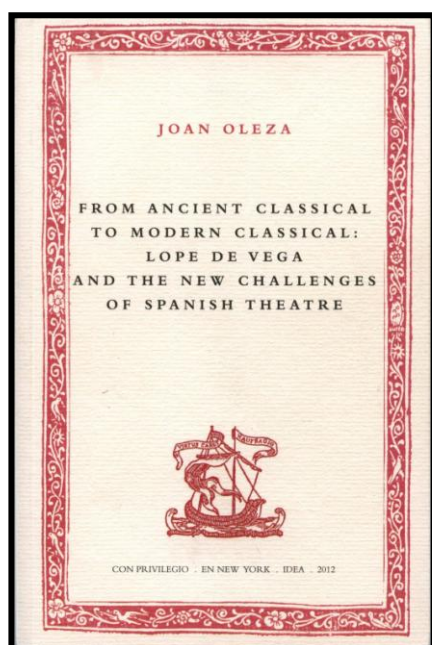


***From ancient classical to modern classical:
Lope de Vega and the new challenges of Spanish
theatre***

Joan Oleza, New York, IDEA/ IGAS, 2012

Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer
Universidad Complutense de Madrid - Instituto del Teatro de Madrid
guillermo.gomez@filol.ucm.es



OLEZA, Joan, *From ancient to modern classical: Lope de Vega and the new challenges of Spanish theatre*, New York: IDEA/IGAS, 2012.
ISBN 978-1-938795-89-3

De la mano de la joven colección «Batihoja» del Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA / IGAS), dirigido por Victoriano Roncero, se publica en una cuidadísima edición un estudio de conjunto de la poética lopesca escrito en inglés que, dirigido principalmente al público universitario de la lengua de Shakespeare, parte por igual de la experiencia del trabajo filológico, de algunos de los más importantes acercamientos teóricos a la literatura de los último tiempos y de las herramientas

tecnológicas a nuestra disposición para asediar al «clásico moderno» más importante de nuestro teatro: Lope de Vega. Un trabajo así solamente podía ser fruto de alguien como Joan Oleza, catedrático de la Universitat de València, director del macroproyecto «TC/12: Patrimonio teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación» y responsable de la –ya indispensable– «ARTELOPE. Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega». Sus trabajos –irreducibles a un solo tema o a la literatura de un solo periodo histórico– no necesitan presentación, son de sobra conocidos su rigor como filólogo y su cuidado en el análisis textual. Baste decir, en todo caso, que en esta ocasión se aporta una piedra más en el camino hacia la sistematización y el estudio de la obra de Lope de Vega, en su conjunto, que inició su autor hace ya varias décadas.

En este libro se reúnen y condensan, en algo más de ciento cincuenta páginas, un bien nutrido grupo de herramientas teóricas y conceptuales que se le dan al lector –al profano y al entendido en la materia– a fin de que sea capaz de analizar en profundidad uno de los fenómenos más importantes de la literatura moderna occidental: el cambio de paradigma en la poética dramática y sus consecuencias, el paso de las normas clásicas y aristotélicas al gusto del vulgo como principio sobre el que sustentar la *inventio* del poeta. Todo el volumen está enfocado a ese objetivo primordial y, para conseguirlo, Oleza nos ofrece –revisada y refinada– la clasificación que durante tantos años le ha acompañado en sus estudios y que le permite dar cuenta de las peculiaridades de cada una de «las opciones dramáticas» – como las ha llamado en algún otro lugar– que Lope exploró a lo largo de su carrera.

Este tratadito crítico y metodológico parte, en el primer capítulo, de la «discussion of dramatic genres» desde la lectura del *Arte nuevo* y desgana hasta extremos insospechados las posibilidades que se le abrieron a los dramaturgos de la época gracias a la fórmula lopesca. Tras pasar revista a algunos de los conceptos clave del nuevo género (nuevos modelos



literarios, falta de *auctoritas*, poética del gusto, recepción masiva, mezcolanza genérica y mixtura en todos sus conceptos...), se detiene el paso en el «genre system in the foundation stage of the “comedia nueva”» o, lo que es lo mismo, en lo que el nuevo término «comedia» pasó a englobar: desde tragedias hasta dramas y comedias, según entendemos tales géneros en la modernidad, siempre que la estructura de los textos fuese la propia de esa forma dramática recién nacida. En palabras del mismo Fénix, para componer una obra bastaba con que: «El sujeto elegido escriba en prosa / y en tres actos de tiempo le reparta, / procurando, si puede, en cada uno / no interrumpir el término del día».

Dentro de esas características comunes, sin embargo, se pueden diferenciar –siempre siguiendo la teoría expuesta en el libro– «two macrogenres» (33): drama y comedia, en función de su misión trascendente o lúdica. Ahora bien, la clasificación que se nos propone resulta mucho más detallada a partir de «a battery of spectacles and generic prototypes» (36). Oleza sostiene que «the title itself often conveyed a declaration of intentions. [...] The first scenes, if not the first lines, situated the spectator in a horizon of generis expectations: he knew where things were going to» (37). En consecuencia, divide las comedias en palatinas, urbanas, pastorales, novelescas y picarescas; y diferencia entre dramas *a fantasía* y *a noticia* –según la dicotomía de Torres Naharro– o, si se prefiere, imaginarios e históricos, sean estos últimos religiosos, históricos de acontecimientos públicos o históricos de acontecimientos privados, «the most “modern” contribution of the *comedia nueva*» (54). La clasificación ofrece a todo lector interesado por el asunto lo que más adelante se explicitará como los «elements for the analysis of Spanish Baroque theatre» y las herramientas para abrirse paso por el complejo bosque de textos que configura el panorama teatral del Siglo de Oro.

A partir de este primer capítulo, el volumen irá descendiendo desde su visión panorámica progresivamente hacia los textos, aunque siempre manteniendo la perspectiva de conjunto habitual en los estudios de Joan



Oleza. En el segundo capítulo se presentan a estudio esos cuarenta y ocho «Historical dramas of private events» (entre los que se encuentran los conocidos tradicionalmente como «dramas de honor») sobre los que se echa en falta «an overall study» (63) que explique sus peculiaridades como subgénero teatral. Los textos, que aquí se relacionan con la nueva manera de entender la Historia, tienen una particularidad que no ha sido suficientemente destacada: en ellos se enfatizan los sucesos particulares por encima de los grandes acontecimientos de manera similar a lo que ocurre con la «New History». Oleza hace especial énfasis en los postulados de algunas propuestas teóricas (Ricoeur, Foucault, Weber, White, Burke, Chartier...), en las que encuentra las claves que le permiten recuperar el género de las aguas críticas del Leteo, y es que la principal «reason why the genre of drama of private events has not been acknowledged as such is that a genre whose necessity was never explained nor justified, and whose conceptualization has not been established cannot be properly acknowledged» (71). Se entiende, por tanto, que el género no podría haber sido entendido como tal antes de esa concepción «intrahistórica» de la propia Historia y, por tanto, se explica aquí convenientemente su configuración –apenas apuntada hasta ahora– en función de un marco teórico flexible, pues «while theory requires the rigour of the categories, criticism assumes the liberty of the texts» (80).

En consecuencia con sus propios dictados, Oleza trasciende, al final de este segundo capítulo, el marco genérico para atender la materialización de ese sistema en las obras y aprovecha para introducir un nuevo elemento de exégesis, las *trazas* (*schemes*), que permiten diferenciar entre dos niveles distintos de análisis: «The genre is determined, first of all, by the disjunction between comedy and drama, [...] [t]he scheme is determined by the conflict and its development, which is transverse to the genres» (84).

En los dos últimos capítulos, que reeditan trabajos aparecidos recientemente en otras publicaciones científicas, se incide en la visión ecléctica del mundo dramático del Fénix con la intención de huir de «the



totalitarian, univocal, ideologicalized interpretation of a popular and ultra-Spanish Lope» (103). Al plantear los puntos de contacto que van «From Montaigne to Lope» se hace hincapié en el cambio de paradigma que se aprecia en ambos escritores. En los dos casos sus obras «proceed by way of examination of cases [...] founded in observation and in experience» (122-123). Parece claro, pues, que es imperativo trascender las obras canónicas para estudiar la aparición de un mismo conflicto y su desarrollo en distintas piezas con el fin de explicar lo que aquí se llama, de manera muy expresiva, el «rumour of difference».

Al fin, tras exponer por extenso las nomenclaturas que habrán de servir en el estudio en profundidad de los textos, en el último capítulo («Schemes, functions, motifs and cases») se sigue el rastro a una de dichas *trazas* –reutilizada hasta en cinco géneros distintos– que mejor conoce Oleza: «the lust of the despot». Conforme a la intención de Lope de Vega con una u otra obra, este *scheme* puede materializarse en diez *motivos* distintos que definirán el desarrollo de la comedia, «since we need to distinguish between the structure of the scheme and the way of elaborating it» (129-130). En función de los distintos géneros en que aparezca, la traza puede reconocerse en varios de estos motivos: «[a] male or female despot conceives an illegitimate desire for a Lady (or a Gallant)» (131); «[t]he despot requests collaborations in order to satisfy his desire» (132); «[t]he despot resorts to agresión against his opponents» (134); «[t]he despot's opponent, warned of the danger lying ahead, is put on guard» (135); «[t]he despot tries to satisfy his lust» (136); «[t]he desired Lady or gentleman reacts to the despot's desire» (137); «[b]oth the coveted lady and gentleman get help from other characters» (139); «[t]he despot's harassment provokes mistrust and jealousy amongst the lovers» (140); «[t]he offended opponents react to their dishonour» (141); «[t]he sovereign solves the conflict provoked by the lust of the despot» (145). La selección y el orden de los diferentes motivos serán los que conferirán cuerpo a una comedia



determinada, con sus casos particulares: «the *traza* is the outline, the nucleus, and its multiple materializations and variants are *the cases*» (150).

Si una cosa queda clara a lo largo de todo el libro es que, para entender en profundidad la obra dramática de Lope de Vega y de los escritores que siguieron su ejemplo, tenemos que conocer también a fondo las herramientas que tenían a su disposición, pues es en su uso (orientado a uno u otro fin) donde radica el reflejo de su mundo y su postura ante la ideología dominante. El discurso político y moral que aparece por primera vez en varios humanistas se puede ver reflejado también en Lope y sus comedias y, para llegar a él, no nos queda más remedio que conocer los materiales de los que están hechas sus comedias para entablar un diálogo con ellos que nos ayude a comprender mejor la representación del mundo del Monstruo de Naturaleza; aunque «this must be, by necessity, the subject of another essay» (152).

Con este nuevo acercamiento a los engranajes de la «comedia nueva» Oleza se dirige, directamente y por primera vez, al hispanismo de habla inglesa y conversa con ellos en su misma lengua en una exposición modélica de los mecanismos que hicieron posible el cambio de paradigma en la concepción del arte dramático del Barroco: «from ancient classical to modern classical». Escrito con un rigor incuestionable –aunque sin ser prolijo en los datos eruditos que se le presentan al lector–, el mayor logro del libro pasa por dar a conocer las herramientas utilizadas en el taller de Lope de una manera clara y ordenada, pese a la complejidad que entraña el asunto.

Aunque con algunos pasajes cuestionables en la traducción al inglés de unos textos originariamente escritos en castellano (¿realmente se puede utilizar la voz inglesa *new comedy* como equivalente de –y en alternancia con– el concepto teórico «comedia nueva», como parece sugerirse en algunos pasajes del libro?), este quinto volumen de la colección «Batihoja» –breve pero enjundioso– presenta a los neófitos en la materia un



acercamiento especialmente esclarecedor de los recursos literarios que están en la base de toda la producción dramática del mil seiscientos. No nos cabe ninguna duda de que este librito, por sus virtudes y su claridad expositiva, a buen seguro se convertirá en lectura obligada en más de un curso sobre nuestro teatro del Siglo de Oro.

