

## HACIA UNA MORFOLOGÍA DE LA COMEDIA DEL SIGLO DE ORO\*

(con especial atención a la "comedia urbana")

### I—Fundamentación teórica y metodológica

Mi punto de partida para el análisis de la comedia de costumbres contemporáneas se remonta, en primer término, al realizado por Vladimir Propp<sup>1</sup> para el cuento de tipo tradicional,<sup>2</sup> y dentro de éste el "cuento maravilloso", obra que ha señalado la existencia de ciertos géneros literarios en los que algunas de sus partes constitutivas pueden trasladarse, transponerse de uno a otro individuo del género; como ocurre en los cuentos tradicionales,<sup>3</sup> sucederá también en el romancero (especialmente en los casos de contaminación que constituyen la manifestación extrema)<sup>4</sup> y creemos que, dado el

\* El presente trabajo es reelaboración y ampliación del publicado en la *Revista del Instituto* (Instituto Nacional Superior del Profesorado "Joaquín V. González", Buenos Aires), I, fasc. 1º, enero-diciembre 1974, pp. 37-67.

<sup>1</sup> VLADIMIR PROPP, *Morphologie du conte*, traducción francesa de MARGUERITE DERRIDA, TZVETAN TODOROV y CLAUDE KAHN, Paris, 2a. ed. 1970, pp. 6-170.

<sup>2</sup> Preferimos el adjetivo "tradicional" que involucra los de popular, folklórico, etc., que se utilizan en la traducción francesa, por ser para los hispanistas un concepto perfectamente claro y preciso a partir de los estudios de Ramón Menéndez Pidal.

<sup>3</sup> Cf. VLADIMIR PROPP, *Morphologie*, p. 15.

<sup>4</sup> RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico*, t. I, Madrid, 1953, pp. 225-226, 312, 314-315. Cf. también MENÉNDEZ PIDAL, "Poesía popular y romancero", *Revista de Filología Española*, II (1915), p. 20, para la importancia de la contaminación en la transmisión y variantes del romance de doña Urraca, "Morir vos queredes, padre", como ejemplificación concreta y detallada del procedimiento corriente en la vida tradicional del romancero.

análisis que ofrecemos a continuación, ello puede afirmarse también de la comedia.<sup>5</sup>

Pero antes de establecer precisiones metodológicas y terminológicas, hay que remontarse a las relaciones entre lingüística y literatura y a ciertos supuestos básicos para poder llegar a la adaptación de la morfología del cuento y de los géneros narrativos en general al teatro, y en nuestro caso particular, la comedia de Lope de Vega. A esa totalidad constituida por la acción y cuyo sentido último está en el tema (cf. *infra*, p. 103) se aplica un análisis cuyo modelo está tomado de la lingüística, fundamentado en el hecho de que tanto el discurso como la obra de arte constituyen sistemas orgánicos estructurados, no meras acumulaciones de unidades menores. Son sistemas significativos, susceptibles de análisis semiológico.<sup>6</sup> El texto literario como la frase en lingüística se segmenta en porciones cada vez más reducidas hasta llegar a aquellos elementos que ya no pueden ser divididos<sup>7</sup> o que desde el punto de vista del análisis literario resultan irrelevantes.

Adoptamos el concepto de "poesía" y, en consecuencia, el de "poética" tal como lo ha desarrollado Roman Jakobson:<sup>8</sup> "La poésie met en relief les éléments constructifs de tous les niveaux linguistiques, en commencent par le réseau des traits distinctifs et jusqu'à l'agencement du texte entier", aunque en la práctica, seguimos el camino opuesto: partimos de las estructuras del texto y terminamos en el análisis de la forma poética (estilo, lengua) en la medida en que el objeto lo exige y resulta significativo dentro del sistema semiótico que constituye. Se parte, pues, de los conjuntos me-

<sup>5</sup> Este aspecto de la morfología de la comedia que la acerca al romancero se sumaría a otros que la crítica ha señalado repetidamente, tales como su carácter nacional, fuentes de inspiración, etc.

<sup>6</sup> Para una amplia bibliografía y los planteamientos teóricos respectivos, cf. ANTONIO PRIETO, *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, Barcelona, en especial las pp. 15-30.

<sup>7</sup> ÉMILE BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966, cap. X, pp. 119-131.

<sup>8</sup> *Questions de poétique*, Paris, 1973. Tener en cuenta el "Post-scriptum", en que responde a las objeciones de distintos críticos a sus puntos de vista, especialmente la p. 487.

nos articulados o más amplios y se va descendiendo por niveles sucesivos a articulaciones significativas cada vez más refinadas, o sea que la significación se pone de relieve, primero en las estructuras narrativas y son ellas las que producen el discurso de sentido articulado en enunciados.<sup>9</sup> Tal análisis responde a ciertos principios rectores, y es esencial la partición de estructuras adecuadas al todo, o sea que es previa la consideración de la totalidad del sistema semiótico que se analizará. En el artículo citado, las palabras de Jakobson tienen el valor de postulado básico: "Toute tentative d'analyser les fragments sans égard a l'ensemble du texte est aussi futile que l'étude des morceaux détachés d'une fresque, comme s'il s'agissait de peintures intègres et indépendantes".

Pero el esbozo de una "morfología de la comedia" (que, desde otra selección terminológica puede aspirar a convertirse en una "gramática de la comedia") antes de proseguir la investigación, ha de tomar en consideración ciertos planteos teóricos aparentemente inconciliables. Georges Mounin en "La communication théâtrale"<sup>10</sup> plantea el problema de la dificultad (o la imposibilidad) de considerar el espectáculo teatral como fundado en una especie de comunicación codificada, "au moins partiellement, analysable comme telle", que se revelaría como extremadamente compleja. Es indudable que el teatro no puede reducirse sólo a comunicación lingüística, pero también es igualmente válida la importancia básica de la comunicación lingüística, como núcleo de un total que la sobrepasa.

Para diferenciar el relato (*récit, racconto*) de la obra teatral hay que tener presente que se trata de estructuras paralelas, pero no idénticas. En lo teatral hay una dimensión mimética intermedia, convencional, encarnada en los actores; así, la acción ocurre, no se relata, pero en su ocurrir no puede menos de manifestarse en una morfología paralela a la del relato.<sup>11</sup> En consecuencia, analizada como obra lite-

<sup>9</sup> A. J. GREIMAS, "Éléments d'une grammaire narrative", *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, 1970, pp. 157-183.

<sup>10</sup> *Introduction à la sémiologie*, Paris, 1970, pp. 87-94.

<sup>11</sup> Acerca de la especificidad del teatro en relación con la litera-

raria, distinta pero equiparable al relato, le es perfectamente aplicable la teoría de la comunicación tal como la formuló R. Jakobson para el análisis poético.<sup>12</sup> Creemos que el teatro es comunicación, puesto que la comunicación no implica como indispensable la respuesta material e inmediata del decodificador o destinatario. En la obra teatral hay un mensaje transmitido en un código que comparten el autor y los oyentes, y el contacto queda establecido por lo que hace la esencia del teatro, el acudir a la representación, con la intervención compartida de los actores, el director, el escenógrafo, etc., quienes retransmiten el código del autor al auditorio,<sup>13</sup> lo que si bien puede dar lugar a una interpretación varia de las funciones de la teoría de la comunicación, no las anula u oblitera. La complejidad no implica la desaparición de la comunicación, aunque ésta sea de una naturaleza especial. Lo vio Georges Mounin al decir: "Et pourtant, nous avons bien la conviction que, dans une salle de théâtre, quelque chose doit au moins s'apparenter à ce que nous nommons communication." Aunque luego prefiera el término "relation" a "communication", aquél sólo puede considerarse como una distinción que matiza, sin llegar a una diferenciación de fondo.

La situación resulta aún más transparente cuando, como en el caso de la comedia del Siglo de Oro, aunque se tenga presente el hecho inicial de su representación y los factores intermedios propios del contacto que hemos señalado, el crítico debe hoy analizarla como un mensaje comunicado lingüísticamente. Y ese mensaje, para el lector de hoy, adquiere toda su validez, del análisis del corpus literario de la comedia del Siglo de Oro, que debe considerarse como una

tura, JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Idea del teatro*, Madrid, 1958. Para la tendencia no diferenciadora entre teatro y relato, cf. NORTHROP FRYE, "The structure of comedy", *Anatomy of criticism*, Princeton, 1957 (reproducido en *Aspects of the Drama*, Boston, 1962, pp. 70-80.)

<sup>12</sup> *Essais de linguistique générale*, traducción francesa de NICOLAS RUWET, Paris, 1968; "Linguistique et poétique", pp. 210-248.

<sup>13</sup> En este sentido, cf. RAÚL H. CASTAGNINO, *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano*, Buenos Aires, 1974, caps. II y III.

semiótica<sup>14</sup> en la que se analizan sus constituyentes, de incluidos a incluidos —autores, subgéneros,<sup>15</sup> obras— aplicando a la formulación de una morfología de la comedia la teoría de los constituyentes inmediatos (cf. *supra*, nota 7), o miembros de un paradigma, en la terminología de Hjelmslev.<sup>16</sup> Aun cuando los puntos de vista y los intereses sean diferentes, hay bastante unanimidad en este aspecto metodológico. Así Greimas (*Éléments*, p. 161) fija las “instancias fundamentales” de las que se parte, primeras articulaciones que recibe la sustancia semántica y se constituyen en forma significativa llegándose en último término a las “instancias últimas”, “donde la significación se manifiesta a través de múltiples lenguajes”.<sup>17</sup> Entre ambas supone una “instancia de mediación” en la que se sitúan estructuras semióticas con un *status* autónomo. Luego volveremos a su aplicación a la comedia, pero analizaremos en primer término las bases que nos ofrece la morfología del cuento.

La crítica del cuento tradicional había señalado, con anterioridad a Propp, “valores” constantes y otros variables, análisis que para éste resultaba objetable; lo profundizó y designó a esos elementos constantes en los relatos tradicionales con el nombre de “funciones”.<sup>18</sup> Algunas de las características de la función, según Propp, son:

<sup>14</sup> LOUIS HJELMSLEV, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, 1971, 196 pp.

<sup>15</sup> De ahí la importancia que adquiere para este tipo de planteos la existencia de una clasificación coherente de la comedia del Siglo de Oro. Cf. mi ponencia del V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Burdeos, 1974), cuyas actas están en preparación.

<sup>16</sup> Cf. *Prolegómenos*, cap. x, pp. 48 ss.

<sup>17</sup> Cf. *supra* el planteo en torno a la opinión de Georges Mounin.

<sup>18</sup> Cf. *Morphologie*, p. 29. En los cuentos cambian los nombres y los atributos de los personajes, pero no sus acciones, sus funciones; el cuento presta a menudo las mismas acciones a personajes diferentes. El paralelismo con la comedia es tan transparente que no necesita ejemplificación. Tampoco resulta inaceptable para la comedia la fórmula (que Propp rechaza por razones metodológicas) de Bédier para el “fabliau”, constituida como  $co + a + b + c \dots$ , en la cual *co* representa elementos constantes y *a*, *b*, *c*, las variables. La objeción de Propp es que en los cuentos *co* es indefinible. La fórmula se

- a) La *función* es la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su actuación en la intriga
- b) las funciones se repiten de modo notable
- c) los personajes, por muy diferentes que sean, a menudo ejecutan las mismas acciones
- d) los medios para realizar una función pueden cambiar, son un valor variable, pero la función como tal es constante.<sup>19</sup>

El análisis de Propp y su término básico, *función*, han resultado muy fecundos, pero Roland Barthes, entre otros, al retomarlo le ha dado un contenido distinto (primera transposición: del cuento maravilloso a la narrativa en general): la función es una unidad mínima de contenido, que puede ser distribucional, o integrativa: las funciones integrativas remiten a un nivel superior del relato, y las designa como *indicios*; aunque en forma difusa, hacen referencia a conceptos necesarios para el sentido de la historia, son verdaderamente significativas y dentro de la obra tienen carácter paradigmático (en el sentido de hacer referencia a un sistema del que constituyen una parte integrada) en tanto que las funciones distribucionales o funciones propiamente dichas son de referencia sintagmática.<sup>20</sup> Naturalmente, en el sistema artístico del que forman parte su importancia varía:

podría aplicar a la comedia teniendo en cuenta el género como conjunto, pues hay en ella siempre un elemento único no repetido (*U*) y otros transferibles y repetidos, escogidos de un fondo amplio y variado que se fue constituyendo a medida que la comedia adquiría sus características decisivas:  $U + a + b + c \dots$

<sup>19</sup> Tal como lo plantea Propp para el cuento maravilloso, en la comedia, dado el dinamismo de la acción, ciertos personajes, básicamente los mismos, aunque en apariencia distintos, ejecutan a veces acciones bastante similares pero con funciones diferentes en la estructura de cada comedia (cf. *infra*, p. ... ) y por ello los esquemas de Propp se revelan inadecuados para la mayor complejidad de acción, incidentes, sicología de los personajes, plurivalencia de situaciones, etc.

<sup>20</sup> Para la terminología lingüística básica, cf., por ejemplo, ÉMILE BENVENISTE, *op. cit.*, pp. 124-125. Ha sido aplicada a la narración por ROLAND BARTHES, "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, 8 (1966), pp. 1-27.

unas, son verdaderas bisagras del relato (o la acción), son las funciones *cardinales* o *núcleos*; otras tienen sólo carácter complementario y Barthes las designa como *catálisis*; (*Éléments*, pp. 9-10); las funciones cardinales corresponden a los momentos de riesgo del relato, abren, mantienen o cierran una alternativa significativa; en tanto que las catálisis corresponden a los intervalos de estabilidad, de descanso,<sup>21</sup> los *indicios* constituyen una clase integrativa que adquiere su pleno sentido en el plano o nivel de los personajes o de la narración o acción e implican por parte del lector u oyente una actividad de desciframiento, de decodificación.

Conviene establecer ciertas precisiones, y ante todo que el concepto de función en Propp y en Barthes es distinto: en Propp equivale a lo que en Barthes es el "indicio", o en todo caso sólo "función cardinal", puesto que el cuento tradicional, como el relato novelesco primitivo (por ej. *II novellino* o *El patrañuelo* de Timoneda), se caracterizan por carecer de catálisis, sólo tienen funciones cardinales. Por otra parte, la ejemplificación elegida por Barthes relega las funciones a la condición de verdaderas unidades mínimas, no segmentables en relación con la significación del total del que forman parte, y en este sentido son integrantes de una unidad superior en el análisis, que es la *secuencia*.

Como observa Barthes, la lógica del relato obedece a leyes, por las necesidades de ajustarse éste a una "descripción estructural" de la cronología, los hechos y los personajes, y la funcionalidad del relato exige una organización de "referencias" (*relais*) cuya unidad básica es una agrupación de funciones que se llamará *secuencia*. La *secuencia* es una serie lógica de *funciones cardinales* o *núcleos* unidos por una relación de solidaridad. La *secuencia* empieza cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario y se cierra cuando otro de sus términos no tiene consecuente. Ella misma constituye una nueva unidad, lista para funcionar como término simple de otra *secuencia*, más amplia. A su vez,

<sup>21</sup> "La fonction constante de la catalyse est donc, en tout état de cause, une fonction phatique (pour reprendre le mot de Jakobson) : elle maintient le contact entre le narrateur et le narrataire" (*ibidem*, p. 10).

Claude Bremond <sup>22</sup> caracteriza la secuencia en forma similar: condición intermediaria entre la función y la serie de miembros similares que constituyen la narración; su carácter de estructura autónoma; la posibilidad de que las funciones en ella agrupadas guarden un orden fijo o puedan, según los casos, tenerlo facultativo; omisiones o permutaciones de ciertas funciones que pueden o no aparecer y la existencia de secuencias elementales (que corresponderían a las microsecuencias de Barthes) y secuencias complejas que corresponderían a las macrosecuencias de éste (cf., especialmente, pp. 18, 22-23). En cierto sentido este concepto de secuencia trasciende al de función y lo reemplaza: como tal ha sido usado y definido por A. J. Greimas —una de sus posibles definiciones— como unidad narrativa autónoma, susceptible de funcionar como un relato, pero que puede encontrarse integrada, como una de sus partes constitutivas, en un relato más largo: el lugar que ocupe allí determinará su función en la economía global de la estructura narrativa.<sup>23</sup>

La demostración más efectiva de la diferencia intrínseca del concepto de *función* en Propp y Barthes, se manifiesta en la distinción que aquél establece para las funciones por género, especie y variedad, lo que parecería implicar que la función de Propp se acerca a la *secuencia* en el sentido de Barthes.

Con independencia de los análisis de raíz formalista y estructuralista, la crítica de los poemas épicos había estudiado su construcción en torno a *motivos*,<sup>24</sup> pero éstos no son uni-

<sup>22</sup> "Le message narratif", *Communications*, Nº 4 (s.a.), pp. 1-32, exposición y crítica constructiva en torno al estudio de Propp, postula, como un hecho normal, la traslación de ese tipo de análisis a la literatura y el "théâtre bourgeois", géneros en los que se establecen relaciones interpersonales estrechas, p. 26; cf. también p. 32, párrafo final: las transposiciones de géneros no afectan la estructura del relato, cuyos significantes conservan su identidad en todos los casos.

<sup>23</sup> A. J. GREIMAS, "La structure des actants du récit", *Du sens*, p. 249 ss, en especial p. 258. La definición y la terminología se mantienen aunque, trascendiendo de la aproximación formalista y/o estructuralista, aquí nos encontramos con un "essai d'approche générative".

<sup>24</sup> C. M. BOWRA, *Heroic Poetry*, London, 1961, en especial caps. v y vii; JAN DE VRIES, *Heroic Song and Heroic Legend*, London, Oxford Uni-

dades primarias: a su vez pueden descomponerse, y lo que interesa entresacar son los elementos primarios, no con fines de catalogación y enumeración —tareas previas— sino para ver cómo se integran en el relato de acuerdo con un cierto esquema ("pattern") abstracto, a la manera de la gramática, soporte abstracto de la lengua hablada, de la lengua viva.

En resumen, para nuestro análisis de la comedia nos encontramos ante una triple elección terminológica:

- 1º) *función* en el sentido de Propp
- 2º) *secuencia*, tal como la define Barthes, con la posibilidad de distinguir entre microsecuencia y macrosecuencia, con las precisiones aportadas por Bremond y Greimas
- 3º) *motivos*, tal como en el análisis de los poemas épicos.

Respecto de *función* su uso se justificaría en el paralelismo de la relación objeto literario↔público, en la comedia lo-pesca y el cuento tradicional (cf. *infra*) y en el número reducido de tipos actuantes en un número muy grande de circunstancias emparentadas. En cuanto a *motivo*, si por una parte implica más bien un conjunto complejo, como hemos indicado,<sup>25</sup> sin embargo, las precisiones señaladas por B. Tomachevski,<sup>26</sup> nos permite adaptarlo al análisis de la comedia por su adecuación a un estudio que contempla al mismo tiempo génesis y estructura.

Al hablar Tomachevski de *motivos libres*, que no pueden desaparecer sin provocar la alteración básica de la obra, y *motivos asociados* que sí pueden excluirse, nos ofrece la posibilidad de utilizar el adjetivo *libre* para lo que diferencia argumentalmente una comedia de todas las demás, en tanto

iversity Press, 1963; JEAN RYCHENER, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève-Lille, 1955, cap. v.

<sup>25</sup> PAUL ZUMTHOR, "Étude typologique des *planctus* contenus dans la *Chanson de Roland*", Liège, 1959 (*Actes du Colloque de Liège*, 1957), p. 220: "Par motif j'entends les divers images ou idées complexes qui successivement sont exprimées".

<sup>26</sup> B. TOMACHEVSKI, "Thématique", *Théorie de la littérature*, Paris, 1965, p. 263 ss., especialmente pp. 268-269.

que *asociado* sería lo que se repite en diversas comedias, por lo general con prescindencia de la fuente.<sup>27</sup>

La primera tarea de la crítica consiste, entonces, en establecer los niveles de la obra: para ello existe una limitada experiencia, que se considera a sí misma como vacilante o provisional. Roland Barthes (*Introduction*, pp. 1-27), recogiendo la de otros críticos, sobre todo de los formalistas rusos —W. Propp y T. Todorov— propone tres niveles de descripción: el nivel de las “funciones”; el nivel de las “acciones” (quizá se podría sustituir para la comedia por “actuaciones”: Barthes se apoya aquí en Greimas y su referencia a los personajes como “actants”); el nivel de la “narración” (al que Todorov llama del discurso) y que quizá podríamos llamar con la terminología más accesible, del *significante* —o sea la expresión verbal propiamente dicha. Naturalmente que se trata de una separación metodológica, pues los tres niveles están ligados entre sí: “la función” se integra en la acción y recibe su sentido último de la expresión verbal con que se transmite del autor (codificador) al oyente o lector (decodificador).

Hemos optado por tomar como base del análisis, como su unidad, la *secuencia*, dentro de la que distinguimos las funciones como los elementos semánticos constituyentes dependientes. Ha contribuido también a la decisión de nuestra elección el hecho de que *función* tiene para distintos modelos lingüísticos significados muy diferentes, y si a ello se agrega la ambigüedad que no puede dejar de provenir de sus contenidos semánticos en la lengua corriente y aun en la lengua especial del teatro, creo que resulta más unívoco el uso de *secuencia*, que, por otra parte, tácitamente, insiste en el paralelismo que queremos dejar establecido entre el relato y la obra teatral, sin que ello implique, hay que repetirlo una vez más, el hacer a un lado las diferencias. En efecto, existe una tradición crítica teatral independiente, que nos ayudará

<sup>27</sup> En ciertos momentos Tomachevski, p. 270, precisa que esos motivos asociados se introducen para la construcción artística de la obra y los llama “motivos marginales”. En cuanto a ese carácter, se podrían identificar con las catálisis de Barthes. Nos atenemos a la adjetivación elegida en primer término, “libre” y “asociado”, con valores precisos y bien definidos en nuestro propio sistema significativo de la comedia.

en nuestra exploración. Mantenemos, pues, la clara distinción señalada para la comedia española por Alexander A. Parker<sup>28</sup> entre *tema* y *acción*, esta última entendida al mismo tiempo en el sentido del francés "sujet", que se define por oposición a "fable" (*plot*, argumento): mientras el argumento (*fable*) está constituido por los acontecimientos en sí, la *acción* ("sujet") respeta su orden de aparición en la obra y la ilación de la información que ellos suministran, por lo cual es la creación artística originaria, en tanto que la "fable" representa una simplificación que, desde el punto de vista analítico, permite un primer buceo hacia el sentido último de la obra, es ya una "transformación" en el sentido que el término ha adquirido en la gramática generativa. *Tema* es, en cambio, la síntesis significativa de la acción misma.

Y para completar los enunciados teóricos tomados en cuenta, cabe señalar que a las "primeras instancias" de Greimas corresponde, en nuestro género, la intención de estructuración teatral, de comunicación con el público a través de la forma de la comedia; la elección, en forma solidaria, o sea en relaciones de interdependencia, de los componentes, tales como el tema en su formulación global y la acción, los personajes, la macrosecuencia libre. A la "instancia de mediación" corresponderían las situaciones; las secuencias asociadas, la progresiva delineación de los personajes actuantes, las funciones que integran las secuencias. A las "instancias últimas" corresponderían la forma de la expresión, o sea, la lengua, el estilo, la variación de los metros y, en el caso de la representación, se prolongan en la escenografía, la iluminación, el vestuario, etc.; en una palabra, los "múltiples lenguajes" propios de la esencia de la obra teatral.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> *The approach to the Spanish Drama of the Golden Age*, London, 1957, N° 6; traducción española en *Cuadernos del Idioma* (Buenos Aires), III (1969), pp. 85-109.

<sup>29</sup> La presencia intermediaria del actor plantea problemas que le son propios, y cuyo análisis nos alejaría de nuestra finalidad inmediata. Prescindimos pues de él, postulando una identidad total ideal para ese eslabón intermedio a fin de justificar su eliminación en el análisis tanto más que en nuestro caso, ya el propio Lope, a lo largo de su vida de autor, se decidió por esa prescindencia al dejar que las comedias se editaran, y especialmente desde el momento en que él mismo se preo-

Del análisis ya citado de B. Tomachevski (cf. *supra*, nota 26) otro aspecto puede trasladarse al análisis de la comedia, y tanto terminológica como intrínsecamente corresponde a las características de ésta: tal es su definición de situación, o sea las *relaciones* mutuas de los personajes en un momento dado, que coincide con el análisis específicamente dedicado al teatro por Etienne Souriau, sobre todo al postular para la situación "la presencia de algunos personajes o héroes ligados por intereses comunes u otros lazos (por ej., los de parentesco)", lo que llama el "microcosmos" propio de la obra teatral<sup>80</sup> siempre en relación con el "macrocosmos" (la vida contemporánea en la que están inmersos autor, actores y público).

Nuestro análisis reconocerá pues, en la comedia, una serie de situaciones de los personajes actuantes que se desarrollan y varían por la estructuración de *secuencias* que ellos protagonizan, y cuya variación y evolución desde el planteamiento al desenlace depende de *fuerzas* o *podere*s, que Souriau (*Les grandes problèmes*, p. 28 ss.) clasifica en: 1) fuerza temática inicial; 2) fuerza de oposición; 3) fuerza del valor atribuido a los elementos en conflicto; 4) fuerza de colaboración de otros personajes respecto de los protagonistas y los elementos en conflicto; 5) fuerza arbitral, que inclina la balanza hacia determinado resultado.

Creo que es importante determinar que el género comedia exige entre las "primeras articulaciones" ciertos supuestos apriorísticos —en la sustancia del contenido— de la semiótica constituida por el género y de cada comedia como "micro-universo semántico": aceptación de la organización socio-económica de la época y de las jerarquías de la organización familiar; el *sine qua non* espiritual de la religión; el *sine qua non* social representado por el sentimiento del honor, sólo en algún caso límite discutido, enfrentado o humorísticamente jaqueado.

Hay que hacer sin embargo dos observaciones: la primera cupó de la edición de las *Partes*, con un declarado interés por su perfeccionamiento textual.

<sup>80</sup> Vid. ETIENNE SOURIAU, *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale*, Paris, 1960, Les Cours de Soborne, pp. 23-24.

respecto a esta sustancia del contenido, que de acuerdo con el tratamiento da por lo general lugar a secuencias asociadas, a funciones, pues en ciertos casos constituye elemento esencial de la macrosecuencia libre (por ej., los grandes dramas del honor). La segunda, consiste en que, desde el punto de vista metodológico de la transposición de los modelos lingüísticos a la crítica literaria, la mera enunciación de estos supuestos señala la complejidad (¿y por qué no, la vulnerabilidad de la tarea?), y el hecho de que no se pueda abarcar *totalmente* el análisis de la comedia ni reducir su descripción a una gramática en sentido estricto. Por ello, repetimos, aunque a veces traspasemos los límites, preferimos hablar de una "morfología de la comedia".<sup>31</sup>

En la morfología de la comedia distinguiremos entonces funciones y secuencias, señalando como primera complejidad el hecho de que no siempre es perfectamente clara la posibilidad de clasificación entre una función y una secuencia, y el hecho de que, por otra parte, lo que en una comedia es función, en otra se desarrolla como secuencia y aun puede ser secuencia libre. Por ej., en BEN,<sup>32</sup> Mendo, temeroso de que el rey huérfano y pequeño, en manos de Payo de Bivar pueda ser sacrificado, dice:

Que éste, con traher después  
al reyno el blanco vestido  
con sangre de alguna res,  
será por rey elegido...<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Ello explica por qué la crítica estructuralista y postestructuralista sólo ha analizado con valor ejemplificatorio relatos más bien esquematizados, muy formalizados (el cuento tradicional, las novelas policiales o de espionaje), y sus mayores éxitos (fuera de los muy recientes del tipo de los de Todorov sobre el *Decamerón* o la novela del siglo XIX), los ha obtenido en los análisis de poemas breves.

<sup>32</sup> Empleamos las siglas del *Vocabulario completo de Lope de Vega* de Antonio Fernández Gómez, Madrid, 1971, 3 vols. Para mayor comodidad del lector reunimos todas las siglas empleadas al terminar el artículo.

<sup>33</sup> *El primero Benavides*, ed. de Arnold Reichenberger y Augusto Espantoso Foley, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1978, Acto I, vv. 51-54.

Son muchas las comedias en las que un niño por diversas causas es "expuesto a las fieras", y como prueba de la misión cumplida, se presentan ropas ensangrentadas.<sup>34</sup>

Las funciones pueden presentarse independientemente y también reunirse a otras, constituyendo el conjunto una secuencia. El concepto de función se establece en el nivel paradigmático de una comedia dada; su eslabonamiento e interrelación en una secuencia, o su independencia, se establece en el nivel sintagmático. Al estar las secuencias constituidas por funciones, entre los dos niveles la relación es de tipo paradigmático, en tanto que la caracterización de las secuencias, ya como libres, ya como asociadas, en la morfología de una comedia dada, es de carácter sintagmático. El carácter libre de una secuencia se establece en el nivel paradigmático, pero no del sistema semiótico de la comedia sino en relación con el *corpus* o sistema de la comedia como género, o en un subgénero dado. De ahí la complejidad de un análisis que debe llevarse a cabo en el eje sintagmático —el texto de una comedia dada—, y en el paradigmático, que es el que permite el reconocimiento, clasificación y jerarquización de macrosecuencias, secuencias libres y asociadas.

Otro aspecto de la complejidad del análisis reside no sólo en la relación entre clases y componentes<sup>35</sup> (macrosecuencia → secuencia → función) sino en la clasificación dentro de cada uno de los términos, especialmente entre secuencias libres y asociadas, de tal modo que la observación anterior referida al carácter de "libre" y "asociado" en el nivel paradigmático del *corpus* de las comedias (o de un subgénero de ellas), debe en cierto modo matizarse. Veamos un ejemplo concreto. El diálogo "de camino" entre amo y criado al lle-

<sup>34</sup> En éste como en muchos otros casos las "funciones" y aun las secuencias son tópicos ya de tipo tradicional. Cf. nota en la ed. cit., donde se señala el antecedente bíblico. *Génesis*, XXXVII. Esta misma función se integra en la macrosecuencia libre de HIJL. El motivo de los hijos o niños cruelmente abandonados es frecuente en las *novelle*: D. T. ROTUNDA, *Motif-Index of the Italian Novelle in Prose*, Indiana University Publications, Bloomington, 1942; especialmente pp. 5301, 5312, 5350, 5355.

<sup>35</sup> Utilizamos nuevamente la terminología de Hjelmlev, *Prolegómenos*, cf. *supra*, notas 14 y 16.

gar forasteros a una ciudad, tiene por lo general la forma de una "relación"<sup>36</sup> que introduce al oyente en las situaciones propias de la comedia. Es una típica secuencia asociada (muy formalizada en el plano de la expresión, aunque de gran variedad en el plano semántico). Sin embargo, en la comedia de Moreto, *El parecido en la corte*,<sup>37</sup> la repetición de una secuencia paralela, entre otros dos personajes, cuya conversación sirve de complemento a los contenidos significativos de la primera, confiere a la suma de ambas, o sea a la macrosecuencia que así se constituye, un elemento de originalidad, producto de un factor organizador de los componentes; la geminación, al ejercerse sobre una secuencia asociada, la transforma en una secuencia libre.

Ahora bien, este análisis ha sido posible porque al irse constituyendo el corpus de la comedia se ha ido revelando la existencia de un código y de subcódigos, formados éstos por los distintos tipos de comedias que Lope cultivó, y sus contemporáneos y sus epígonos mantuvieron en sus líneas generales. Así podemos hablar de una "morfología de la comedia" y también de una "morfología de la comedia de costumbres contemporáneas o urbanas" en particular (dejando para otra oportunidad tanto lo que corresponde al aspecto taxonómico como a los elementos diferenciadores de los distintos subcódigos de esos otros tipos de comedias) porque el tipo de secuencias que se repiten en los individuos del subgénero puede ser rasgo distintivo de ese tipo de obras. Podemos pues describir las comedias en relación con las secuencias y poniendo a contribución, y en relación con éstas, las situaciones; el tema y la acción, y si bien la elección de las secuencias asociadas, su organización y combinación es en sí misma un acto de creación,<sup>38</sup> su presencia se da en función de una secuencia o macrosecuencia libre que hace lo diferencial y distintivo de cada comedia y que Lope tomaba de distintas fuentes: novelas (más bien "nouvelle")

<sup>36</sup> *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. de Juan de José Prades, Madrid, CSIC, 1971, v. 309; DIEGO MARÍN, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, 1962, pp. 31 ss.

<sup>37</sup> *Biblioteca de Autores Españoles (BAE)*, XXXIX, p. 311 ss.

<sup>38</sup> VLADIMIR PROPP, *Morphologie*, p. 21.

italianas o españolas, relatos o cuentos tradicionales, narraciones poéticas o cronísticas.

Desde el punto de vista práctico, partiremos pues, como ya hemos visto, de las articulaciones mayores, descendiendo, por niveles, a "articulaciones sucesivas cada vez más refinadas" alcanzando, por una parte "el sentido articulado, es decir, la *significación*, y por otra el *discurso sobre el sentido*, es decir, una gran paráfrasis que a su modo desarrolla todas las articulaciones anteriores del sentido";<sup>39</sup> en la terminología de Hjelmslev, de la forma de la sustancia a la forma de la expresión, o siguiendo a Greimas (cf. *supra*), partiendo de las "primeras instancias".

De acuerdo con estudios de tipo estético, o si nos adentramos en la psicología de la creación artística, y en particular de la obra teatral, el punto de partida está en una primera idea, en siluetas de personajes, a partir de las cuales se inicia la creación en la que todo está por precisarse para llegar al drama o la comedia. Existe en el creador una experiencia profunda que desconocemos, encerrada en su pensamiento y previa a la invención de la pieza.<sup>40</sup> Para Lope hay que tener en cuenta los versos, tan poco comentados, de *El arte nuevo...*,<sup>41</sup> "El sujeto elegido escriba en prosa / y en tres actos de tiempo le reparta...", y después de diversas indicaciones que tienen que ver con la "materia" (no adelantar el posible desenlace para mantener la atención, tratar de que no quede la escena vacía, etc.), dice en el v. 246:

*Comience*, pues, y con lenguaje casto...

El "comenzar" parece indicar la composición de la obra, como resulta ampliamente corroborado por la referencia, por primera vez al "lenguaje", o sea: el plano de la expresión constituye el último término, las "instancias últimas", la plasmación definitiva de una acción concebida previamente en forma ya precisa y detallada.

<sup>39</sup> A. J. GREIMAS, *Éléments*, p. 158.

<sup>40</sup> E. SOURIAU, *Les grands problèmes*, pp. 23-24.

<sup>41</sup> *Arte nuevo...*, ed. cit., vv. 211 ss.

II—*La comedia urbana de Lope de Vega*

Dentro de la comedia, usado el término con la extensión que tenía en el Siglo de Oro, existe un subtipo o subgénero, el de las llamadas de enredo, de capa y espada o de costumbres contemporáneas<sup>42</sup> que nos interesa por su condición de coincidencia entre la acción y la época en que vive y escribe el autor; su ocurrir en España, a veces con extensión sobre todo a Italia o Flandes; su fuente de inspiración muy frecuente en la narrativa breve. Así resultan de inspiración novelesca por su fuente,<sup>43</sup> y entre ellas muchas

<sup>42</sup> Así se las designa con mayor o menor precisión desde la época clásica; luego, la crítica ha establecido ciertas precisiones, con preferencias por unas designaciones y olvido de otras: HUGO ALBERTO RENNERT, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, 2a. ed., New York, 1963, Dover Books (reproduce la primera edición de la Hispanic Society of America, New York, 1909), cap. XIII, recoge la crítica inmediatamente anterior y la antigua, pp. 274-77. Sin entrar en el problema de la clasificación de la comedia, sus subgéneros, según las épocas y los críticos, ha habido intentos de otros tipos de agrupaciones. En torno al grupo que nos interesa se ha hablado de "románticas", "novelescas", "costumbristas", etc. Ya Bances Candamo distinguía dentro de las comedias amorosas las de "capa y espada" y las de "fábrica" (diferenciadas éstas de aquéllas por la índole más elevada de los personajes): cf. D. MOIR, "Prólogo" a su ed. del *Theatro de los theatros* de Francisco Bances Candamo, London, Tamesis, 1970, esp. pp. LXXXVIII-XC, y para las definiciones correspondientes, cf. en la obra misma, 1ª versión, art. 2, p. 33. La actitud crítica vacila entre el modo o tendencia inclusivo y el diferenciador, de acuerdo con los supuestos críticos y filosóficos y los diversos intereses frente a la materia tratada. No es infrecuente la referencia a una bipartición tácita entre "comedia frívola" y "comedia seria", pero son ya muchos los críticos a los que no resulta fecunda la designación universal de "comedia": cf. BRUCE W. WARDROPPER, "Lope de Vega's urban comedy", *Hispanofila Especial*, I, 1974, pp. 47-61.

<sup>43</sup> La clasificación de la comedia y especialmente la de Lope oscila entre la atomización por subdivisiones de subdivisiones o la situación contraria, unos pocos cuadros que incluyen obras de tipo muy diverso: cf. DIEGO MARÍN, *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*, México, 1958, pp. 24 ss., esp. p. 26. No ha perdido vigencia total la respaldada por la autoridad crítica de Marcelino Menéndez y Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. ordenada y dirigida por Miguel Artigas, Madrid, 1927, quien sigue lo que podríamos llamar

se remontan a *novelle* italianas (Boccaccio, Bandello, Giraldo Cintio); otras se inspiraron en relatos breves españoles.

Para todas sus comedias de inspiración novelesca la crítica ha señalado la independencia con que Lope reelabora sus fuentes, con unanimidad de la que pueden servir de ejemplo Marcelino Menéndez y Pelayo,<sup>44</sup> Caroline Bourland y J. C. Metford, entre muchos otros. El caso de Caroline Bourland resulta especialmente significativo: su crítica parte del aprecio máximo para las dotes narrativas y los logros estéticos de Boccaccio, patrón respecto del cual Lope queda

"línea tradicional", por ej. la desarrollada por Schack en el t. III, cap. XII de su *Historia de la literatura y el arte dramático en España* (Colección de Escritores Castellanos, Madrid, 1887), siguiendo las huellas de Wilhelm Hennings, *Studien zu L. de V. Comedia. Eine Klassifikation seiner Comedias*, Göttingen, 1891, quien a su vez toma en cuenta los intentos clasificatorios previos. Charles Vincent Aubrun, cuya obra *La comédie espagnole 1600-1680*, Paris, 1966, puede tomarse como una "mise-au-point" actual de la materia, por una parte señala la necesidad de considerar la comedia como un todo y por otra postula como única clasificación plausible la surgida de las fuentes literarias de las que se nutren las comedias. La tendencia a desentenderse del problema teórico de la clasificación de la comedia, a considerarla como un todo en el que funcionan los mismos elementos sociales y artísticos e idéntica teoría tácita y convencional, es visible también en el manual de MARGARET WILSON, *Spanish Drama of the Golden Age*, Oxford, 1969, Pergamon Press. El mismo desinterés por los subgéneros le ha sido señalado por Duncan Moir, *op. cit.*, p. XLVI, a Margarete Newels, *Die dramatische Gattungen in den Poetiken des Siglo de Oro*, Wiesbaden, 1959.

<sup>44</sup> Puede verse en sus "Observaciones preliminares" correspondientes a las *Obras* editadas por la Real Academia Española (cf. indicación bibliográfica de la nota anterior). Con respecto a las de inspiración novelesca, siempre resulta que, aun ofreciendo la fuente la materia que cubriría los tres actos de la comedia, Lope prefiere hacerla a un lado y recurrir a otros elementos; sirva de ejemplo el siguiente pasaje referido a *Los tres diamantes*: "Con los datos de la leyenda lógicamente desarrollados había suficiente materia para un drama novelesco; pero Lope, dejándose arrastrar de la propensión que en los primeros tiempos tuvo a las intrigas embrolladas, complicó inútilmente ésta con el personaje inútil y parásito de un Enrique, príncipe de Inglaterra... con unos impertinentes amores de la hermana del soldán de Persia... Todos estos episodios nada interesantes en sí mismos y presentados además con muy poco arte, fatigan inútilmente la atención y estropean por completo los dos actos últimos".

por lo general muy por debajo, y la autora insiste en su *afán de añadir complejidad, confusión, episodios*, etc., muchas veces inmotivados y poco naturales,<sup>45</sup> si bien suele elogiarse su adaptación al ambiente español, su habilidad para urdir la trama y la presentación de los caracteres.

J. C. Metford<sup>46</sup> considera que las *novelle* por lo general sólo proporcionan la parte central de la trama, pues no ofrecen materiales de acuerdo con la demanda de la comedia, y así Lope tenía que *agregar* la materia para *llenar* las horas que ésta exigía.

En el caso especial del análisis de una sola y determinada comedia los conceptos de la crítica son del mismo tenor. Antonio Gasparetti,<sup>47</sup> en el caso de *SERS*, considera que la trama fue enriquecida por Lope con una serie de intrigas urdidas y conducidas a término con verdadera maestría. William L. Fichter, respecto de *CADI*, señala que Lope amplió y adaptó con los medios que halló a su alcance la novela de Bandello a la escena española;<sup>48</sup> Emilio Cotarelo y Mori considera que si el fondo de *PAD* está tomado de una novela de Bandello, el desarrollo y episodios, los dos actos primeros en que entra el simpático personaje de Argolán y sus disputas y duelos con los caballeros cristianos es de Lope.<sup>49</sup> Lo que resulta unánime, en forma tácita o

<sup>45</sup> CAROLINE B. BOURLAND, "Boccaccio and the *Decameron* in Castilian and Catalan Literature", *Revue Hispanique*, XII (1905), pp. 1-232. Respecto de *LLE*, basada en la "novella" 2a. de la Jornada II: "The plot becomes very involved and confused and the episodes are unnatural and improbable" (p. 70); a propósito de *DISE*, aunque alaba la rapidez de la acción que sostiene el interés y la vivacidad del diálogo, "Lope has added various subordinate characters whose main use is to increase the confusion of the tangle..." (p. 94). Cf. también p. 125, para *HA*; p. 138, *ANZ*; p. 148, *SERC*, etc.

<sup>46</sup> "Lope de Vega and Boccaccio's *Decamerón*", *Bulletin of Hispanic Studies*, XXIX (1952), pp. 75-86, especialmente p. 83.

<sup>47</sup> "Giovanni Battista Giraldi e Lope de Vega", *Bulletin Hispanique*, XXXII (1930), pp. 372 ss., en especial pp. 387-392.

<sup>48</sup> Edición de *CADI*, New York, 1925, Instituto de las Españas, "Introduction", p. 24. (En todos los casos el subrayado es nuestro.)

<sup>49</sup> "Prólogo" al t. VIII de las *Obras* de Lope de Vega en la Nueva Edición de la Real Academia Española, Madrid, 1930, p. XXIV.

explícita, es la exaltación de la fértil imaginación de Lope, en cuanto a los medios de que se vale como "artificio" o "recursos" que *agrega y une* hábilmente a la trama principal, o sea la "inventiva" española que Morel-Fatio consignaba en la caracterización de la comedia.<sup>60</sup>

Creo que es necesario un cambio de enfoque: no se trata de unir o agregar, sino de que la comedia es estructuralmente una organización de secuencias, muchas de ellas asociadas y en parte constituidas por contenidos convencionales —aceptados por el auditorio, compartidos entre el autor y su público—<sup>61</sup> en adición a otra secuencia cuya validez está precisamente en la originalidad, y la estructura surge de la oposición de una y otras en un conjunto construido a través de un proceso de creación organizado en torno a dos momentos importantes: la elección de la fuente y su elaboración por medio de las secuencias. Ello es fundamental en la concepción de la comedia puesto que la presencia de esos dos tipos de elementos que se oponen y se complementan explica ciertos aspectos de lo que será la sociología del teatro del Siglo de Oro: por una parte, el modo como Lope queda involucrado en la organización espiritual y socio-cultural de la España de la época; por otra, la necesidad constante de la "novedad" y de lo inesperado por parte del auditorio: no olvidemos que si el *Arte nuevo de hacer comedias* no nos da una teoría dramática plena y satisfactoria y unívoca, en cambio sus versos son un hilo conductor que no debe despreciarse, y en ellos justifica Lope los dos aspectos señalados:

<sup>60</sup> Cf. A. MOREL-FATIO, *La comédie espagnole au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1885, 2a. ed., Paris, 1928, 71 pp.; en especial p. 67.

<sup>61</sup> Para el concepto de convencionalidad, cf. ALEXANDER A. PARKER, *art. cit.* en la nota 32 y ARNOLD REICHENBERGER, "The Uniqueness of the comedia", *Hispanic Review*, XXVII (1959) (*Joseph E. Gillet Memorial Number*), pp. 303-316. El concepto de convencionalidad también ha sido pormenorizadamente analizado para el teatro isabelino, que en este aspecto de su problemática presenta notables semejanzas con el caso español: S. L. BETHELL, *Popular Dramatic Tradition*, Westminster, 1944, cap. I, "Conventionalism and naturalism", pp. 13-30.

buen exemplo nos da naturaleza  
que por tal variedad tiene belleza<sup>52</sup>

lo inesperado: vs. 234-237

...pero la solución no la permita  
hasta que llegue a la postrera scena,  
porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene,  
buelve el rostro a la puerta, y las espaldas  
al que esperó tres horas cara a cara;  
que no ay más que saber que en lo que para.

los gustos del público, vs. 282-284

...por que suele  
el disfraz varonil agradar mucho.

vs. 319-320

El engañar con la verdad es cosa  
que ha parecido bien...

vs. 323-325

Siempre el hablar equívoco ha tenido  
y aquella incertidumbre anfibológica  
gran lugar en el vulgo...

v. 327

Los casos de la honra son mejores  
porque mueven con fuerza a toda gente...<sup>53</sup>

<sup>52</sup> En nuestro caso, no importa que se trate de una variante más del célebre verso de Serafino Aquilano, que encontró un eco especial en la España de la época: cf. A. MOREL-FATTO, "La fortune en Espagne d'un vers italien", *Revista de Filología Española*, III (1916), pp. 63-66 y ENRIQUE DÍEZ-GANEDO, "Fortuna española de un verso italiano", *ibidem*, pp. 168-170. Su repetida frecuencia la constituye en función primaria mínima, que se presta con su valor axiomatico a modo de comentario o justificación de las más diversas situaciones.

<sup>53</sup> Citas según la *ed. cit.* del *Arte nuevo*...

El nuevo enfoque lleva a primer plano y da nueva validez a ciertos elementos de los que la comedia no puede prescindir sin dejar de ser lo que es, sin dejar de ser ella misma, y que la crítica había relegado siempre a una condición de inferioridad, de tal modo que si los tomaba en cuenta era con carácter de adventicios, y resultaban significativos como estudio externo (antecedentes, características, influencias, etc.).<sup>54</sup>

Dentro de las comedias de Lope, el grupo de las de costumbres contemporáneas no ha gozado de sostenido aprecio: sírvannos de ejemplo las palabras de Charles V. Aubrun, que en un importante "compte rendu"<sup>55</sup> las llama "teatro de puro entretenimiento" y "género insustancial". Pero no todas las opiniones son tan terminantes: J. C. J. Metford<sup>56</sup> con relación a las inspiradas en Boccaccio, considera que si bien son de mérito desigual, dentro del número notable de obras que Lope compuso "...the very worst have much to recommend them and the best are surprisingly good". Y hoy podemos hablar de una revalorización de la llamada "comedia frívola" o "ligera", tanto en términos estéticos como en relación con el espíritu de su fiel auditorio barroco.<sup>57</sup>

<sup>54</sup> Algunos de esos estudios son modelos de precisión y sagacidad: RICHARD W. TYLER, "Some early false accusations in Spanish Literature", *Papers on Language and Literature*, III (1967), pp. 371-377; "False accusations in plays probably by Lope de Vega", *Bulletin of the Comediantes*, XVII (1965), 13-15; "Possible sources of the 'mole episode' in Lope de Vega's *Los embustes de Gelauro*", *Romance Notes VI* (1964), p. 1-2; "False accusations of women in the plays of Tirso de Molina", *Kentucky Romance Quarterly*, pp. 119-123, etc.

<sup>55</sup> En *Bulletin Hispanique*, XLIX (1947), pp. 230-231.

<sup>56</sup> "Lope de Vega and Boccaccio's *Decameron*", p. 86.

<sup>57</sup> La crítica reciente se inclina a una concepción más en armonía con la modalidad de la época y confiere un sentido profundo a la afición popular por tal tipo de comedias: responden a la necesidad de entretenimiento, pero más aún, contribuyen a la exaltación de un elemento importantísimo en los planteos del barroco, que es el mantenimiento de la ilusión, equilibrio y contraparte del desengaño. Cf. BRUCE W. WARDROPPER, "Comic Illusion: Lope de Vega's *El perro del hortelano*", *Kentucky Romance Quarterly*, XIV (1967), pp. 101-111 y "Calderón's comedy and his serious sense of life", *Hispanic Studies in Honor of Nicholson B. Adams*, Chapel Hill, 1966, pp. 179-193.

Y antes de pasar a este grupo que hemos elegido para nuestra ejemplificación, hay que recordar que ya en el pasado la crítica había puntualizado, dentro de la clasificación de las comedias de Lope, diferencias estructurales entre distintos tipos de comedias. Destacan dos que consideramos importantes: la de Menéndez y Pelayo y la de Diego Marín. El primero, al analizar POB<sup>58</sup>, observa que se da en ella "la fusión del drama histórico y la comedia novelesca", pero luego que lo histórico sirve únicamente de fondo a una acción novelesca muy interesante en sí misma, y la llama luego "comedia de intriga"; hay además en ella buena delineación del carácter del caballero pobre y honrado, pero también la acción de Rosela que se disfraza de hombre, las escenas del criado Panduro, sus chistes que contraponen las costumbres flamencas y españolas, las escenas de la milicia, el discreteo amoroso y la definición lírica del amor. Es decir que en su análisis Menéndez y Pelayo observa la fusión de dos subgéneros de la comedia y luego enuncia una serie de "secuencias" de las que suelen darse en las comedias de costumbres contemporáneas. La observación primera en cuanto a la fusión se corrobora con el análisis, y en realidad el juicio de Menéndez y Pelayo es acertado en el sentido de que, fuera de la ambientación, los recursos son los del otro género, pero no se puede prescindir, para dar al total su validez artística, del medio histórico en que se desenvuelve.<sup>59</sup>

<sup>58</sup> *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. cit., t. VII, pp. 174-185.

<sup>59</sup> Problemas de índole parecida se dan en muchos otros casos, con variantes. En GALM lo histórico es pura fijación temporal y la comedia misma podría ser, por los problemas y situaciones que se plantean, de costumbres contemporáneas, dentro de la convencionalidad propia de la comedia que no busca el realismo pero que en cierta medida lo implica. Cf. DIEGO MARÍN y EVELYN RUGG, "Introducción" a su edición en el Anejo VII del *Boletín de la Real Academia Española*, Madrid, 1962, pp. 36 ss. Otras comedias aparentemente históricas sirven en realidad para exaltar a una familia noble, lo que Lope puede integrar a sus comedias de muy varia manera. Compárese el elogio de la familia del marqués de Santa Cruz en BEN, ed. cit. (especialmente "Introduction", pp. 46 ss y 56 ss.) y en la comedia de costumbres

Por su parte, Diego Marín (*La intriga secundaria*, cap. 1), al encararse con la existencia de intrigas secundarias en las comedias de Lope y establecer su presencia en las históricas, señala una división entre aquellas comedias que sólo buscan deleitar, entretener, distraer (todas las que o son de costumbres contemporáneas o se pueden agrupar en torno a ellas) y las que buscan una influencia más profunda de orden nacional y religioso, diferencia no sólo de índole, sino paralelamente de construcción, de tal modo que "la técnica de la trama" (cf. p. 29) es un instrumento, que en el vasto y complejo mundo de la variedad de la comedia lopesca, le ha permitido clarificar aspectos de orden externo (clasificación) e interno (contenidos e intención). Los problemas de la clasificación y ciertas consecuencias que como resultado de los estudios de estructura revierten en ella nos ofrecen un punto de apoyo, y esperamos que una vez analizado el grupo elegido, resultará un aporte aclaratorio a algunos de los complejos problemas que aquélla presenta.

Veamos algunas aclaraciones y precisiones de los conceptos de secuencia (microsecuencia y macrosecuencia), secuencia libre y asociada y funciones en la comedia de Lope.

1) Los personajes que protagonizan las secuencias, en las libres, corresponden individualmente —en cierta medida— a esa comedia, en tanto que en las asociadas, se transfieren en distintas comedias de unos personajes a otros; o sea, la secuencia es preexistente o independiente del personaje dado y del lugar que ella ocupa en la acción, en tanto que pueden cambiar radicalmente sus relaciones con las distintas fuerzas de la acción.

En SERS un desconocido defiende a un caballero atacado de noche por varios desconocidos: don Pedro auxilia al conde de Palma en el Prado, y ayudado por su criado Girón pone en fuga a los atacantes. De este modo obtiene el favor del noble, lo que le permitirá lograr el casamiento con su

contemporáneas SERS (cf. ed. Clásicos Castalia, N° 68, Madrid, 1975, nota a los vv. 418 ss., 439 ss.), en la que forma parte de una secuencia asociada con valor ornamental o de catálisis, en tanto que en BEN es parte de la macrosecuencia libre.

amada, doña Leonor. La secuencia constituye un momento esencial de la acción en el que se manifiesta la "fuerza arbitral" de acuerdo con la terminología de E. Souriau (cf. *supra*, nota 32), que inclina la situación don Pedro-Leonor hacia la posibilidad de su matrimonio.

La misma secuencia al comienzo de CADI consiste en el auxilio que Felisardo, recién llegado a Madrid (desde Sevilla, lo mismo que en el otro caso), presta a Ricardo, y será la "fuerza temática inicial"; puesto que éste, agradecido al forastero, lo alabará de tal modo ante su mujer que despertará en ella el amor.<sup>60</sup> Una secuencia similar se da en NOC (nueva edición de la *RAE*, t. VIII, p. 133) y en un grupo de seis comedias juveniles de Guillén de Castro.<sup>61</sup>

2) La sucesión de las secuencias tanto en la comedia como en el relato sigue un orden necesario, pero no único u obligatorio: en el caso de la secuencia analizada, ocurre mediado el segundo acto de SERS, y al comienzo de CADI. Otra secuencia muy variada en cuanto al lugar en que ocurre y las

<sup>60</sup> Esta comedia inspirada en Bandello (I, Novella 35) integra la acción con varias secuencias asociadas: 1) un desconocido defiende a un caballero atacado por varios; 2) enamoramiento de oídas; 3) un criado confunde cartas y las entrega a destinatario equivocado; 4) un personaje esconde en su casa al que ha herido a otro caballero y a quien la justicia persigue (o se cree que persigue); 5) presencia tiranizadora de un hermano guardador de la honra de la hermana, etc. Algunas de esas secuencias ya fueron señaladas por su recurrencia en la obra de Lope: cf. WILLIAM L. FIGHTER, en la nota al v. 1364 de la *ed. cit.*, donde se refiere a la confusión de cartas y a las comedias en que también se utiliza.

<sup>61</sup> WILLIAM E. WILSON, "Two recurring themes in Castro's plays", *Bull. Com.*, IX (1957), Nº 2, pp. 25-27. El autor insiste en que el "motivo" se da sólo en obras tempranas que por la fecha podrían haber influido en Lope. El estudio de influencias exigiría un minucioso análisis que nos llevaría muy lejos de nuestro tema, pero no podemos menos de señalar que es una secuencia asociada que se repite en gran número de comedias de capa y espada y de comedias palatinas. A las citadas en el texto añádanse BUVE, MAYV, PORV, etc. Por otra parte, ese tipo de encuentros nocturnos muy frecuente, se refleja en las cartas de Lope: cf. AGUSTÍN DE AMEZÚA Y MAYO, *Lope de Vega en sus cartas*, t. I, pp. 45 ss., y III, p. 83, carta Nº 69 y Américo Castro-Hugo Rennert, *Vida de Lope de Vega*, Salamanca, 1968 (Edición con "Adiciones" de Fernando Lázaro Carreter), p. 193, nota 75.

fuerzas que intervienen, así como las situaciones en que se inserta, es el "traslado del protagonista de un lugar a otro de España": con mucha frecuencia está en el punto de partida de la acción dramática, en relación con la "fuerza temática inicial", como ocurre con los protagonistas Feliciano y Dorotea de AME,<sup>62</sup> en D y en tanta comedia de capa y espada, en tanto que otras veces corresponde ya a la acción avanzada en relación con situaciones que dependen de la macrosecuencia libre (SERS, ANZ, SEM, etc.).

3) Las secuencias pueden ser de distintos géneros, admitiendo especies y variedades.<sup>63</sup> En AME y SERS tenemos macrosecuencias que corresponden al género "engaño", pero constituyen distintas especies: en la primera, suplantación de personalidad; en la segunda, fingimiento de nobleza y bienes. Dentro de la especie "suplantación de personalidad" pueden darse variedades: en AME se suplanta a un muerto; en *La villana de Vallecas* de Tirso, un personaje toma la personalidad de un desconocido cuyas maletas han llegado a poder del actuante por una confusión.<sup>64</sup> En este tipo de secuencias las situaciones y las fuerzas en acción son muy variables, pero la posibilidad de suplantación generalmente se relaciona con las Indias. En *El parecido en la corte*, de Moreto, así ocurre, aunque la secuencia entre como constitutivo de la macrosecuencia libre. En otro grupo de comedias, el subgénero de las palatinas, hay también una frecuente secuencia asociada del género engaño, pero la especie debe considerarse no como "suplantación" sino como "sustitución voluntaria", cuando una princesa o dama noble se hace reemplazar, en un lance amoroso, por otra dama, por lo general de condición social inferior: así en *La despreciada querida*,

<sup>62</sup> Seguimos la nueva edición de las *Obras de Lope*, Real Academia Española, t. III, pp. 214 ss.

<sup>63</sup> Cf. VLADIMIR PROPP, *Morphologie*, pp. 85 ss.

<sup>64</sup> Si Lope, al escribir AME, conocía la obra de Tirso, anterior, pudo producirse una contaminación entre su indudable fuente novelesca (cf. mi estudio "*Amor, servir y esperar*" de Lope de Vega y su fuente" en *Collected Studies in honor of Américo Castro's Eightieth Year*, 1965, pp. 435-445) y la comedia de Tirso relacionada como la suya con América, y el resultado fue la formación de una secuencia de la misma especie, pero de distinta variedad.

comedia variamente atribuida,<sup>65</sup> representada en 1622 en los departamentos de la reina, y en *Galán, valiente y discreto* de Mira de Mescua.

Otra secuencia que admite especies y variedades múltiples es el establecimiento de relaciones entre el galán y la dama. Lo esperado es que el galán tome la iniciativa, pero puede considerarse que se ha constituido otra especie en la que la iniciativa la toma la dama, y entre sus muchas variedades se pueden señalar: a) presentación espontánea de la interesada en casa del galán, como en PORT; b) encuentro provocado en un lugar neutro (Calderón, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, etc.); c) envío de una criada, lo que involucra un evidente parentesco entre AME y SERS, porque en ambas la criada es además una mulata. Sin embargo, la situación en que se da y las fuerzas en juego son distintas en las dos comedias, con notable parentesco en el plano de la expresión.<sup>66</sup>

Existen secuencias derivadas de la presencia de ciertos personajes: hemos visto cómo la de la suplantación de personalidad tiene que ver con la figura del indiano. Otro personaje que crea un determinado tipo de secuencias es el secretario, y ésa es de las secuencias que se dan, no en la comedia de costumbres contemporáneas que ahora nos interesa, sino, muy especialmente, en la comedia palatina.<sup>67</sup>

4) Las puntualizaciones que vamos estableciendo ponen de manifiesto un aspecto esencial de las secuencias: su distinta validez semántica, el motivo y objeto de su utilización en cada caso.

<sup>65</sup> Aunque figura en el tomo II de las *Obras de Lope de Vega* en BAE, pp. 329-347, no la consignan Morley-Bruerton en su *Cronología...*; H. A. Rennert la asigna a Juan Bautista Villegas; cf. también A. CASTRO-H. RENNERT, *Vida de Lope de Vega*, ed. cit., p. 364, nota 23 y p. 458. La obra de Antonio Mira de Mescua es sin duda posterior: cf. en la edición crítica de William Forbes (Madrid, Playor, 1973), el estudio introductorio, especialmente pp. 25-33.

<sup>66</sup> Cf. mi ed. cit. de SERS y la que en la misma serie se publicará de AME.

<sup>67</sup> Cf. FRIDA WEBER DE KURLAT, "El perro del hortelano, comedia palatina", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIV (1975), pp. 339-363.

Una secuencia muy frecuente, pero con grandes variables en cuanto a las formas que puede adoptar, las situaciones que vincula y las fuerzas de la acción es la "toma del hábito —por lo general de Santiago— del protagonista". AME y SERS son otra vez buenos ejemplos de su distinto valor estructural o morfológico, pero hay que señalar que en esencia nunca está ausente el valor índice de la condición socio-económica elevada y prestigiosa del personaje. En los casos en que en la morfología de la comedia no tiene otro valor, puede constituir una mera función distribucional, con valor de catálisis, que se eslabona (referencia sintagmática) con otras indicaciones en torno al personaje, como pueden ser la riqueza, la prestancia física, la juventud, la participación en acciones guerreras, etc.<sup>68</sup>

En AME la función "toma y/u obtención del hábito de Santiago" pone en relación a Feliciano con don Sancho Tello, tío de Dorotea, con quien ésta vive en Sevilla y hace posible así el reencuentro de la pareja, al mismo tiempo que borra todo recelo respecto de la asociación de Feliciano con los bandidos. Desde el punto de vista de las situaciones ofrece un cambio completo al permitir que la fuerza temática ini-

<sup>68</sup> La posesión del hábito de Santiago suele presentarse como alusión realizadora de la verdadera condición del personaje que puede estar desnaturalizada por circunstancias externas: en POB, don Juan, después de un duelo en Toledo en el que ha matado a un hombre en defensa de la honra de su hermana, se presenta pobremente vestido en los ejércitos de Flandes, con el nombre de Mendoza y ocultando toda faceta que pueda ser reveladora de su verdadera condición. Indirectamente se alude a la posesión del hábito de Santiago, con formas veladas pero que el público comprendía perfectamente: "Vive Dios, que desta vez, /.../ y quizá la roja espada/asentaré en la ropilla, /que no sale de la vaina/por no tener donde asiente" (BAE, Obras IV, p. 248c); "Hoy ha de ser aquel día/.../ que pueda decir quién soy,/y que por la blanca espada/me pueda poner la roja" (*ibidem*, 245e-246a). Aún más explícitamente una tercera vez: "La cruz de aquesta venera,/por la pobreza en que estoy/traigo, como ves, cubierta" (*ibidem*, 250c). Pese a su carácter alusivo integrará la fuerza arbitral al ser uno de los elementos que se suman en la culminación feliz de la obra, con la justicia poética propia de los cánones de la comedia del Siglo de Oro. (Las alusiones son verdaderas funciones con valor de símbolos).

cial (mutua atracción de Feliciano y Dorotea), vencida la primera fuerza de oposición (error de apreciación de Dorotea respecto de Feliciano) se vaya fortaleciendo por un aporte en el sentido de la fuerza arbitral. Desde el punto de vista meramente descriptivo es fácil distinguir, entre sus funciones constitutivas, el valor de elementos cardinales o núcleos que nos están remitiendo a planos posteriores del desarrollo de la acción.

En SER es un medio de dar verosimilitud a la partida de don Pedro, que así puede dejar honorablemente a Leonor, con dolor pero sin tensiones adicionales, y en este caso el habitual realce de la condición del personaje aparece irónicamente contrastado, por ser mera invención, sin asidero real. Sin embargo, ese aspecto se compensará en la segunda parte de la comedia, sirviendo entonces a una doble finalidad: al mismo tiempo será "función distribucional" para la exaltación del noble carácter del conde de Palma, y realzará los méritos de don Pedro por sí mismo, pues la acción lo ha ido mostrando digno de lucir un hábito, lo que contribuirá a permitirle acceder a la mano de una rica heredera, como es Leonor.

5) En el caso de la comedia, como en la novela y el cuento literario, no el tradicional, el plano de la expresión de una determinada secuencia puede ser idéntico, parecido o muy diferente del de la misma secuencia en otra obra. En el caso de la comedia de Lope, la métrica, el vocabulario, la fraseología, el entronque léxico-estilístico, por una parte con la lengua hablada, por otro con la poesía lírica —todo ello fundamental en su fisonomía distintiva— constituyen elementos diferenciadores que hacen que sólo en casos excepcionales se pueda considerar una secuencia idéntica a otra, puesto que aunque su desarrollo ("su manera de realizarse", como dice W. Propp, *Morphologie*, p. 85) e intencionalidad coincidan, la forma hace que inclusive secuencias de la misma variedad resulten individualidades por completo diferentes.

Creo que a esta altura puede resultar muy ejemplificador de lo ya señalado el análisis de dos secuencias bastante similares: la de la venta de pliegos sueltos en SERS y la entrada

de los galanes Otón y Valerio vendiendo libros y estampas en VIV (*BAE, Obras de Lope I*, pp. 74a ss.).

En SERS cuando don Pedro, en una primera instancia ha visto rechazado su amor por Leonor, su criado, el ingeniosísimo Girón, se propone ayudarlo acercándose a la casa de aquélla como vendedor de "coplas".<sup>69</sup> La secuencia pone de manifiesto distintos valores de tipo ornamental: el gusto del público por novedades en materia de coplas y de literatura de cordel en general; el interés de Lope en aprovechar la oportunidad para hacer el elogio de la casa de Bazán y especialmente del marqués de Santa Cruz contemporáneo suyo; pero lo fundamental de la secuencia son las funciones integrativas: establecer una relación de simpatía y colaboración con la mulata Elvira, lo cual unido a otras fuerzas en juego a esa altura de la comedia hará pasar de la situación de rechazo de don Pedro a la de "aceptación" de su amor.

En VIV la fuerza temática inicial está representada por la negativa de la protagonista, Leonarda, a aceptar a los galanes que le ofrecen su amor, lo que crea una situación paralela a la determinada por el rechazo de don Pedro por Leonor. En los dos casos se manifiesta la fuerza de oposición; en SERS mientras don Pedro está en vías de aceptar el rechazo, abandonar la lucha y volverse a Madrid, es su criado Girón quien encarnará la fuerza de oposición que se manifiesta en la secuencia apuntada; en VIV son los propios galanes quienes, cada uno independientemente, se las arregla para llegar hasta doña Leonarda con la intención de conseguir un cambio de decisión. O sea, secuencias paralelas en cuanto a la finalidad, pero con una primera diferencia en cuanto a los actuantes. Luego hay en VIV una partición de la secuencia en dos microsecuencias paralelas: vendedor de libros, vendedor de estampas. Un comienzo semejante en las comedias está en el recurrir a un ardid que abre las puertas de la casa,

<sup>69</sup> Antonio Rodríguez-Moñino (*Diccionario de pliegos sueltos poéticos (Siglo XVI)*, Madrid, 1970, pp. 88-90) la reproduce entre las referencias de la literatura del Siglo de Oro a tal tipo de actividad poética y su eco en la sociedad, siendo la más extensa y pormenorizada. Cf. "Introducción" y notas a los vv. correspondientes en la citada edición de SERS.

pero pronto se presenta la variedad en la utilización del tipo de secuencia que en VIV no tiene el valor ornamental señalado en la de SERS, pues los libros que vende el falso mercader son símbolos que manifiestan su intención amorosa: *El pastor de Filida*, *La Galatea*, el *Cancionero*; el vendedor de estampas las ofrece de Tiziano, Rafael, Martín de Vos, etc., y ambos con sobretonos claramente intencionados acaban por manifestar su verdadera personalidad y son violentamente rechazados. Esta secuencia entraría entre las que tienen por objeto "obtener la entrada en casa de la dama" (criado que se refugia como si fuera perseguido por su amo, pedido de agua para un doliente o desmayado, etc.). Esta "especie", "disfraz del criado" o "fingimiento de un oficio" ocurre también en comedias palatinas. En MAIM, el criado Ramón se presenta en casa de Diana y es admitido, como buhonero francés, que deja un retrato de Lisardo, y recibe en cambio uno de aquélla. Lisardo, que en todo esto no hacía sino seguir una intriga cortesana para entretener a la reina Antonia de Nápoles, se enamorará verdaderamente de Diana, a través del retrato, nueva secuencia asociada engranada a la anterior.<sup>70</sup> Otro buhonero gana admisión en la casa de la dama en CI<sup>71</sup> y no es sino el criado Ramiro disfrazado. Luego, en la misma comedia, una amiga del galán, que es el infante don Enrique, cuyo rival en amores es el propio rey don Pedro, busca hacerse oír por la protagonista y entra en la casa como "florera". Pero aquí los sucesivos disfraces para franquear la entrada no son meras secuencias o funciones asociadas repetidas con variaciones, sino que como en el caso señalado respecto de *El parecido en la corte* (cf. *supra*), están en relación con la macrosecuencia libre y especialmente con la fuerza arbitral representada por el encubrimiento, o engaño, o disfraz, con el que el rey don Pedro quiere llevar a cabo su casamiento con doña Juana.

Así, secuencias similares con variantes en cuanto a los personajes <sup>72</sup> (en SERS los criados, en VIV los propios galanes

<sup>70</sup> Para la secuencia asociada "enamoramiento por retrato", cf. AME, "Introducción" a la ed. cit. (en prensa).

<sup>71</sup> BAE, *Obras...*, I, pp. 463 ss.

<sup>72</sup> Vladimir Propp (*Morphologie*, pp. 96 ss.) distingue tres posibili-

interesados, en CI tres personajes distintos) y la relación con la acción, la presencia o no de funciones ornamentales adicionales, etc., son buen ejemplo de la distinta utilización de una misma secuencia asociada y de sus posibilidades de integración en la macrosecuencia libre.

6) La relación de un acontecer sociohistórico de la época, bodas o bautismos reales, consagración de un príncipe heredero, menciones elogiosas de nobles en torneos o batallas, etc., son buenos ejemplos de secuencias asociadas con valor de catálisis. Su importancia desde el punto de vista del codificador y del decodificador del mensaje es muy grande, ya que en ellas se manifiesta esa coincidencia no problemática en torno al mundo en que Lope vivía,<sup>73</sup> que le gustaba evocar y que también deleitaba a su público. Intrínsecamente, dentro de la comedia, suelen ser ornamentales, pero en un análisis que trascienda la semiótica de una obra dada para bucear en la modalidad psicológica y social del autor y el público son profundamente significativas.<sup>74</sup> En muchos casos su valor es a la vez sintagmático y paradigmático, aunque secundariamente.

En PORT<sup>75</sup> don Juan, hermano de la protagonista, cuenta a su amigo Octavio las bodas del príncipe heredero en el Prado. Su ausencia, por ese motivo, permitió que su hermana se dirigiera a Zaragoza en seguimiento de don Félix, de quien se había enamorado (también secuencia asociada más que frecuente), pero el relato en sí hecho por don Juan

dades: 1) la esfera de acción corresponde exactamente al personaje; 2) un personaje ocupa varias esferas de acción; 3) una sola esfera de acción se divide entre varios personajes.

<sup>73</sup> KARL VOSSLER, *Lope de Vega y su tiempo*, cap. XI, pp. 94, 96-97; AMADO ALONSO, "Lope de Vega y sus fuentes", *Thesaurus*, VII (1952), p. 3 ("... Lope ha sido el más grande poeta de la conformidad").

<sup>74</sup> Hemos llegado a lo que Lucien Goldman designó, algo paradójicamente, como "estructuralismo genético" que "parte de la hipótesis de que *todo* comportamiento humano es un intento de dar una "respuesta significativa" a una situación particular, y tiende, por ello mismo, a crear un equilibrio entre el sujeto de la acción y el objeto sobre el que recae, el mundo circundante." ("El método estructuralista genético en historia de la literatura" en *Para una sociología de la novela*, Madrid, 1967, pp. 221-240).

<sup>75</sup> BAE, *Obras...*, II, pp. 155 ss., en especial 164c-165a.

tiene validez ornamental: es una función distribucional de setenta y dos versos y ese carácter aparece realizado por la métrica, las alusiones mitológicas, las metáforas, y en cuanto a la sustancia, por la admiración de la realeza y su acatamiento.

7) Otro de los aspectos analizados que encuentra aplicación en la "morfología de la comedia" es el de la "repartición de las funciones entre los personajes", que nos lleva a señalar otro grupo de leyes o convenciones internas de la comedia.

Existen acciones que corresponden al protagonista masculino (galán), otras a la dama, otras a los criados, etc. (cf. *supra*, nota 72). Pero justamente por la importancia del ingrediente de originalidad, la comedia ofrece dos posibilidades: junto al desarrollo convencional por el cual determinadas secuencias corresponden a determinados personajes (por ejemplo, la iniciativa en materia de conquista amorosa, es primordialmente, una función del protagonista masculino) su trueque crea otro tipo de situación, que por su desajuste con la convención constituye una variante significativa: si ese tipo de variante es frecuente, formará un nuevo género de secuencia con sus especies, variedades, e individuos, como ocurre con la función que podríamos rotular: "la protagonista toma la iniciativa en la conquista amorosa".

Lo mismo ocurre cuando el actuante, que debiera ser el padre o hermano de la protagonista en su condición de guardador de la honra de la mujer soltera, deja a ésta a cargo de un criado, como ocurre entre otras en POB, comedia en la que, mientras el hermano marcha a la guerra, su esfera de acción pasa a otro personaje que no se encuentra en condiciones de cumplirla. O para la misma secuencia puede ocurrir que de alguna manera se dé una situación en la que esa responsabilidad se diluya, creándose a través de ello una secuencia que permite el desarrollo de la acción dramática y en la que se manifiesta la fuerza arbitral que conducirá al desenlace: en PORT mientras don Juan, hermano de la protagonista, se marcha de Madrid durante dos días para asistir a las celebraciones de la boda del futuro Felipe IV con la princesa francesa, doña Isabel de Borbón (cf.

*supra*), la custodia de Celia se diluye: el amigo y consejero de la familia se disculpa por su desatención: Beltrán, el criado de confianza, tampoco sospechó lo que la dama tramaba y sin pensarlo, ha servido a sus planes. El incumplimiento de la función de un determinado tipo de actuante en una secuencia (en este caso, "custodia de la hermana por el hermano") conduce a una situación que origina la macrosecuencia libre de la comedia.

8) Volviendo a los personajes, si bien la comedia ofrece un número de tipos de personajes más bien limitado,<sup>76</sup> sus nombres, atributos, condiciones, situación, etc., constituyen una serie de variables mucho más amplia que la del cuento, y si en éste influyen la realidad histórica contemporánea, la poesía épica de los pueblos vecinos, la literatura y la religión,<sup>77</sup> en la comedia hay variantes de condición socioeconómica, edad, ambiente y situación básica de acuerdo con la macrosecuencia única, que constituye el "eje de variabilidad" proporcionado por la fuente precisa, si bien dicha secuencia libre responde también a un esquema que por lo general varía dentro de un número limitado de posibilidades. Prueba de ello son afirmaciones como la de Arnold G. Reichenberger acerca de la "homogeneidad de forma y contenido de la comedia", su "uniformidad" y el que en ella, como género, se den "only a very limited number of conflicts in a great number of plays".<sup>78</sup> En realidad esto constituye la esencia de la comedia, desde la comedia nueva de Grecia hasta la mitad del siglo xx, una fórmula, más que una forma, a la que se ajustan las manifestaciones más convencionales del género,<sup>79</sup> entre las que se destaca la del Siglo de Oro español.

9) Para terminar, algunas precisiones más respecto de las secuencias en las comedias.

<sup>76</sup> Cf. JUANA DE JOSÉ PRADES, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, Madrid, CSIC, 1963.

<sup>77</sup> Cf. VLADIMIR PROPP, *Morphologie*, p. 106.

<sup>78</sup> Cf. A. REICHENBERGER, "The Uniqueness of the comedia", en especial pp. 304-305.

<sup>79</sup> NORTHERP FRYE, "The structure of comedy", p. 71.

a) Las secuencias están sometidas a unas ciertas leyes, derivadas de las que rigen la comedia: p. ej., el engaño es descubierto, aunque ello no implique necesariamente la descalificación o la derrota total del que lo ha emprendido, el ataque a mansalva del que es víctima un solo caballero atacado por varios, es siempre rechazado con ventaja para aquél, que de alguna manera recibe ayuda; la dama que toma la iniciativa para lograr el amor del galán, aunque en un principio sea rechazada, tiene finalmente éxito, etc.

b) Ciertas secuencias asociadas, por lo frecuente, eran ya identificadas, y a veces inmediatamente relacionadas con una comedia que no tenía que ser necesariamente la primera que las puso en circulación, pero que había llamado la atención sobre ellas. En SA, el gracioso Turín convence a Inés de que se haga pasar por su ama para que el príncipe crea que su amor es correspondido:

....  
 vete a la reja, que es tarde,  
 porque el Príncipe no aguarde,  
 donde con él hablarás  
 melindrosa y cristalina,  
 envuelta en un tafetán,  
 como Celia y ella están;  
 que con una mantellina  
 engañaba la criada  
 a aquel galán que tenía  
 de la bella Estefanía  
 que llamaron desdichada.<sup>80</sup>

c) De acuerdo con el tipo de secuencias que aparecen en una comedia se podrían establecer relaciones entre las obras, y se abre así el camino a una posible categorización de comedias emparentadas por el uso de secuencias comunes,

<sup>80</sup> BAE, *Obras...*, II, pp. 113-132, especialmente p. 119b y ss. Según Morley-Bruerton, SA, muy probablemente de Lope (aunque no figura entre las comedias auténticas indudables), sería del período 1620-25, y *La desdichada Estefanía* es de 1604, y se había publicado precisamente en 1619, en la Parte XII.

aunque la influencia del análisis de las secuencias asociadas con una finalidad taxonómica está todavía muy lejos de poder sistematizarse. Lo mismo puede decirse, eventualmente, de su contribución al ordenamiento cronológico en la medida en que pudiera llegar a establecerse que ciertas secuencias aparecen en una época, luego son abandonadas y otras las reemplazan en la preferencia del autor. También ciertas concomitancias en obras alejadas cronológicamente, podrían implicar influencias parciales, a veces muy conscientes, de una comedia en otra (cf. nota 80).

d) La crítica, en los últimos tiempos, y por caminos distintos, se ha ido aproximando lentamente a este tipo de enfoque. C. A. Jones<sup>81</sup> habla de "alternation of moods", pero su posición resulta más explícita y congruente con nuestro análisis, si se tiene en cuenta la cita que toma de William Empson,<sup>82</sup> sobre el papel del "sub-plot" en el drama isabelino y su comparación con la técnica del *music-hall*:

Diciding which sub-plot to put with which main plot must be like deciding what order to put the turns in at a music-hall, a form of creative work on which I know of no critical dissertation, but at which one most succeed or fail...

Enrique Rodríguez Cepeda,<sup>83</sup> sin encuadrarse en una terminología y en esquemas teóricos, ve a través de sucesivas obras el sistema de composición de la comedia, con elementos de

<sup>81</sup> "Some ways of looking at Spanish Golden Age Comedy", *Homage to William L. Fichter*, Madrid, 1971, pp. 329-339, esp. 335 ss. Con menos profundidad CHARLES L. ADAMS, "Motivos folklóricos en las comedias de Lope de Vega", *CuadHisp*, N<sup>o</sup> 201, 1966, pp. 577-593, esp. p. 579, al referirse a la monotonía de las comedias novelescas agrega: "Al mismo tiempo sería una tontería o quizá injusto no fijarse en que a pesar de la repetición de elementos, los detalles de la estructura de los argumentos son extremadamente flexibles..." (El subrayado es nuestro).

<sup>82</sup> Cf. WILLIAM EMPSON, *Some versions of pastoral*, London, 1968, p. 27.

<sup>83</sup> "Fuentes y relaciones en *La serrana de la Vera*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIII (1974), pp. 100-111.

diversa procedencia: podría considerarse como corolario y continuación del tipo de trabajos del profesor Tyler mencionados en la nota 49.

Lo que acabamos de exponer representa un primer planteo, del que quedan pendientes muchos problemas que necesitan mayor profundización y sucesivos análisis, primero hasta agotar o llegar a un número considerable de comedias de costumbres contemporáneas, y luego su aplicación a otras clases de comedias, por ejemplo el establecimiento de la morfología de las llamadas comedias históricas caracterizadas primero por la existencia de una intriga secundaria y luego por el uso de determinadas secuencias, en buena medida distintas de aquellas de las que el autor echaba mano al construir sus "comedias urbanas", aunque de ninguna manera se trate de exclusiones totales, o de la exclusividad de un tipo de secuencias en relación con un subgénero de comedia: se trata de ciertas preferencias y de acumulación.<sup>84</sup>

Si mi intuición es acertada, el análisis formal de la comedia nos permitirá una mejor comprensión en términos de estructura y de aprehensión estética, y también nos sitúa más amplia y certeramente en el punto de vista y la perspectiva con que los contemporáneos acudían repetidamente a ese tipo de representaciones que había sustituido a la novela en el gusto del público.<sup>85</sup>

FRIDA WEBER DE KURLAT

Facultad de Filosofía y Letras,  
Universidad de Buenos Aires.

SIGLAS DE LAS COMEDIAS CITADAS DE LOPE DE VEGA: *Amar, servir y esperar*, AME; *El anzuelo de Fenisa*, ANZ; *El primero Benavides*, BEN; *Las burlas veras*, BUVE; *El castigo del discreto*,

<sup>84</sup> Aunque las clasificaciones corrientes de la comedia no resulten totalmente aceptables, son sin embargo hipótesis de trabajo, y sobre ellas, en último término, podrá revertir este nuevo enfoque estructural.

<sup>85</sup> MARCOS A. MORÍNIGO, "El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro", *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, II (1957), pp. 41-61.

CADI; *Lo cierto por lo dudoso*, CI; *La dama boba*, D; *La discreta enamorada*, DISE; *El galán de la Membrilla*, GALM; *El halcón de Federico*, HA; *El hijo de los leones*, HIJ; *El llegar en la ocasión*, LLE; *El mayor imposible*, MAIM; *La mayor victoria*, MAYV; *La noche de San Juan*, NOC; *El padrino desposado*, PAD; *Pobreza no es vileza*, POB; *La portuguesa y dicha del forestero*, PORT; *Porfiando vence amor*, PORV; *El saber puede dañar*, SA; *El sembrar en buena tierra*, SEM; *Servir con mala estrella*, SERC; *Servir a señor discreto*, SERS; *La viuda valenciana*, VIV.