extraordinaria habilidad del Fénix a la hora de componer sus textos aprovechando un bagaje literario cuantioso y heterogéneo. Vale la pena subrayar la

3. Juan Ortega Robles, *Las comedias moriscas de Lope de Vega: estudio sobre un subgénero de las comedias históricas*, tesis doctoral dirigida por F. B. Pedraza Jiménez. Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2017.

4. Fausta Antonucci, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Pamplona/Toulouse, Universidad de Navarra/LESO/Université de Toulouse, 1995; Claudia Demattè, *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*, Trento, Università degli Studi di Trento (Collana Labirinti), 2005.

5. Julián González-Barrera, «La influencia de la novela griega en el teatro de Lope de Vega. Paradigmas para la configuración de un nuevo subgénero dramático», *Anuario Lope de Vega*, 12 (2006), 141-152.

6. En su edición crítica de *La dama boba*, Presotto anota que también en el v. 279 se nombra a Heliodoro, cuya obra se consideraba «en la época como el más prestigioso modelo de épica en prosa y el prototipo del género de la novela bizantina». Véase <http://damaboba.unibo.it/>. Consulta del 11 de junio de 2020.

dificultad de manejar tal cantidad de fuentes, que, en ocasiones, Lope adopta de forma conjunta manipulándolas de manera radical. Por otra parte, dicha dificultad también reside en que no todas proceden directamente de la línea griega, como las novelas y las novelas cortas bizantinas, sino que se adhieren a géneros de matriz distinta, tales como las novelas pastoriles (pp. 76-79) o las *novelle* (pp. 39-61), que pueden insertar parcelas narrativas arraigadas en lo bizantino. Entre estas fuentes más directas para Lope descuellan los cuentos italianos; no sorprende, pues, que los *novellieri* –con que Fernández Rodríguez está largamente familiarizado, según atestiguan algunos de sus estudios anteriores a esta publicación– ocupen una porción consistente de esta primera sección. Añádanse a estos los antecedentes teatrales del XVI (pp. 95-126), indispensables para la gestación de la fórmula lopesca, tal como la crítica anterior ya había puesto en evidencia.⁷ En efecto, el gusto hacia lo bizantino penetra incluso el ámbito dramático en las postrimerías del siglo XVI, según evidencian, entre otros, *El degollado* de Juan de la Cueva, *Miseno* de Loyola o el célebre *Trato de Argel* de Miguel de Cervantes.

En la segunda parte se examina más en detalle el corpus de las nueve comedias bizantinas identificadas. A las tres piezas señaladas por González-Barrera, Fernández Rodríguez añade: *El Grao de Valencia*, *Jorge Toledano*, *El Argel fingido*, *y renegado de amor*, *La pobreza estimada*, *Los esclavos libres* y, finalmente, *Virtud, pobreza y mujer*. El estudioso detecta ante todo sus componentes temáticos, reconociendo en la combinación de una serie de elementos (amor obstaculizado, rapto y separación de la pareja de enamorados, presencia de corsarios, el viaje y el cautiverio, reencuentro y anagnórisis final) los rasgos definitorios de este género. Es interesante ver cómo, a menudo, ciertos segmentos afianzados en las dinámicas bizantinas no son funcionales solo para la evolución de la intriga, sino que también adquieren un fuerte matiz representativo de cara a la puesta en escena. Destacamos el tema del rapto por los corsarios en las aguas del Mediterráneo, que Lope utiliza alternativamente al comienzo del primer acto –como en *Jorge Toledano*– para captar así la atención del espectador que «desde el primer momento se ve arrastrado por la precipitación de los acontecimientos» (p. 134), o bien al final de la misma jornada, con la creación de un clímax ascendente conforme a la manida suspensión narrativa entre acto y acto.

7. Véanse especialmente Joan Oleza, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca», en *Teatro y prácticas escénicas*, ed. J. Oleza, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, vol. I, 1984, 9-41; Joan Oleza, «De la práctica escénica popular a la comedia nueva. Historia de un proceso conflictivo», en *Teatro clásico italiano y español: Sabbioneta y los lugares del teatro*, eds. M. Ojeda y M. Presotto, València, Universitat de València, 2013, 65-82; Gonzalo Pontón, «Hacia el primer espectáculo comercial de la era moderna», en *Historia de la literatura española 2. La conquista del clasicismo. 1500-1598*, eds. J. García López, E. Fosalba y G. Pontón, Barcelona, Crítica, 2013; Gonzalo Pontón, «Imprenta y orígenes del teatro comercial en España (1560-1605)», *Arte Nuevo*, 4 (2017), 555-649.

Precisamente a los procedimientos textuales enlazados con la puesta en escena se dedica un segundo apartado de esta sección. Ciertas características peculiares de la intriga nos llevarían a una apresurada conclusión sobre la posibilidad de que las piezas analizadas se encuadren en el marco de un teatro aparatoso. La trama paralela con doble focalización, de hecho, se acompaña con una gran cantidad de episodios colaterales consecutivos y de personajes con quienes la pareja protagonista, separada desde el comienzo, entra en contacto. Añádase a esto una consecuente amplificación de los espacios dramáticos que repercute en una abundancia de cuadros. Sin embargo, se configuran como cuadros débiles que, en palabras de Fernández Rodríguez, no conllevan «un generoso despliegue escenográfico y mecanismos espectaculares propios» (p. 181). La aparatosidad escenográfica, por lo tanto, queda reemplazada por una atención hacia el vestuario, un elemento paratextual que habitualmente posee un valor simbólico y semántico relevante. Amén del atuendo, el examen pone en evidencia la baja densidad de palabra en este conjunto de piezas que, por lo tanto, se alejan de una fórmula teatral de gran aparato.

A propósito de la adscripción genérica del corpus, señalamos que las consideraciones del autor sobre la predominancia de la declinación cómica frente a la propiamente dramática o trágica (p. 195) concuerdan con la tendencia observada por Oleza en el *modus operandi* del primer Lope.⁸ Sin duda, comedias como *La doncella Teodor*, o bien *Virtud, pobreza y mujer*, se alejan cronológicamente de este repertorio primigenio; sin embargo, el parentesco a nivel temático y de construcción con las demás piezas bizantinas reforzaría la idea de unos patrones característicos que, por ende, resultan distintos de los de fórmulas genéricas afines que sí contemplan la declinación dramática, como el género novelesco. Se trataría, pues, de unas pautas formales bien específicas que Lope concibe dentro de su repertorio primordial, perpetuándolas hasta la primera década del siglo XVII.

Asimismo, nos parece convincente la propuesta de matizar este corpus frente a las comedias novelescas. En muchos de los textos que en Artelope se señalan con el marbete de novelesco no concurren los elementos que reúnen las nueve piezas identificadas como bizantinas. La base novelesca o imaginativa, amén de la mezcolanza entre el universo de la irrealidad y el de la verosimilitud, persiste también en el corpus bizantino, del mismo modo que se advierte una base argumental que, en muchos casos, queda arraigada en la novelística italiana. Sin embargo, agrupar en el mismo compartimento, sin más matizaciones genéricas, piezas como *Castelvines y Monteses* y *Jorge Toledano* no permitiría considerar en su justa perspectiva ciertas peculiaridades propias de ambas. A pesar de todo, los cimientos comunes mencionados arriba hacen que no sean totalmente excluyentes; por eso, compartimos la hipótesis sobre la inclusión de las comedias bizantinas de Lope «como género o subgénero respecto de las novelescas» (p. 200).

8. Joan Oleza, «El primer Lope: un haz de diferencias», *Ínsula*, 658 (2001), 12-14.

Solamente quisiéramos añadir que existe otra comedia con características similares, que no se señala en el apéndice final en la lista de las comedias afines excluidas de este repertorio (pp. 315-325). Se trata de *El amigo hasta la muerte*, pieza compuesta alrededor de 1610-1612 y publicada en 1618 en la *Parte XI*⁹. Sin duda, la línea narrativa principal no la encuadraría de lleno dentro del corpus, ya que, según ha anotado Antonucci, esta comedia «risponde senza alcun dubbio, nel suo complesso, ai canoni della commedia urbana».¹⁰ Sin embargo, en Artelope también se añade que «la obra tiene rasgos de comedia novelesca de cautivos, en el comienzo del acto II, ambientado en Tetuán». Efectivamente, se aprecian ciertas secuencias episódicas que se conjugan con las peculiaridades definitorias del género bizantino: amor entre don Sancho y Ángela obstaculizado por una figura familiar, la separación de los amantes (eso sí, por expresa voluntad del galán, que, de esta manera, prefiere sacrificar sus sentimientos en pro del honor de su dama), el rapto de don Sancho por unos corsarios al final de la primera jornada a fin de amplificar la tensión en el entreacto, el cautiverio novelesco en tierras africanas (donde el cristiano sirve como moneda de cambio para rescatar a otro cautivo musulmán). Se trata, pues, de una pieza que se presenta fundamentalmente como urbana, aunque sí posee los que nos parecen claros injertos bizantinos. Además, si apuntamos a la cronología de la pieza, veremos que se encuadra perfectamente en la línea de composición de otras dos obras incluidas en el corpus: *La doncella Teodor* (1608-1610) y *Virtud, pobreza y mujer* (1615).

La tercera y última parte del estudio se constituye como una reflexión inédita en torno a la fortuna de las comedias bizantinas. A tal propósito, es apreciable la relevancia del negocio editorial para que esta tendencia cundiera y proliferara en las primeras décadas del XVII. Es un aspecto que corrobora la idea –ya comprobada, por ejemplo, para el caso de la venta y difusión de las colecciones de la novelística italiana en el territorio español– de un mercado librero que se vuelve indispensable a la hora de determinar la fama de un género determinado, contribuyendo, además, al surgimiento de tendencias literarias liminares que pueden afectar tanto al ámbito narrativo como al dramático. Esta vía dúplice, según hemos visto, atañe a la tendencia bizantina desde su nacimiento y proliferación a lo largo del Renacimiento, y se perpetúa también en la centuria sucesiva, aunque siguiendo un camino opuesto. Dicho de otra forma, si anteriormente las novelas bizantinas habían participado en parte de la creación de un gusto bizantino en el terreno dramatúrgico, Fernández Rodríguez demuestra que, en la centuria si-

9. A propósito de la cronología de esta comedia, Josefa Badía indica lo siguiente en su edición: «*El amigo hasta la muerte* es una comedia compuesta, según Morley y Bruerton, entre 1606 y 1612, probablemente en el intervalo 1610-1612 (Morley y Bruerton 1968: 278-79)». Véase Lope de Vega, *El amigo hasta la muerte*, ed. Josefa Badía Herrera, en Lope de Vega Carpio, *Comedias de Lope de Vega*. Parte XI, coords. L. Fernández y G. Pontón, Madrid, Gredos, 2012, vol. II, 1-175 [3].

10. Fausta Antonucci, «Lo trágico y lo cómico mezclado», en *Norme per lo spettacolo. Norme per lo spettatore*, eds. G. Poggi y M. G. Profeti, Firenze, Alinea, 2011, 110.

guiente, subsiste una correlación entre la decisión de algunos editores de costear e impulsar la impresión de comedias lopescas de corte bizantino –como *La viuda, casada y doncella*, *El Argel fingido* y *La doncella Teodor*– y una intensificación de esta tendencia en la narrativa del momento. Prueba de ello es la relación que subyace entre el episodio argelino en el *Marcos de Obregón* (1618), de Vicente Espinel, y una porción de la intriga de *La viuda, casada y doncella* (pp. 286-287). Se trata de un vínculo entre el teatro y la narrativa apreciable en el mismo Lope, quien a principios del XVII se había dedicado a la composición y la publicación de *El peregrino en su patria* (1604) a la vez que, por ese entonces, iba tributando parte de su interés hacia la escritura de piezas bizantinas, como *El Argel fingido*, *Los tres diamantes*, *La pobreza estimada* y *Los esclavos libres* (p. 29).

Destacamos, finalmente, el control sapiente y suelto de un copioso aparato bibliográfico, así como de una gran cantidad de textos y fuentes heterogéneas, antiguas o bien contemporáneas a Lope, que Fernández Rodríguez maneja con gran desenvoltura. Pese a las dificultades que puede plantear el tratamiento de un género de no siempre fácil deslinde –por ciertas afinidades con el patrón novelesco y, en ocasiones, con el subgénero morisco–, a lo largo de esta monografía se va dibujando un panorama nítido sobre la tendencia bizantina en la dramaturgia lopesca. Además, la amplitud de la óptica crítica determinada por la perspectiva diacrónica y plurigenérica –que se dirige en paralelo hacia la narrativa y el teatro a fin de determinar el legado bizantino de Lope– ofrece la posibilidad de reflexionar de manera más consciente y escrupulosa sobre el tema, valorándolo en su justa medida. Es un gran mérito que Escena clásica se haya repuesto apostando por un estudio de este calibre, y que ha de considerarse sin duda como un manual imprescindible para toda investigación futura que apunte a profundizar en el género bizantino en el teatro del XVII.