

RESEÑA

Josefa Badía Herrera, *Los primeros pasos en la comedia nueva. Textos y géneros en la colección teatral del conde de Gondomar*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2014, 376 pp., ISBN: 9788484898245 (Iberoamericana) / 9783954873685 (Vervuert).

LUIGI GIULIANI (Università di Perugia)

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.179>>

En el atlas de teatro del Siglo de Oro hay territorios (géneros y épocas) muy conocidos, cuyos relieves y fronteras ya han sido delineados, y sus ciudades, representadas minuciosamente en cartas topográficas de escala reducida (autores y obras canónicas), y, por otro lado, espacios poco o nada explorados. Son estos últimos los territorios que en los mapas geográficos de antaño se dejaban en blanco o se marcaban con un «Hic sunt leones» para avisar al viajero sobre la aspereza de aquellas tierras, su hostilidad, su alteridad, su alejamiento de toda familiaridad (de toda canonicidad) y, en el fondo, su escasa significancia.

El teatro de los años setenta y de parte de los ochenta del siglo XVI ha sido y es de alguna manera una de esas zonas aún en blanco en los estudios sobre el Siglo de Oro, territorios poco poblados (de textos) para los que un puñado de exploradores se ha limitado durante mucho tiempo a trazar someramente mapas bienintencionados aunque necesariamente incompletos. Y sin embargo, la ya tópica escasez de datos sobre textos y autores, convenciones y prácticas escénicas de aquellos años ha empezado a ser paliada desde hace algún tiempo por sondeos aislados, aunque cada vez más frecuentes, en la colección de manuscritos teatrales del conde de Gondomar. Las sendas principales de acercamiento a aquel fondo son las que indicó hace ya veinticinco años Stefano Arata en una serie de trabajos que, además de esbozar

la descripción y catalogación de los manuscritos, abrió caminos hacia nuevos horizontes para toda una generación de estudiosos. Ahora el libro de Josefa Badía Herrera nos presenta un mapa útil para orientarnos entre aquellos textos, un mapa que la autora ha dibujado conjugando los datos extraídos de las exploraciones pioneras de Arata con el uso de la brújula metodológica para el análisis de los géneros dramáticos que en su momento elaboró Joan Oleza para el estudio de lo que Weber de Kurlat había denominado el teatro del «Lope-PreLope».

De la setentena de piezas teatrales que componen el fondo, repartidas en la Real Biblioteca de Palacio y la Biblioteca Nacional de Madrid, Badía Herrera ha entresacado 36 obras de carácter profano que pueden dividirse entre los dos macrogéneros drama y comedia —correspondientes a las polaridades «seria» y «lúdica» de los universos ficcionales— que ya Oleza identificó en sus trabajos seminales de los años ochenta como base de la taxonomía de los géneros de la producción del primer Lope. Así, para los 16 dramas y 20 comedias considerados en el estudio, la investigadora adopta la parrilla de los géneros reformulada recientemente por Oleza y Antonucci (véase su trabajo a cuatro manos en *RILCE*, XIX 3, 2013, pp. 689-741) y distribuye el corpus de la siguiente manera: dramas histórico-legendarios (*Los vicios de Cómodo*, *Las grandezas del Gran Capitán*, *La descendencia de los marqueses de Mariñán*, *La descendencia de los Vélez de Medrano*, *El Cerco de Numancia*, *La conquista de Jerusalén*, *La montañesa*, *Los hechos de Garcilaso*, *El hijo de Reduán* y *El milagroso español*), y dramas imaginarios, a su vez divididos en dramas de materia literaturizada (los caballerescos *Las locuras de Orlando*, *Las bodas de Rugero y Bradamante*, *Los pronósticos de Alejandro y Gravarte*, y el drama mitológico *Las justas de Tebas y reina de las Amazonas*) y dramas de libre invención (el drama palatino *Las traiciones de Pirro*). Por su parte, las comedias quedan repartidas entre el «Universo de verosimilitud» (son las comedias urbanas *Los enredos de Martín*, *El grao de Valencia*, *El esclavo fingido* y *El maestro de danzar*) y el «Universo de irrealidad» (las comedias palatinas *Los infortunios del conde Neracio*, *La platera*, *La cueva de los salvajes*, *El valor de las letras y las armas*, *El príncipe melancólico*, *Los contrarios de amor*, *Las burlas de amor*, *Los carboneros de Francia*, *Los propósitos*, *Los donaires de Matico*, *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria* y *Los naufragios de Leopoldo*, y las comedias pastoriles *La gran pastoral de Arcadia*, *Belardo el furioso*, *Los amores de Albanio e Ismenia* y *El ganso de Oro*).

Se trata, pues, de un conjunto de obras muy variadas no solo por su afiliación genérica, sino por autoría (anónima en su mayor parte, y que incluye también diez comedias de Lope, los tres únicos textos supervivientes de la “primera época” del Cervantes dramaturgo, y una comedia atribuida a un tal Cepeda de difícil identificación) y articulación (nueve piezas están en cuatro jornadas), datables en un período determinado por un término *ante quem* de 1595 (la fecha aproximada recopilación de los manuscritos) y un término *a quo* indefinido, pero que para algunas piezas podría colocarse a finales de la década de 1570. A este corpus textual Badía Herrera le aplica las herramientas de análisis que hace más de treinta años forjó el “laboratorio” valenciano de estudios sobre el teatro áureo que dirige Joan Oleza, herramientas como la articulación en cuadros, los índices de «densidad de palabra» (la frecuencia de las réplicas), los porcentajes de versos partidos, la distribución del diálogo entre los personajes o la extensión de las acotaciones. Además, la autora estudia los datos que arroja el ya tradicional análisis de la versificación en relación tanto a la posibilidad de llegar a conclusiones sobre la cronología de las piezas como al estudio de la relación entre métrica y secuencias dramáticas.

Al calor de esos datos, el libro nos conduce de la mano por cinco capítulos en que se ilustran los contenidos de las comedias y se vierten observaciones concretas y a menudo consistentes sobre el horizonte de expectativas de los espectadores de la época, y por lo tanto sobre la configuración del sistema de los géneros en esos primeros estadios del proceso de formación de la comedia nueva. El riesgo de un estudio de este tipo es el de construir una taxonomía demasiado rígida, fundada más en las diferencias que marcan las fronteras entre los géneros que en los elementos transgenéricos —los que unen las piezas del corpus— que continuamente afloran en el análisis. Para evitarlo la autora echa mano del concepto de «traza» —también de derivación “olezana”—, que le permite flexibilizar su razonamiento teniendo en cuenta así la presencia de estructuras parecidas en la articulación de la fábula en piezas pertenecientes a distintos géneros. Las conclusiones a las que llega permiten esbozar un mapa general de la producción profana de aquellos años, en que el predominio inicial del drama (las nueve piezas de cuatro jornadas, fechables, pues, antes de 1585-1586, son todos dramas) deja progresivamente paso a la comedia en un contexto de fluidez en la experimentación dramática que hace que los dos macrogéneros presenten a menudo mecanismos de composición parecidos. En este sentido, el despliegue de los capítulos del libro responde a un diseño que va desde

las formas cercanas —aunque no coincidentes— a la modalidad trágica (la *Nu-mancia* de Cervantes, cuya proximidad con las entonces embrionarias comedias de cerco ha sido subrayada recientemente por Fausta Antonucci) hasta las comedias que representan un «universo de realidad», con un género como la comedia palatina, ya definido en sus características principales, y otro como la comedia urbana, que está lejos todavía del paradigma de “capa y espada” que se afirmaría en el siglo xvii. Y es sobre todo dentro del macrogénero «lúdico» donde el trabajo de Badía Herrera acierta en presentar la amplia casuística de experimentaciones fracasadas y exitosas que por un lado intentan explorar y agotar los caminos de las ficciones “comediabiles” (si se me permite el neologismo) y por otro contribuyen a difuminar las fronteras de unos géneros y subgéneros en continua evolución.

Por los muchísimos datos y observaciones sobre cada pieza —tanto sobre las que en el pasado ya han sido estudiadas aisladamente (por ejemplo, las de Cervantes y las de Lope, varias de ellas en las primeras *Partes de comedias* editadas por Prolope) como las todavía “invisibles” por no haber sido aún objeto de edición—, datos y observaciones valiosísimos que no pueden ni siquiera ser resumidos aquí, el trabajo meritorio de Badía Herrera será una referencia ineludible para el estudio del fondo de Gondomar y del surgimiento de la comedia nueva. Fruto de una tesis doctoral dirigida por el mismo Joan Oleza (y de la tesis conserva alguna aspereza redaccional que hubiera podido limarse en la fase de publicación), el libro de Badía realiza una primera aproximación de conjunto a la cuestión y, además de abrir caminos, ofrece un panorama que quizá pueda ser rectificado en el futuro. Habrá que comprobar hasta qué punto la plantilla taxonómica elaborada en su momento para la primera producción de Lope puede ser aplicada sin puntos débiles a la totalidad de una producción dramática que en algunos especímenes podría remontarse a una época bastante anterior.

Un punto que podría reconsiderarse, por ejemplo, sería la asignación de los dramas de derivación ariostesca al (sub)género de los dramas imaginarios de materia literaturizada, mientras que *La conquista de Jerusalén* de Cervantes, construida evidentemente sobre materiales tassianos, queda encasillada entre los dramas históricos legendarios. Que al espectador del Siglo de Oro la materia ariostesca le parecía «plenamente épica» en cuanto «prolongación y rejuvenecimiento de las viejas leyendas [de los romances de asunto carolingio]» es algo de lo que la propia autora se muestra consciente al asumir las reflexiones de Chevalier al respecto

para explicar la oscilación Roldán / Orlando en el nombre del protagonista de *La comedia de Orlando* (p. 156). Sin embargo, ese carácter “histórico” *a parte lectoris* de la saga derivada del poema de Ariosto podría haber sugerido otra colocación genérica de esas piezas, destacando y atribuyendo significado a datos como el de la similar distribución porcentual de las intervenciones de los personajes entre *La conquista de Jerusalén* y las comedias ariostescas (véase los gráficos de las pp. 31 y 177), con una tendencia común a diluir el protagonismo de la obra entre múltiples personajes. Dicha tendencia no deriva evidentemente de la naturaleza histórica o ficcional de la materia, sino de la imitación de las características formales de las fábulas de sus fuentes. Y aunque estas (el *Orlando furioso* y la *Gerusalemme liberata*) presentan, como es sabido, diferencias en sus técnicas narrativas (con la multiplicación exasperada de las acciones y los personajes entrelazados en una trama más laberíntica en el poema de Ariosto frente a una construcción más equilibrada de los hilos narrativos en el de Tasso), ambas ofrecen a los dramaturgos fábulas caracterizadas por aquella fragmentación de la acción que en las recreaciones dramáticas produce la difuminación de la centralidad de un único protagonista.

Hubiera sido interesante, por otra parte, incluir en el análisis otras piezas de la colección de Gondomar clasificables como dramas de materia histórica o imaginaria, como la *Comedia de Roncesvalles*, contenida en el código II-462 de la Real Biblioteca, para poder comparar sus datos con los de las obras mencionadas. Y en general, la efectividad de la frontera entre lo histórico y lo imaginario en términos de diferencias estructurales debería ponerse a prueba en los textos (más tardíos, eso sí) que muestran en escena las leyendas que giran alrededor de Bernardo del Carpio entrelazadas con el ciclo carolingio, leyendas que en el ámbito no dramático fueron estudiadas en su momento por el propio Chevalier.

De todas formas, más allá de los resultados que puedan arrojar las investigaciones futuras sobre estas y otras piezas manuscritas y que podrán confirmar o corregir aspectos específicos de este estudio, la visión de conjunto que nos ofrece Badía Herrera sobre este corpus de textos recopilados en el Madrid del finales del XVI ayuda a construir una historia de los orígenes del teatro español que relativiza los debates críticos ya clásicos (¿y superados?) sobre la centralidad de la tragedia o la relevancia de los dramaturgos valencianos en la formación de la comedia nueva, y contribuye a afinar las intuiciones y observaciones con que la crítica más reciente intenta rellenar los blancos de un mapa cuya exploración puede reservarnos aún muchas sorpresas.