

PRÓLOGO

Para salir a flote en el estudio del «ancho mar de la comedia» —en feliz expresión de Joan Oleza—¹, resulta de todo punto necesario llevar a cabo una labor de clasificación genérica. De ahí que, en los últimos años, la crítica especializada haya privilegiado el análisis de los géneros teatrales. Es una tarea ardua, sin duda, pero inexcusable «si no queremos que el estudio temático se quede en mero afán descriptivo sin trascendencia y sin perspectiva diacrónica»². En lo que atañe a Lope de Vega, creo que resulta particularmente útil, pues de lo contrario corremos el riesgo de que términos como *comedias urbanas* y *comedias palatinas* acaben convirtiéndose en cajones de sastre en los que acumular obras absolutamente dispares entre sí. Para tener una idea cabal del teatro del Fénix, singularmente de su producción temprana, resulta mucho más provechoso concentrarse en su «haz de diferencias»³. Mi propósito fundamental en este libro, cuyos orígenes se sitúan en mi tesis doctoral, dirigida por Alberto Blecua y Ramón Valdés, será justamente estudiar un conjunto de piezas lopescas que denominaré *bizantinas*, así como su tradición y su legado⁴.

En la primera parte examinaré los distintos modelos en los que pudo basarse Lope para componer sus comedias bizantinas, enmarcándolas en la tradición que les es propia, cuyas raíces remotas se hunden en las novelas griegas de Heliodoro y Aquiles Tacio⁵. Resulta imposible abarcar

¹ Oleza, 1991, p. 1.

² Antonucci, 1995, p. 118.

³ Oleza, 2001.

⁴ Fernández Rodríguez, 2016a.

⁵ Aunque hasta finales de la Edad Media las novelas griegas se difundieron poco en Occidente, es posible establecer una línea de continuidad que parte de la novela clásica y atraviesa la leyenda de Apolonio, la hagiografía, la narrativa bizantina, la

todos los textos de esta inmensa constelación literaria, por lo que me centraré en algunas de las tradiciones y autores que más directamente pudieron influir en la concepción de las comedias bizantinas, como la *novella* italiana o el teatro español del siglo XVI —apenas tratados por González Rovira en sus estudios fundamentales sobre el género—⁶, amén de la novela bizantina, larga y corta, de ese mismo siglo. Me ocuparé asimismo de otros textos con una temática similar, como el *Abencerraje* y la novela morisca, los romances de cautivos o las relaciones de sucesos.

En la segunda parte me encargaré de estudiar las comedias que dan título a este libro: *El Grao de Valencia* (1590), *Jorge Toledano* (1595-1596), *La viuda, casada y doncella* (22 de octubre de 1597), *El Argel fingido, y renegado de amor* (1599)⁷, *Los tres diamantes* (1599), *La pobreza estimada* (1600-1603), *Los esclavos libres* (finales de 1602), *La doncella Teodor* (1608-1610) y *Virtud, pobreza y mujer* (1615)⁸. Todas ellas comparten una serie de rasgos que les otorgan una identidad propia y que permiten considerarlas, de una manera muy productiva, como *bizantinas*. Además de estudiar su contexto histórico, particularmente en relación con fenómenos como el corso y el cautiverio, me centraré en las características que les confieren una personalidad más definida y las distinguen de otros géneros. En cambio, no se analizarán otros rasgos (los mecanismos de comicidad, el enredo...) que no les aportan singularidad alguna, por ser comunes o bien a las *comedias* en general —es decir, a las piezas de carácter más bien cómico, en oposición a los dramas— o bien a géneros como las urbanas o palatinas⁹.

Así pues, me fijaré en temas y motivos compartidos con un género ya consolidado críticamente en el ámbito de la prosa narrativa: la novela bizantina. Con todo, no querría que la definición del género funcionara

narrativa italiana medieval y renacentista, los libros de caballerías y la novela sentimental, así como algunos precedentes inmediatos de la novela bizantina española, por ejemplo los relatos caballerescos breves (González Rovira, 1995a). Por su parte, Lozano-Renieblas (2003) examina, en un estudio excelente, la evolución de las que denomina *novelas de aventuras*, desde la Antigüedad hasta finales de la Edad Media.

⁶ González Rovira, 1995a y 1996.

⁷ Para mayor brevedad, la citaré siempre como *El Argel fingido*.

⁸ El lector encontrará información detallada sobre las fechas de composición en el Apéndice 1.

⁹ Sigo los parámetros establecidos por Oleza (1986), que en este y en trabajos posteriores ha propuesto una útil división del teatro lopesco en dos macrogéneros: las comedias y los dramas.

como un *a priori*, sino que fuera más bien una conclusión. En todo estudio genérico, no obstante, es necesario partir de una cierta convención, que en este caso ha consistido en la fijación de un corpus. Así es, pero contamos con una premisa y unos estudios previos: la bibliografía crítica sobre la novela bizantina y la reciente propuesta de González-Barrera de distinguir tres comedias bizantinas lopescas (*La viuda, casada y doncella, Los tres diamantes y La doncella Teodor*)¹⁰, corpus que me propongo ampliar, escrutar y justificar en profundidad.

Pero una aproximación genérica no puede consistir únicamente en el estudio de los precursores y en la caracterización de las obras correspondientes. Para una completa visión histórica del género es necesario, además, indagar cuál fue su fortuna, a fin de calibrar cabalmente su inclusión y consideración en la serie genérica (con sus predecesores y seguidores), así como su trascendencia. Por esta razón, en la tercera parte abordaré el influjo de las comedias bizantinas de Lope en el teatro y la literatura del Siglo de Oro.

En lo que concierne al teatro, trataré de esbozar la evolución del género bizantino en el siglo xvii: no existe, que yo sepa, un acercamiento crítico de esta guisa, por lo que las conclusiones no dejan de ser provisionales, pero justamente por ello me parece oportuno asumir dicha tarea. Respecto a la narrativa, me centraré en ilustrar la importancia de las comedias del corpus en el nacimiento y el desarrollo de la novela bizantina y de la novela corta.

Pero ¿es posible hablar de *comedias bizantinas*? Desde luego, un trabajo como el presente no aspira a establecer una clasificación genérica definitiva e inapelable; según advierte Felipe Pedraza, «no hay modo humano de reducir el maremagno de la comedia a un único sistema clasificatorio»¹¹. Aun así, pretendo ofrecer mi propia propuesta de género, y, en mi opinión, el término escogido es pertinente por dos razones: en primer lugar, creo que evoca el ramillete de motivos que caracteriza las piezas examinadas (amores, obstáculos, viajes, separaciones, raptos, naufragios, cautiverios, fugas, reencuentros, etc.); en segundo lugar, se trata de una denominación comúnmente aceptada y empleada en la filología y en la historia de la literatura, que permite reunir y situar dichas comedias en una tradición determinada, relacionándolas con otras obras y autores.

¹⁰ González-Barrera, 2006a y 2015.

¹¹ Pedraza, 2007b, p. 170.

En el ámbito de las letras hispánicas, el adjetivo *bizantino* suele reservarse para novelas largas, como *El peregrino en su patria* o *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, por su profunda relación con Heliodoro y Aquiles Tacio. Con todo, nada impide emplearlo asimismo para textos afines pertenecientes a otros cauces literarios, como la novela corta o el teatro, pues «los géneros ocupan un espacio cuyos componentes evolucionan a lo largo de los siglos»¹². De hecho, en este libro se podrá comprobar cómo muchos críticos se han servido del adjetivo *bizantino* para referirse a comedias y a novelas cortas; salvo contadas excepciones, no obstante, se trata de referencias aisladas, sin voluntad de estudiar el género como tal o de sistematizar un corpus.

En su brillante tesis doctoral, Santiago Restrepo nos recuerda que «el género no puede, de ninguna manera, ser dependiente del modo», entendido este como una forma lingüística de enunciación¹³. De ahí que resulte muy conveniente hablar de unas *comedias picarescas* dentro de la producción dramática de Lope, según han propuesto Oleza, Sanz y el propio Restrepo, por mucho que generalmente solo se contemple como tal la *novela picaresca*¹⁴. Del mismo modo, parece lícito referirnos a las obras examinadas como *comedias bizantinas*, dadas sus abundantes y profundas conexiones con distintas y relevantes manifestaciones históricas de este mismo género (desde las más remotas, las novelas griegas, a las más cercanas en el tiempo o estrictamente contemporáneas, a las que Lope imita con mayor fidelidad).

Sigo, pues, los pasos de González-Barrera, que ha bautizado como tales *La viuda, casada y doncella*, *Los tres diamantes* y *La doncella Teodor*, y cuya sólida propuesta guio mis primeras aproximaciones al género y ha ejercido de constante fuente de inspiración. Con todo, tras el estudio realizado, diría que la operación que lleva a cabo Lope no consiste exactamente en seguir «los parámetros de las novelas de aventuras, con Heliodoro y Aquiles Tacio a la cabeza»¹⁵, sino más bien en dramatizar una *materia bizantina* que ya se había abierto paso en la Comedia Nueva (de ahí la pertinencia del marbete); el dramaturgo echó mano para ello

¹² Guillén, 2005, p. 137.

¹³ Restrepo, 2016, p. 45. Ver Cabo Aseguinolaza (1992, p. 180). Para otros problemas relacionados con la cuestión del género, remito asimismo a Lázaro Carreter (1972) y Guillén (2005).

¹⁴ Oleza, 1991; Sanz, 2010, y Restrepo, 2016.

¹⁵ González-Barrera, 2015, p. 103.

de fuentes muy diversas, entre las cuales no destacan particularmente las novelas griegas, toda vez que —según se comprobará en las páginas que siguen— acudió en primera instancia al teatro de su época, a los *novellieri* o a las historias caballerescas breves.

Todos estos textos, en fin, acusan unas *semejanzas de familia*, noción desarrollada por Wittgenstein en el ámbito filosófico (*Familienähnlichkeiten*), y que a menudo se ha aplicado al terreno literario. En síntesis, la idea principal es que un conjunto de obras agrupables bajo la misma categoría no tiene por qué presentar unos rasgos en común inamovibles y omnipresentes en todas ellas —y, a la vez, ausentes en otros textos—, sino que suelen estar emparentadas mediante una «compleja red de semejanzas que se superponen y entrecruzan en el doble nivel sincrónico y diacrónico»¹⁶. Esta noción permite conjugar el rigor científico necesario en toda tarea hermenéutica con la flexibilidad inherente a los estudios de letras, rehuyendo por igual los sistemas cerrados y las agrupaciones arbitrarias, de modo que, entre otras ventajas, las semejanzas de familia «nos capacitarían para ver las conexiones entre obras que, aunque distintas entre sí y separadas en la historia, están *emparentadas de alguna manera*»¹⁷. Y no va la cosa de predicar un cómodo relativismo, en absoluto, sino de reconocer que las categorías críticas son entes históricos que el investigador no debe *descubrir*, sino más bien *construir*. En otras palabras, que la tarea del investigador no consiste tanto en dar con la esencia definitiva de unas obras, sino en aportar una mirada que resulte útil y operativa para conocer y comprender mejor su naturaleza.

Por lo demás, el lector advertirá que a menudo me he referido al *género bizantino* o a la *tradición bizantina*. Lo he hecho a conciencia, puesto que no siempre el concepto, mucho más corriente, de *novela bizantina* resultaba oportuno. A mi juicio, la realidad histórica del conjunto de textos abordados permite concebir la existencia de un *género bizantino*, que engloba distintas manifestaciones, tales como novelas, novelas cortas o, en el caso que nos ocupa, comedias. Al fin y al cabo, todas ellas constituyen, por decirlo de nuevo con Restrepo, «distintos cauces de un género»¹⁸. Pero, si acaso el término *género* pudiera resultar algo aventurado o polémico —quizá otros preferirían hablar de un *subgénero*, de un *género histórico* u otras categorías, discusión apasionante que, sin embargo,

¹⁶ Santiáñez, 2002, p. 127.

¹⁷ ob. cit, p. 128.

¹⁸ Restrepo, 2016, p. 290.

no voy a plantearme aquí—, diría que podremos convenir en que las obras estudiadas responden cuando menos a un *paradigma* o *tendencia*, comoquiera que presentan una serie de elementos que se conjugan sistemáticamente, unas semejanzas de familia que las emparentan entre ellas y con el resto de la tradición que he tratado de reconstruir. En fin, la noción de *comedia bizantina*, al igual que la de *novela bizantina*, es una construcción teórica que pretende dar cuenta de una realidad histórica¹⁹. Por supuesto, no es un concepto usado en la época, como tampoco lo eran muchos otros, pero hoy nos permite remitir de una manera clara y precisa a una tradición literaria, que es la que aquí se abordará y para la que se postula este término.

Pero una categorización genérica no debe ser rígida y excluyente, sino abierta y moldeable²⁰. El teatro de Lope es un abigarrado conjunto de tendencias, géneros y corrientes que se entrecruzan entre sí²¹: de ahí que los enfoques para su estudio puedan ser múltiples y complementarios. Sea como fuere, entre sus comedias parece posible distinguir un pequeño género dramático con una personalidad bastante definida que, en el marco del macrogénero de la *comedia* y del teatro pobre, pone en juego unos tópicos literarios asentados en la tradición —representativos del género bizantino en sus distintas manifestaciones históricas— y unos temas de actualidad en la España de la época (la amenaza de los corsarios, el cautiverio...); a efectos críticos, cabría definir este conjunto de piezas como *comedias bizantinas*, sin perjuicio de otras posibles denominaciones y sin perder de vista que en ningún caso se trata de un corpus cerrado e inamovible. Veámoslo con mayor detenimiento.

¹⁹ No ignoro la paradoja terminológica que encierra el adjetivo *bizantino* —abordada, entre otros, por Torres (2009) y Blanco (2016)—, que la crítica aún no ha sido capaz de resolver con unanimidad, sino todo lo contrario. No obstante, la fortuna crítica del término *novela bizantina* es aún notable, y algunos de los mayores expertos en la materia, como Rey Hazas (1982), Teijeiro Fuentes (1988 y 2011), González Rovira (1996) o Egidio (2005), han seguido empleándolo —a sabiendas, claro está, de los problemas aducidos— en sus estudios sobre el género. Para más detalles, remito a Fernández Rodríguez (2016a, pp. 402-404).

²⁰ Hago mía una afirmación iluminadora de Oleza (2013a, p. 723): «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».

²¹ Antonucci, 2013a.