RESEÑA

Joan Oleza, *L'architettura dei generi nella Comedia Nueva di Lope de Vega*, a cura di M. Presotto, Panozzo, Rimini, 2012 (e-book), 135 pp. ISBN: 978-88-7472-189-4.

Joan Oleza, *From Ancient Classical to Modern Classical: Lope de Vega and the New Challenges of Spanish Theatre*, Idea-IGAS, Nueva York, 2012, 159 pp. ISBN: 978-1-938795-89-3.

FAUSTA ANTONUCCI (Università Roma Tre)

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.93>>

En 2012, por primera vez, Joan Oleza decide recoger en volumen algunos estudios suyos sobre las características de la comedia nueva tal como la forjó Lope de Vega a partir del teatro anterior, marcando discontinuidades y, a veces, continuidades. Se trata de un tema complejo al que Oleza viene dedicando más de la mitad de sus fuerzas de investigador y de coordinador de grupos de investigación, desde por lo menos el comienzo de los años ochenta. Sin embargo, a la hora de elegir, de entre tantos textos críticos suyos, cuáles se publicarán en volumen, escoge trabajos muy recientes, escritos en los últimos cinco años, y que por lo tanto se benefician de una visión completamente madura, capaz de resumir la enorme experiencia de lectura y análisis del autor y de elaborar una visión de conjunto cada vez más matizada y que propone hipótesis hermenéuticas especialmente interesantes. El resultado son los dos libros que aquí reseño: *L'architettura dei generi nella Comedia Nueva di Lope de Vega* y *From Ancient Classical to Modern Classical: Lope de Vega and the New Challenges of Spanish Theatre*. Antes de seguir para dar cuenta del contenido de estas dos pequeñas y densas colecciones de estudios, es inevitable un comentario sobre la novedad que representa el hecho de publicarse por primera vez una antología crítica de un reconocido investigador de teatro áureo, no en español, como es común y corriente, sino en otras lenguas. Se trata de una elección que responde sin duda a la marcada orientación internacionalizadora del proyecto TC/12 (Patrimonio teatral clásico español. Textos e instrumentos de

investigación), coordinado por el mismo Oleza. También puede deberse esta elección novedosa al deseo de que los acercamientos críticos más recientes al teatro áureo —especialmente en su primera fase, la protagonizada por Lope de Vega— se irradien más allá del círculo de los especialistas (perfectamente capaces de leer en original las contribuciones de Oleza), para llegar a todos los que desde diversas atalayas se interesan por el fenómeno cultural extraordinario que representa el teatro áureo, y cuyo interés puede verse de alguna forma limitado por su incapacidad de leer directamente el español. Además, estas traducciones podrán ser muy útiles en el ámbito de la didáctica universitaria, allí donde sea necesario adoptar en los programas algún texto crítico puntual sobre el teatro áureo, lingüísticamente accesible a estudiantes que no manejen bien el español.

Ambos volúmenes reúnen cuatro estudios del autor: dos de ellos, los que presentan una perspectiva más amplia («La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*. Diversidad y transformaciones» y «Trazas, funciones, motivos y casos. Elementos para el análisis del teatro barroco español») se repiten tanto en la versión italiana como en la inglesa; los otros dos, en cambio, son diferentes en cada una de las dos lenguas. En la versión italiana completan el índice los siguientes textos: «Dalla pratica scenica popolare alla *Comedia Nueva*. Storia di un processo conflittuale» (estudio inédito), y «Da Rueda a Vega: la sfida è tra i due Lope» («*De Rueda a Vega*: entre Lopes anda el juego», publicado en *Rilce*, XXVII 1, 2011, pp. 144-160). En la versión inglesa, la elección ha recaído en los siguientes: «Historical Dramas of Private Events, by Lope de Vega: a Requirement of Subjects» (estudio inédito) y «From Montaigne to Lope: Various Events from the Same Counsel» («*De Montaigne a Lope*: distintos resultados de una misma decisión», publicado en *Revista de Literatura*, LXXI 141, 2009, pp. 39-56). Se percibe en estas elecciones la fina atención de Joan Oleza por los distintos ámbitos culturales que se expresan en las lenguas a las que se han traducido los dos volúmenes. Para Italia, país donde surgió un fenómeno como la *Commedia dell'Arte*, que tanta relación tuvo con el nacimiento del teatro áureo español, se escogen dos ensayos que estudian precisamente el momento de la formación de la comedia nueva; para el mundo anglosajón, donde han nacido corrientes críticas como el neohistoricismo y donde la atención por la filosofía es un dato constante en las aproximaciones teóricas a la literatura, se escogen dos ensayos que estudian la relación de la dramaturgia de Lope con la historia y con el relativismo de pensadores como Montaigne.

El ensayo titulado, en español, «La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*. Diversidad y transformaciones» (publicado ahora en *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, XXIX 3, 2013, pp. 689-741, seguido por un breve apartado elaborado por quien firma estas líneas sobre «La evolución de los géneros a partir del segundo cuarto del siglo XVII») es el segundo en el índice del volumen italiano, mientras que encabeza el volumen en inglés con el título «The *Arte Nuevo* from the Authority of Ancient Art: the Discussion of Dramatic Genres» (en su versión inglesa se publicó asimismo en *Poderes y autoridades en el Siglo de Oro: realidad y representación*, ed. A. Apolinário Lourenço y J. M. Usunáriz, EUNSA, Pamplona, 2012, pp. 265-314). Es, sin ninguna duda, el ensayo más importante y ambicioso de los cuatro traducidos al inglés, mientras que en el volumen italiano comparte la primacía con el primer texto allí publicado, «Dalla pratica scenica popolare alla *Comedia Nuova*. Storia di un processo conflittuale». Muchos de los materiales que se elaboran en «The *Arte Nuevo* from the Authority of Ancient Art» (el título italiano es más fiel al español original: «L'architettura dei generi nella *Comedia Nuova*. Diversità e trasformazioni») proceden del estudio preliminar que Oleza escribió para la edición de *Peribáñez y el comendador de Ocaña* realizada por D. McGrady (Crítica, Barcelona, 1997). Ese texto ha sido durante años una referencia ineludible en los estudios sobre Lope de Vega, porque aunaba una perspectiva diacrónica (la evolución de la dramaturgia lopesca hasta el momento de la probable composición de *Peribáñez* en la primera década del siglo XVII) con la atención por las coordenadas genéricas que permiten moverse por la inmensa producción del Fénix, percibiendo novedades y resistencias de lo antiguo en las temáticas y en los modelos dramáticos practicados. El nuevo estudio, incluido —justamente— tanto en la edición inglesa como en la italiana, representa sin ninguna duda un paso adelante en la sistematización de los enormes conocimientos de Oleza sobre la dramaturgia lopesca, y es más útil y completo como visión de conjunto. Por de pronto, un primer apartado muy sustancioso se dedica a exponer los puntos cardinales de la poética de la comedia nueva: una poética pragmática más que teórica, en parte resumida en el *Arte nuevo de hacer comedias*, en parte defendida en textos polémicos de secuaces y admiradores de Lope, y que se aleja, como es sabido, de la preceptiva neoaristotélica (esta perspectiva explica el título inglés del ensayo, que subraya la oposición entre arte antiguo y arte nuevo de escribir para el teatro). El segundo apartado resume eficazmente el significado de la pareja opositiva «drama / comedia» que Oleza había

introducido como herramienta interpretativa y clasificatoria en sus trabajos seminales de comienzos de los años ochenta (especialmente en «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», 1981, ampliado y revisado en *Teatro y prácticas escénicas, II: la comedia*, Valencia-Londres, Institución Alfonso el Magnánimo-Tamesis Books, 1986, pp. 251-308). Aquí Oleza se detiene en discutir la diferencia entre el concepto crítico de «drama» (que tiene que ver con el proyecto de espectáculo y con la intención pragmática de la pieza) y las categorías poetológicas de «tragedia» y «tragicomedia», ya estudiadas en su utilización por Lope en un viejo y todavía útil artículo de Morby («Some Observations on *tragedia* and *tragicomedia* in Lope», *Hispanic Review*, XI 3, 1943, pp. 185-209). Las categorías de drama y comedia se aplican luego, en el tercer apartado, a una presentación sistematizada de las distintas opciones genéricas (y espectaculares) que se perciben en la producción teatral de Lope: como aclara Oleza, se trata de una propuesta hipotético-deductiva, que no pretende reconstruir el punto de vista de los espectadores y dramaturgos del Siglo de Oro, sino servir de guía para la lectura y la interpretación de esa dramaturgia desde el punto de vista del crítico de hoy. Esta presentación sistematizada recalca fundamentalmente la ya propuesta en 1997 en el citado «Estudio preliminar» a *Peribáñez*, y es la que sirvió de base a la gran labor de clasificación genérica que se realizó para *Artelope: base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega* (<http://artelope.uv.es/>), un proyecto en el que Oleza viene trabajando desde finales de los años noventa. En esta reelaboración de su trabajo de 1997, Oleza no se desdice de su postura pragmática e historicista: el intento taxonómico siempre va de la mano de la percepción de las modificaciones que imprimen en la dramaturgia lopiana los sucesos biográficos e históricos; y las categorías clasificatorias propuestas no se consideran como válidas *a priori*, sino como esquemas que pueden sufrir cambios y dar lugar a cruces y experimentaciones, como se muestra muy bien en el último apartado del ensayo.

El discurso apenas esbozado en este cuarto apartado encuentra un desarrollo más completo y su complemento natural en el segundo ensayo que comparten tanto la versión inglesa como la italiana, el que se titula en original «Trazas, funciones, motivos y casos. Elementos para el análisis del teatro barroco español». Se trata de un estudio de la articulación propiamente narrativa de la comedia, que arranca de la constatación de que un mismo tema (como por ejemplo el que Oleza llama el «conflicto de la lujuria del déspota») se encuentra en obras que pertenecen a géneros

muy diversos. A este tema el autor lo llama «traza»: es el esquema narrativo base, formado por una combinación precisa de funciones narrativas que se concretan muchas de ellas en motivos (condensación de acontecimientos prototípicos en una unidad breve y a la vez completa de la intriga). Una cosa es la estructura de la traza, aclara Oleza, y otra es la forma de elaborarla, que puede ser cómica o dramática según el género en el que se actualiza. Esa flexibilidad se manifiesta en las múltiples realizaciones y variantes que admiten las funciones narrativas que forman la traza: el estudioso llama «casos» a esas realizaciones y variantes múltiples. Si la traza, como afirma Oleza, «es una estructura subyacente que tiene mucho que ver con las claves ideológicas de una época», «[l]os casos, en cambio, no remiten tanto a claves ideológicas determinadas, como al modo mismo de operar de un cierto discurso político pero sobre todo moral de la época, un discurso que había empezado a desplegarse en el alborear del Renacimiento y que fue gradualmente desplazando la primacía de los principios universales (neoplatónicos, o neoaristotélicos y escolásticos) por una invitación al análisis casuístico [...], por una modalidad de ética aplicada que elegía el análisis concreto de la situación concreta frente a los principios doctrinarios universalmente exigibles» (cito de la versión original española, en *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, A. Blecua, I. Arellano y G. Serés, eds., Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Pamplona-Madrid-Frankfurt, 2009, pp. 346-347. La cita se encuentra en las pp. 151-152 de la traducción inglesa y en las pp. 123-124 de la traducción italiana).

Como advierte el mismo Oleza en la edición inglesa, este ensayo tiene su continuación natural en el segundo apartado del capítulo «From Montaigne to Lope: Various Events from the Same Counsel». En este apartado, titulado «A Casuistic Discourse in Black (Pascal) and in White (Montaigne)», Oleza compara la actitud de Pascal y de Montaigne ante el discurso casuístico y el relativismo que empiezan a abrirse camino en la cultura de la época: frente a la crítica negativa de Pascal (que la emprende contra los jesuitas y su teoría de la opinión probable), destaca la aceptación que Montaigne manifiesta ante lo inestable de las cosas humanas y el necesario relativismo de las opiniones. Una actitud, esta de Montaigne, que, según Oleza, se parece mucho a la exploración de la variedad de los casos de la vida y de las soluciones a tales casos que Lope emprende en su teatro.

Para terminar con la reseña del volumen en inglés, nos queda por hablar del ensayo titulado «Historical Dramas of Private Events, by Lope de Vega: a

Requirement of Subjects». Sienta en él Oleza las bases de un estudio sobre la materia histórica en el teatro de Lope que, si bien ya apuntaba con ideas fundamentales en el ya citado «Estudio preliminar» a *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, se desarrolla aquí con mucho más detalle, y se sigue explorando en otro ensayo publicado hace poco en esta misma revista («Variaciones del drama historial en Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, XIX, 2013, pp. 150-187). A vueltas con el problema de cuáles dramas pueden definirse históricos —puesto que en algunos de ellos lo histórico se mezcla con dosis mucho más abundantes de ficción, o hasta resulta ser una verdadera mixtificación— Oleza propone criterios para reconocer cuáles textos pueden definirse históricos y cuáles no. Con todo, trae a colación el gran debate contemporáneo acerca de los puntos de contacto que existen entre historia y ficción, historia de la colectividad e historia individual, para reconocer que la conciencia de estas intersecciones ya apunta en Lope (por supuesto, desde premisas distintas). Especialmente se concentra entonces en estudiar los que llama «dramas historiales de hechos particulares», que deslinda de los «historiales de hechos famosos públicos», y en los que reconoce el interés del dramaturgo por analizar los conflictos del individuo a la luz de su entorno histórico. Por decirlo con las palabras de Oleza traducidas al inglés: «They are *historial* dramas, that stage events whose causes and circumstances are personal, whose very nature is personal or private, although its effects or consequences may become public, events that trigger conflicts of private nature, experienced by either imaginary characters or historical ones (sovereigns, legendary heroes, testifiable private characters), that act under public, historically determined circumstances» (p. 78). En este ensayo, brújula imprescindible para moverse en la abundantísima producción lopesca que recae bajo la definición que acabo de citar, Oleza distingue una serie de conflictos básicos de índole privada que Lope vuelve una y otra vez a dramatizar (el amor obstaculizado, la amistad, el honor conyugal en sus variadas declinaciones), para centrarse al final en «a particularly intriguing type of conflict: that of bastardy, more linked to the need to belong to a lineage than to conjugal honour» (p. 94). Observa Oleza que los seis dramas sobre este conflicto forman un grupo no por pequeño menos homogéneo, y curiosamente muy concentrado como fechas de composición probable. Cerrando el ensayo, el autor apunta que el bastardo es figura simbólica de la inseguridad del hombre barroco, pues no puede emanciparse por sí solo, sino que necesita ser reintegrado en su linaje para verse legitimado socialmente: «The question of why Lope, and

especially Lope in the final years of the 16th century, was caught in the web of this conflict and could not help but bring it to stage remains open» (p. 102).

Los dos ensayos exclusivos del volumen italiano que nos quedan por reseñar aportan, al contrario de los dos que acabo de resumir, una perspectiva diacrónica que se centra en el periodo de la formación de la comedia nueva. Se trata de dos trabajos fundamentales para la correcta comprensión de la aportación de Lope: no un genio aislado, que surge de la nada (como a menudo ha sido considerado por la crítica a partir del Romanticismo), sino un genio que recoge y transforma ulteriormente un legado que le había sido transmitido por una generación de dramaturgos y hombres de teatro inmediatamente anterior a la suya. En el primero de los dos ensayos, el que abre el volumen, titulado «Dalla pratica scenica popolare alla *Comedia Nueva*: storia di un processo conflittuale», Oleza recorre rápida pero muy eficazmente el trayecto que, desde la creciente importancia de las fiestas del Corpus y el consiguiente protagonismo de los ayuntamientos en su organización, con la relativa especialización de un grupo de profesionales contratados para las fiestas, lleva al teatro comercial público. Resumiendo resultados de trabajos suyos muy famosos y citados, como «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca» y «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», Oleza habla de la competencia por el dominio de los nuevos teatros que entablaron entre 1570 y 1590 las prácticas escénicas erudita y cortesana con la práctica escénica populista (que se traduce al italiano con «popolare»), pensada para las representaciones urbanas ante un público popular. Encuentra su lugar en esta presentación la importantísima colección manuscrita destinada a la biblioteca del conde de Gondomar, descubierta por Stefano Arata y estudiada por Josefa Badía, que, como afirma Oleza, ya indica en su conjunto la dirección de la comedia nueva, y muestra los tanteos con una fórmula que Lope va a llevar a la perfección. El mismo Lope en su primera fase creativa experimenta distintas fórmulas, como Oleza notaba en el ya citado ensayo sobre «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», que se resume aquí de forma escueta pero muy eficaz.

En el ensayo titulado «Da Rueda a Vega: la sfida è tra i due Lope» (el título original es: «De Rueda a Vega: entre Lopes anda el juego»), Oleza arranca de una detenida consideración de algunos versos (vv. 64-76) del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en los que Lope traza rápidamente algo así como una escueta historia del teatro anterior a la comedia nueva, que quiere ser al mismo tiempo una

genealogía de su propia práctica teatral. Estos versos, en los que Lope menciona a Lope de Rueda y sus «comedias de prosa tan vulgares», no son fáciles de entender, ni a nivel literal ni en todas sus implicaciones. Oleza los analiza y desentraña magistralmente, con el apoyo de otros interesantes textos de Lope en los que se alude al periodo inmediatamente anterior a la eclosión de su propia dramaturgia. El resultado es la condensación, sencilla y perspicua para el lector, de muchas y muy densas reflexiones críticas elaboradas a lo largo de los años. Matizando lo que él mismo había dicho en su trabajo ya mencionado «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca», Oleza insiste aquí en que la práctica teatral de Lope de Vega, al tiempo que hereda características de todas las prácticas teatrales preexistentes, rompe también con ellas; concretamente, frente a la práctica teatral de los actores-autores, la dramaturgia de Lope de Vega marca un cambio de paso, un mayor refinamiento que se hace visible en la utilización del verso y que imposibilita la improvisación del actor-autor, realzando la importancia del poeta dramático, pieza clave en la repartición del trabajo que configura el teatro comercial de la época de la comedia nueva. En este contexto, Lope de Rueda le sirve a Lope como blanco polémico y como ejemplo prototípico de esa práctica teatral ya superada de los actores-autores; un Lope de Rueda, este que aparece en los versos del *Arte nuevo*, que no es el histórico, sino —como concluye Oleza— «il Lope de Rueda di cui [Lope de Vega] ha bisogno per legittimare la sua avventura, quella della *Comedia Nueva*» (p. 95).

Habiendo cumplido con el cometido de dar cuenta del contenido y de la relevancia de estos dos volúmenes, no me detendré ahora en repetir las apreciaciones valorativas que ya he expresado a lo largo de estas páginas. Ambas colecciones de ensayos, tanto la inglesa como la italiana, reúnen algunos de los mejores resultados de la producción científica reciente de Joan Oleza (en su versión original, muchos de ellos pueden leerse en el portal *Entresiglos*, mantenido por el mismo Oleza y por Teresa Ferrer, <http://www.uv.es/entresiglos/oleza/index.htm>), y prometen darle una irradiación más amplia con respecto a la que ya tiene en el mundo del sigloderismo de habla hispana. Por otra parte, el conjunto de trabajos que el autor ha elegido para su difusión en contextos lingüísticos diferentes da buena cuenta de algunas características importantes de su investigación, que me parece interesante subrayar. En primer lugar, la dedicación a la dramaturgia lopiana, cuyo conocimiento profundizado va de la mano, en Oleza, con el de las formas variadas que adquiere el teatro a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI, y especialmente en el ámbito valenciano,

que tanta importancia tuvo para Lope en la etapa de consolidación de su fórmula teatral. Esta doble competencia es sin ninguna duda la cifra más relevante de Joan Oleza en cuanto investigador del teatro áureo. Otra característica que se desprende de los trabajos reunidos en estos volúmenes es la omnívora curiosidad de su autor por las diversas manifestaciones culturales del periodo que estudia: el pensamiento filosófico, pero también las dinámicas conflictivas de la historia y de la sociedad, que inevitablemente repercuten en la literatura y en el teatro. Ninguno de sus trabajos se queda en un análisis meramente formal o clasificatorio; el afán taxonómico siempre se justifica con el deseo de encontrar vías de comprensión e interpretación en una producción desbordada como la de Lope, y de discernir en ella las razones profundas (literarias, sociológicas, históricas, filosóficas) que pueden motivar algunos de los conjuntos más significativos que se deslindan en su interior. La omnívora curiosidad a la que acabo de referirme se aplica también al mundo de la investigación contemporánea sobre el teatro áureo: Oleza lo lee todo, todo lo asimila y transforma al calor de sus intereses y su elaboración crítica. Es admirable la capacidad que tiene el autor por seleccionar, de tantos estudios como se han publicado y se siguen publicando cada día sobre el teatro áureo, lo mejor, lo más interesante, lo que más le sirve para ir refinando y puliendo su admirable construcción de conjunto. Esto es especialmente evidente en dos de los trabajos reseñados («La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*. Diversidad y transformaciones» y «De Rueda a Vega: entre Lopes anda el juego»), que pueden adscribirse al grupo de los estudios de conjunto elaborados a partir de las celebraciones por el cuarto centenario de la publicación del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, con la intención de proponer un balance y resumir los mejores resultados de la investigación reciente. De entre ellos, citaré solo dos que me parecen especialmente significativos porque participan de una actitud análoga a la que se expresa en los mencionados ensayos de Oleza: las Actas del Congreso Internacional «El *Arte nuevo de hacer comedias* en su contexto europeo», celebrado en Almagro en enero de 2009 (F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, eds., Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2010), y el número monográfico de la revista francesa *Europe* (XC 1002, 2012) dedicado a *Le Théâtre espagnol du siècle d'or* y coordinado por Jean Canavaggio.