

LO SOBRENATURAL Y SUS HIBRIDACIONES
EN EL PRIMER LOPE DE VEGA:
HACIA UN NUEVO GÉNERO DRAMÁTICO

GASTON GILABERT (Universitat de Barcelona)

CITA RECOMENDADA: Gaston Gilabert, «Lo sobrenatural y sus hibridaciones en el primer Lope de Vega: hacia un nuevo género dramático», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVIII (2022), pp. 76-102.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.441>>

Fecha de recepción: 29 de junio de 2021 / Fecha de aceptación: 28 de julio de 2021

RESUMEN

La propuesta de un género sobrenatural para englobar las comedias que ponen en su centro elementos maravillosos ayuda a explorar procedimientos compartidos por las fábulas mitológicas, hagiográficas y de magia. Partiendo de este marco, el presente trabajo analiza setenta y cuatro comedias vinculadas al primer Lope de Vega con el objetivo de observar la incidencia que tienen esos elementos trascendentes en los distintos géneros que cultivó, más allá de los tres señalados. El resultado muestra la gran importancia de la maravilla sobrenatural en el crisol del Arte Nuevo, ofrece información acerca de las estrategias dramáticas del Fénix en su fase inicial y explica, mediante la hibridación genérica, cómo se proyecta el teatro renacentista de magos y nigromantes en los grandes espectáculos de tramoya del siglo XVII.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; sobrenatural; maravilla; milagro; prodigio; géneros dramáticos; comedia hagiográfica; comedia mitológica; comedia de magia.

ABSTRACT: Supernatural and its Hybridation in the Early Lope de Vega: Towards a New Dramatic Genre. The proposal of a supernatural genre to encompass *comedias* that include marvel elements helps to explore procedures shared by mythological, hagiographic and magic fables. Starting with such framework, this paper analyses seventy-four early comedies by Lope de Vega with the aim of examining the influence of these transcendent elements on the various genres that he cultivated, beyond the three indicated. The result shows the great importance of the supernatural wonder in the crucible of the *Arte Nuevo*, it offers information about the dramatic strategies of El Fénix in his early stages and it explains, through generic hybridization, how the Renaissance play of magicians and necromancers is projected to the great spectacles of stage machinery in the seventeenth century.

KEYWORDS: Lope de Vega; Supernatural; Wonder; Miracle; Prodigy; Dramatic genres; Mythological *comedia*; Hagiographic *comedia*; *Comedia* of magic.

INTRODUCCIÓN

Una lectura de la más completa y detallada clasificación de géneros dramáticos hecha en el siglo XVII, el *Theatro de los theatros*, basta para darse cuenta de cómo el paso del tiempo ha propiciado que criterios de división que fueron operativos en el Siglo de Oro hoy puedan resultarnos problemáticos para realizar una teoría general, debido a la obsolescencia de los juicios estéticos y de sus implicaciones culturales, religiosas e ideológicas. Con razón no existen manuales de teatro áureo escritos en nuestro tiempo que sigan a pies juntillas la propuesta de Bances Candamo, pues, aplicado su cedazo de manera estricta, recorreríamos siempre los mismos circuitos intelectuales y muchos fenómenos quedarían inexplicados, infra-representados o directamente preteridos. Toda ordenación responde a un marco mental determinado por su contexto y es tan absurdo dejarnos aprisionar por una clasificación determinada como creer que las categorías que construimos hoy no van a ser desmontadas y remplazadas por las generaciones venideras. Ahora bien, para pensar el género del teatro del Siglo de Oro siempre va a ser significativo, por proximidad con la materia de estudio, volver al teórico teatral de la España de los Austrias. Ante la escasez de documentos áureos vinculados con la crítica teatral y con la descripción de experiencias estéticas por parte de espectadores del siglo XVII, un tratado como el *Theatro de los theatros* es irrenunciable para entender el objeto artístico en su contexto de recepción.

Todas las comedias las dividía Bances en dos tipos, amatorias e historiales, incluyendo las hagiográficas entre estas últimas «porque las de santos son historiales también, y no otra especie» (p. 33). Que Lope de Vega hubiera desterrado la tragedia pura del sistema del Arte Nuevo,¹ con toda la adscripción elitista de ese tipo de composiciones graves, no significa en absoluto que la comedia —o tragicomedia— predicase una igualdad social, pues la discriminación cambia de máscara y emerge desde distintas características, también vinculadas con el género literario.

1. Por “Arte Nuevo” o “comedia nueva” hacemos referencia al sistema teatral triunfante en el siglo XVII español, de acuerdo con los postulados que Lope de Vega fijó en el *Arte nuevo de hacer comedias* de 1609 y que popularizó mediante su escritura dramática, ampliamente aplaudida e imitada.

Sin hablar de tragedias, el teórico asturiano ubica dentro de las obras amatorias dos categorías, en función de un criterio marcado por la clase social y por el decoro: las comedias de capa y espada, para los personajes y asuntos bajos, y las comedias de fábrica —es decir, palatinas—, para los más elevados (pp. 33-35):

Las de capa y espada son aquéllas cuyos personajes son solo caballeros particulares, como don Juan, don Diego, etc., y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo. [...] Las de fábrica son aquellas que llevan algún particular intento de probar con el suceso, y sus personajes son reyes, príncipes, generales, duques, etc., [...] cuyo artificio consiste en varios acasos de la Fortuna, largas peregrinaciones, duelos de gran fama, altas conquistas, elevados amores y, en fin, sucesos extraños y más altos y peregrinos que aquellos que suceden en los lances que poco ha llamé caseros. El argumento de aquellas comedias que llamamos de fábrica suele ser una competencia por una princesa entre personas reales, con aquel majestuoso decoro que conviene a los personajes que se introducen, mayormente si son reyes o reinas, o damas de palacio, porque, aunque sea del palacio de la China, solo por el nombre, lleva el poeta gran cuidado en poner decorosa la alusión, venerando por imágenes aun las sombras de lo que se puede llamar real.

Una de las categorías que más llama la atención, por el peso e interferencia de las coordenadas históricas en que se teoriza, es la comedia mitológica. El dogma contrarreformista hace que esta clase de piezas tiendan a ubicarse en los confines del sistema dramático, lejos tanto de la comedia hagiográfica como del resto de tipologías. De hecho, Bances Candamo, que había asegurado que solo había dos géneros dramáticos en el Siglo de Oro —«dividirémoslas solo en dos clases: amatorias o historiales» (p. 33)—, se contradice poco después hablando de uno nuevo, la fábula o comedia mitológica, que evita mezclar con los otros dos. Nótese en su literalidad cómo, a pesar de que el teórico es partidario de este tipo de piezas,² para apaciguar al padre Camargo y a otros enemigos del teatro participantes en la última fase de la controversia sobre la licitud de las comedias, siente la necesidad de justificar el carácter inocuo de las fábulas de dioses paganos en relación con la fe (p. 36):

2. En su vertiente de dramaturgo, él mismo cultivó obras de gran aparato visual y auditivo, tanto mitológicas como de santos y de magia. Para los elementos alegóricos, mágicos y mitológicos de Bances Candamo y para el fasto sonoro y los efectos prodigiosos logrados a través de la música vocal que incluyó en sus comedias, véanse, respectivamente, Sabik [1999] y Gilabert [2017].

Las fábulas se reducen a máquinas y músicas, y aunque se trata de ellas de deidad a Júpiter y a los demás dioses, es en un reino donde esto no tiene peligro, porque a ninguno he visto hasta hoy tan necio que crea semejantes. Y si se vedara la fábula por sí, desnuda de las circunstancias del teatro, no se permitieran libros de la filosofía mitológica, ni se leyeran en las más doctas escuelas poetas gentiles.

Juzgado el fenómeno sin pasión, y en atención a criterios estrictamente filológicos, las comedias hagiográficas y las mitológicas acusan entre sí una proximidad mayor que la que pueda darse entre otros géneros, aunque la sola mención de esta idea incomode a la ortodoxia católica postridentina. Se trata en ambos casos de piezas teatrales que conceden una importancia fundamental al elemento espectacular, con extensas acotaciones que dan cuenta de vertiginosos movimientos de tramoya, con secuencias musicales que encantan el oído y con prodigios de gran fasto dirigidos a la vista. El público, como el personaje de Ulises en la obra de Calderón *El golfo de las sirenas*, se ata al mástil del teatro para disfrutar sin peligro de la máxima seducción visual y auditiva personificadas, respectivamente, por las damas Escila y Caribdis, que cautivan, una por la hermosura de su físico y la otra por la dulzura de su voz. Al margen de las estrategias formales y espectaculares, las leyes que rigen en ambos tipos de comedia no son las de la mimesis aristotélica, ya que se mueven en un universo de irrealidad donde todo es posible. También se muestran en desacuerdo con el estagirita (*Poética*, pp. 173-174) al llegar a sus respectivos desenlaces, no como consecuencia de los lances internos del argumento, sino gracias al concurso de elementos extradiegéticos, alejados de la paleta habitual de recursos dramatúrgicos para la solución de conflictos dramáticos: asemejándose a los *dei ex machina*, los poderes sobrenaturales de ciertos personajes suelen ser determinantes tanto para las fábulas mitológicas como para las de santos.³ Además, la gravedad de lo trágico planea sobre ambos conjuntos, que acostumbran a escenificar la muerte de sus protagonistas a través de una experiencia que, como corresponde a los personajes tocados por la divinidad, se distingue por vivirse, no como el fin del ser, sino como un tránsito, mediante operaciones como el deseado ascenso a los cielos, la metamorfosis o un subtipo de

3. Esto también ocurre en las comedias de magia, sobre las que se hablará más adelante. Así, en *El ganso de oro*, el mágico Felicio interviene en la última escena y hace posible las bodas convencionales de la comedia áurea.

esta, el catasterismo. Aunque Elma Dassbach [1997] se refiera solo a las comedias hagiográficas al definir las como un cruce de elementos religiosos, profanos y espectaculares,⁴ bien podríamos aplicar la misma conceptualización a las fábulas mitológicas, con toda la *philosophia secreta* de Pérez de Moya que contienen los mitos, los ingredientes exógenos —como el gracioso que acompaña al héroe o al dios— y los obligados prodigios escénicos.

Si vamos a los lugares comunes de ambos tipos de obras, no pueden hallarse grandes diferencias entre el espectacular descenso de la Virgen, con acompañamiento musical, que busca el pasmo para los sentidos e incide de manera determinante en el desarrollo de la trama, revelándole, por ejemplo, el destino al futuro santo, y la bajada de los cielos por parte de Júpiter, con todo el fasto auditivo y visual, para ejercer de oráculo ante un protagonista sacado de las fábulas ovidianas. Solo la inercia investigadora o el prejuicio ideológico podrían llevarnos a afirmar que ambas escenas pertenecen a géneros dramáticos radicalmente distintos o, al menos, tan distintos como el resto. Si desgajáramos páginas al azar de varias de estas comedias y tacháramos el nombre de los interlocutores, en muchos casos no sabríamos si el elemento sobrenatural es cristiano o pagano, si el personaje que vuela lo hace por influencia de un dios o de otro, ni de qué región etérea proviene esa música sublime que acompaña el prodigio escénico. La presunta impermeabilidad de ambos géneros que se deduce de las poéticas contrarreformistas aporta información relevante sobre el miedo a que la población confunda los dos imaginarios o algo peor: a que las historias sagradas queden *degradadas* a mero artefacto literario, como un conjunto más de fábulas que ni siquiera tienen el monopolio de lo sobrenatural. Nicolas Boileau, en su *Art poétique*, de 1674 (p. 103), es claro en este sentido:

De la foi d'un chrétien les mystères terribles
d'ornemens égayés ne sont point susceptibles,
l'Évangile à l'esprit n'offre de tous côtés
que pénitence à faire et tourmens mérités;
et de vos fictions le mélange coupable
même à ses vérités donne l'air de la fable.

4. Para una definición previa y una tipología de comedias de santos, véase Sirera [1991].

Con ello no quiero decir que no sea operativa la diferenciación entre fábulas de santos y mitológicas, pues, aunque comparten muchísimas estrategias dramáticas, existen también elementos relevantes que son privativos de cada tradición cultural. No obstante, los compartimentos con que se clasifican los géneros teatrales áureos, vestigios de una época de sospecha y persecución religiosa,⁵ logran todavía hoy un efecto de sobrevaloración de sus diferencias en detrimento de sus puntos comunes. Aunque solo sea a efectos especulativos, este trabajo propone explorar las posibilidades de una nueva tipología englobadora, que llamaremos *género sobrenatural*, con el objetivo, no de suplantar otras categorías ni de construir otro cajón estanco, sino todo lo contrario, es decir, para minimizar la influencia de etiquetas heredadas que coartan nuestra capacidad crítica, abrir nuevos debates y añadir perspectivas que permitan iluminar procedimientos dramáticos que han quedado en la sombra por observarse siempre desde los mismos posicionamientos teóricos. En este sentido es fácil advertir que una obra como *El marido más firme* es una comedia mitológica y, como tal, pertenece al género sobrenatural. Estamos hablando de una tipología marco o macrogénero,⁶ pues no hay ninguna comedia que sea exclusivamente maravillosa, debido a que tal categoría no se da nunca aislada en su pureza,⁷ sino que necesita siempre de una fábula para encarnarse y conformar una suerte de cuerpo poseído, ya que, a diferencia de otros cuerpos textuales, los que se ven afectados por lo trascendente quedan problematizados y aportan claves epistemológicas que escapan a las leyes de nuestro mundo terrenal.

En el debate filológico acerca de los géneros literarios, al desplazar la centralidad de un signo religioso determinado, con toda la sobrecarga semiótica de rutinas mentales que provoca, y poner en su lugar lo sobrenatural como un conjunto de elementos dramáticos ontológicamente mudos, cambia el paisaje sin

5. A título de ejemplo, véase el precepto nono de la *Idea de la comedia de Castilla* (Sánchez Escribano y Porqueras Mayo 1972:268-269), en que Pellicer de Tovar, movido por escrúpulos doctrinales, realiza una división tajante entre géneros dramáticos.

6. En un estudio señero, Joan Oleza [1994] se interrogó acerca de posibles *microgéneros* y *macrogéneros* a propósito del teatro de Lope de Vega. En él, plantea una clasificación de todo su corpus a partir de dos tipologías englobadoras, el drama y la comedia, y de diversos microgéneros, como la comedia picaresca.

7. Ya advirtió Todorov acerca de la imposibilidad de concebir un género sobrenatural puro, como única categoría para describir obras literarias: «Es imposible concebir un género capaz de agrupar todas las obras en las cuales interviene lo sobrenatural y que, por este motivo, tendría que comprender tanto a Homero como a Shakespeare, a Cervantes como a Goethe. Lo sobrenatural no caracteriza las obras con suficiente precisión; su extensión es demasiado grande» [2005:31].

que varíen sus elementos. Como si de una sátira menipea se tratase, la autoridad de una interpretación canónica, de pronto, puede resultarnos arbitraria, mientras otra se mantiene en su sitio, revelando, por tanto, un fundamento más resistente. Asimismo, con la alteración hermenéutica de aquel elemento dominante que, al subyugar al resto, ha servido para definir un género determinado, emergen relaciones de afinidad entre comedias en apariencia distantes que hacen florecer nuevas interpretaciones acerca de las cocinas de la escritura dramática áurea.

Si examinamos bajo esta óptica comedias concretas, podemos hallar pasajes maravillosos que siguen el mismo patrón, a pesar de formar parte de géneros bien diferenciados. Es decir, lo sobrenatural puede llegar a imponer una pauta escritural con independencia del signo religioso pagano o cristiano, como ocurre con *Adonis y Venus* y *El rústico del cielo*, en que el efebo mítico y el hermano Francisco no solo tienen un sueño que profetiza sus respectivas muertes, sino que, al despertar, lo expresan con análogo lirismo, intención y expresión. Ambos incluyen entre sus versos la cancioncilla «Soñaba yo que tenía / alegre mi corazón, / mas a la fe, madre mía, / que los sueños, sueños son» y cuentan con un interlocutor que ejerce idéntica función dramática en la escena:

<i>Adonis y Venus</i>		<i>El rústico del cielo</i>	
ADONIS	Corta vida y triste muerte, soñaba yo que tenía.	FRAN.	¡Oh, qué de gloria en el cielo soñaba yo que tenía!
VENUS	Pues ¿eso te da pasión?	DOM.	¡Qué alegre está!
ADONIS	Tanta y con tanta razón, que sólo en este recelo, puede tener tu consuelo alegre mi corazón.	FRAN.	Y con razón, que aun en sueños merecer ir al cielo, puede hacer alegre mi corazón.
VENUS	No creas lo que se ve en ese lienzo imperfeto de que el sueño pintor fue. Pero advierte que el discreto tiene por madre a la fe.	LUCAS	No creas sueños.
		FRAN.	¿Por qué? La fe, ¿no es madre de todos?
		LUCAS	Sí.

ADONIS	Por serlo desde este día, si por eso lo he de ser, al sueño y su fantasía te prometo no creer, mas a la fe, madre mía.	FRAN.	Pues por diversos modos puede enseñarnos la fe. La fe es mi madre, y el día que sueño tanto placer, no a ti te debo creer mas a la fe, madre mía.
VENUS	Eso está puesto en razón.		Mas diciendo, y con razón, que la fe sin obras es, me podréis decir después que lo sueños, sueños son.
ADONIS	[...] con su temor; que bien sé que los sueños, sueños son.		
	(pp. 361-362)		(p. 404)

Una materia que vincularíamos con el ocultismo fluye sin obstáculos entre ambos recipientes y la ruptura de las leyes de nuestro mundo no disuena a ojos del espectador en ningún caso, lo que nos llevaría a asumir la hipótesis de una convergencia de pactos ficcionales y de horizontes de expectativas. Este marco genérico es la matriz de unos vasos comunicantes que, desde una perspectiva determinada, no discrimina entre bloques temáticos, fábulas legendarias o historiales, mitologías ni religiones; por este motivo no es infrecuente ver en el Siglo de Oro *contrafacta* a lo divino que beben de un molde que remite a la Antigüedad grecolatina.⁸ Dejando a un lado los incontables puntos de contacto entre los sistemas cristiano y pagano,⁹ es preciso destacar que los elementos maravillosos que posibilitan hablar de un género sobrenatural de comedias áureas no solo afectan a las fábulas de dioses y de santos, sino que, como veremos a continuación, sobrepasan sus límites y se hibridan con un mayor número de tipologías.

8. Esto no solo se da en la comedia, sino también, de una manera destacada, en los autos sacramentales —por ejemplo, *El divino Orfeo*, de Calderón de la Barca, y *El divino Narciso*, de Sor Juana Inés de la Cruz— y en los villancicos paralitúrgicos, cuyo material compositivo podía extraerse de comedias mitológicas, con los ligeros cambios que, en virtud del *contrafactum*, exigía la ortodoxia católica. Es exactamente lo que ocurre a propósito de la obra lopesca *El Amor enamorado* (Gilabert 2021b) y de las calderonianas *La púrpura de la rosa* y *Celos aun del aire matan* (Caballero Fernández-Rufete 2001). Asimismo, pueden darse casos de conversión a lo divino de pasajes o motivos pertenecientes a otros géneros, como se aprecia en los elementos pastoriles sacralizados por el Fénix en *Los guanches de Tenerife* (Antonucci 2013:152).

9. Se trata de un ámbito muy estudiado por la antropología. Puede verse al respecto el clásico trabajo de Frazer [2015].

LO SOBRENATURAL EN EL CRISOL DE LA COMEDIA NUEVA

Antes de seguir adelante, es necesario preguntarse acerca del encaje de este hipotético género marco en el sistema de la Comedia Nueva. Sabemos que las piezas hagiográficas y mitológicas gozaron de un éxito desbocado a lo largo de todo el siglo XVII y a ellas se dedicaron los mejores ingenios de cada generación. Ningún filólogo actual dudaría de que las dos clases de obras merecen por méritos propios un lugar destacado entre las principales tipologías dramáticas del Siglo de Oro, tanto en calidad como en cantidad. No obstante, si nos retrotraemos al momento fundacional de ese sistema y al poeta que, al dar con la fórmula de la modernidad teatral en España, delimitó las reglas del juego, veremos que las cosas no son tan claras como parecen y que los grandes fenómenos que significaron la comedia hagiográfica y la comedia mitológica son, en realidad, tardíos, pues prácticamente brillan por su ausencia en la producción del primer Lope de Vega.

Joan Oleza es quien ha estudiado y perfilado con mayor rigor ese primer período de la producción lopesca en diálogo con los géneros dramáticos que cultivó [1981; 1986; 1994; 2001]. Entre la variedad de criterios que baraja y examina —la primera lista del *Peregrino*, el fin del exilio, el regreso a Madrid, la relación con su poesía lírica, el *Arte nuevo de hacer comedias*, entre otros—, concluye que

Es en el terreno del teatro donde el período parece delimitar con mayor precisión su frontera, pues entre la propuesta teatral del primer Lope y la del Lope triunfante de 1609 sería desconsiderar la historia no tener en cuenta un factor decisivo, de efectos duraderos a largo plazo, la suspensión de las representaciones. [2001:12]

Se trata de la prohibición de representar comedias que comienza en Madrid en 1597 y que al año siguiente se extiende por toda España. Aunque en 1599 volvieron a autorizarse, ya nada fue como antes, dado que la comedia fue «sometida a un estado de sospecha y controversia, de vigilancia domiciliaria y censura previa, de regulación institucional, que cambiaron las condiciones del período anterior» [2001:12]. Si tomamos la fecha de 1597 como *terminus ad quem*, el corpus lopesco que se nos presenta está nutrido por un total de setenta y cuatro comedias,¹⁰ de las cuales solo

10. Se trata solo de aquellas comedias que se han conservado y para cuya atribución autorial y datación, siempre aproximadas, se ha tenido en cuenta fundamentalmente la obra de Morley y

hay una mitológica y una hagiográfica; lo que contrasta con el esfuerzo que dedicó a otros géneros como el historial profano, con veintidós piezas, la comedia urbana, con diecinueve, o la palatina, con diecisiete. Esa prácticamente nula relevancia que parecen representar los dos géneros para el primer Lope aumenta con levedad en su futura producción dramática, pero sus números totales —ocho son las fábulas mitológicas, treinta las de santos— seguirán estando muy por debajo del resto, que incrementa, por seguir con el ejemplo anterior, a ciento veintinueve las comedias históricas profanas, a noventa y uno las urbanas de capa y espada y, por último, a ciento once las palatinas.¹¹ Es decir, si los dos géneros en cuestión deben contarse entre los menos frecuentados por el prolífico dramaturgo, no hay duda de que en su primera fase de producción no revistieron mayor interés que una probatura aislada. ¿Esto significa que en el crisol del Arte Nuevo no tuvo ningún papel el elemento sobrenatural? En caso de ser así, ¿cómo se explica que lleguen a ser moda y a cosechar grandes éxitos durante todo el siglo XVII? ¿Y por qué el primer Fénix rompería el eslabón entre el teatro renacentista, tan rico en elementos mágicos y prodigiosos, cristianos y paganos, y el teatro barroco, que los elevaría a cotas nunca vistas? La respuesta es que no hay tal ruptura y el hecho de percibir lo contrario responde al prejuicio producido por la perspectiva que nos dan las divisiones canónicas de géneros dramáticos, pues la dominancia que ejercen en ellas unos ingredientes —como el signo religioso o la fuente literaria— sobre otros consigue invisibilizar esta realidad.

Si Lope marcó el gusto por los tipos de comedia más célebres del Siglo de Oro y en todos los casos ya se perciben arrojados desde su primera etapa, las piezas sobrenaturales no son la excepción. Ya no estaríamos hablando de obras en que interviene la divinidad pagana o cristiana de manera directa o mediante vicarios, es decir, de teatro vinculado con una evidente trascendencia, sino de otros géneros dramáticos sobre los que es oportuno debatir en qué comedia concreta estamos ante una

Bruerton [1968], sin perjuicio de las propuestas que en paralelo han hecho otros investigadores en los estudios introductorios a las comedias en cuestión o en otros trabajos independientes.

11. Aunque en este trabajo se utiliza el término *comedia* para integrar todas las tragicomedias de la época —de las más graves a las más cómicas—, la identificación de los géneros y su debate parten de las consideraciones teóricas de Oleza [1981 y 1994] y de su aplicación a la base de datos ARTELOPE [2011-2021]. Algunas de las posibilidades de esta herramienta digital, con el objetivo de reflexionar acerca de las tipologías dramáticas y de sus hibridaciones, las ha ensayado con éxito Antonucci [2013], en una línea de estudios que continúa el actual trabajo, pues «no siempre el campo dedicado al género, por más que haya sido fijado correctamente, da cuenta de las contaminaciones con motivos y secuencias propias de otro género que pueden detectarse en la pieza» [2013:143].

concatenación de motivos que rompen de modo deliberado con las leyes de la naturaleza y en qué otra esa dimensión mágica es lo suficientemente estructural como para cuestionar la etiqueta que la tradición le ha asignado o, en su caso, para hablar de una hibridación; empero, lo que no puede negarse es que el elemento taumatúrgico, apartándose del foco de las comedias mitológica y hagiográfica, avanza oculto a la sombra de otros géneros del primer Fénix, que bien podría aquí asumir el lema que adoptó Descartes en su juventud: *larvatus prodeo*.¹²

El rastro de lo mágico y lo maravilloso en tipologías argumentales pretendidamente mundanas nos lo ofrece de nuevo la clasificación desarrollada en el *Theatro de los theatros*. Cuando habla de las comedias de fábrica, que hoy vinculamos con las palatinas, Bances Candamo señala que algunas de ellas tienen «encantos y conjuros», pero que tales acciones «se suponen entre gentiles y, si hay cristianos, se cuida de que lo ignoren o no incurran en pacto» (p. 39). Para cerrar el debate sobre las sospechas de inmoralidad de las comedias de fábrica por sus probables pasajes heréticos, termina señalando que «tampoco se enseña el modo de invocar los espíritus, ni hacer los conjuros, conque no le discurro el inconveniente» (p. 35). Poco más de un siglo antes, Lope de Vega preferirá el género palatino como vehículo de lo trascendente antes que el mitológico y el hagiográfico, pero no será ese el único con el que contribuirá a popularizar el gusto por el prodigio sobrenatural en el momento fundacional del teatro moderno.

La misma violencia hacia nuestra libertad crítica que puede ejercer una clasificación heredada es susceptible de ejercerla también cualquier otro constructo cultural. Por el constreñimiento de sus marcos mentales en relación con el más allá, sería un anacronismo decir que un ciudadano europeo del siglo XVII juzgaría como *sobrenaturales* fenómenos paranormales como la detención del tiempo por parte de un mago. En la época se entendía que solo Dios estaba por encima de las leyes de la naturaleza, de manera que solo el milagro, *stricto sensu*, podía ser entendido como tal.¹³ Si la maravilla no proviene del Creador, estaríamos hablando de magia preternatural, de magia artificial o, a lo sumo, de mera estafa, como tantos embaucadores

12. En las notas íntimas de su juventud, antes de que sus obras aparecieran en el *Index Librorum Prohibitorum*, Descartes había dicho: «Como un actor que se esconde tras su máscara, avanzo ocultándome» (p. 123).

13. Para una clasificación tipológica de la magia renacentista, véase Montaner y Lara [2014: 162-170].

que desfilan por las tablas áureas.¹⁴ Ahora bien, si ya nos hemos liberado de los escrúpulos doctrinales contrarreformistas para hablar de un género común que aglutine las mitologías cristiana y pagana, no tendría sentido que ahora nos dejásemos aprisionar por el hecho de que entonces se reservase la etiqueta de lo sobrenatural al Dios de los cristianos en exclusiva y a los milagros que promueve o autoriza.¹⁵

Para decidir cuándo nos encontramos ante estos fenómenos paranormales en el teatro del Siglo de Oro, he seguido lo que podríamos llamar el *índice de Le Goff*. El historiador francés realiza un inventario de elementos que considera partícipes de lo maravilloso, señalando sus vías e instrumentos, su alcance y límites y, por último, sus funciones [2017:23-30]. Aunque ilustre con ejemplos de la Baja Edad Media este asombro que produce lo que la razón no puede explicar por obedecer a reglas ajenas a las de nuestro mundo, las categorías son perfectamente operativas para los primeros tiempos de la Modernidad. Siguiendo el índice de Le Goff, este tipo de maravillas podrían afectar, por ejemplo, a lugares, personajes, animales fabulosos y objetos, pero también a procedimientos transitorios como el sueño profético y la visión de una alegoría encarnada.¹⁶ Todas esas propuestas y muchas más pueden hallarse en el teatro del primer Lope de Vega sin necesidad de contar con la comedia mitológica, ni con la hagiográfica.

Para este trabajo se han leído las setenta y cuatro comedias que llegan hasta el límite de 1597 y se ha aplicado el índice de Le Goff a todas ellas. El resultado viene a desmentir algunos prejuicios arraigados que se fundamentan en la división de géneros heredada. Para empezar, el número de las comedias que contienen elementos de ocultismo, y que, por tanto, se ven afectadas por una dimensión que presuntamente irrumpe en un mundo cotidiano que es mimesis del nuestro, resulta cuantioso: frente a treinta y ocho obras que se mueven entre premisas *naturales*, hay treinta y seis que abren sus fronteras a las *sobrenaturales*.¹⁷ No está de más

14. De igual modo que cualquier estudio sobre magia y novela del Siglo de Oro debería tener en cuenta el *Quijote*, la presente investigación no solo ha recogido la magia seria y eficaz, sino también la de burlas, pues muchos magos fingidos —u otros prodigios engañosos— ponen en su centro el mundo sobrenatural, contribuyen a su popularización y lo domestican desde su propio flanco.

15. Apostamos, pues, por la única y sencilla definición de lo sobrenatural que recoge el diccionario académico actual: «Que excede los términos de la naturaleza».

16. Sobre la visión, el sueño y otros recursos oraculares en virtud de los cuales se revela una verdad trascendente a un personaje teatral del Siglo de Oro, véase Gilabert [2020]. Para otra propuesta de ordenación de lo mágico, además de la de Le Goff [2017], puede verse la que realizó Pavia [1959].

17. De acuerdo con los criterios de este estudio, las comedias que pertenecen al género sobrena-

recordar que entre ese último grupo solo contamos con una fábula religiosa —*San Segundo de Ávila*— y con una mitológica —*Adonis y Venus*—, de manera que casi la mitad de las comedias del primer Lope están transidas por experiencias maravillosas que no pasan por el filtro explícito de la divinidad cristiana o pagana; y todo ello pese a que en el siglo XVII esos dos géneros monopolizarán en gran medida el gusto de la comedia por el prodigio sobrenatural para gozo de la corte y del corral.

Dando por supuesto que la tragicomedia es omnipresente, si dividiéramos el corpus entre aquellas piezas más graves —tendientes a lo trágico— y aquellas más cómicas —cercanas a la comedia pura—, podríamos pensar que los elementos mágicos y sobrenaturales ajenos a lo hagiográfico y a lo mitológico se dan exclusivamente o con mayor frecuencia dentro del eje de la comedia cómica, reservando la presencia de la divinidad y de sus vicarios al eje más vinculado con el drama. De ser cierta esta hipótesis, significaría que ambos géneros sacros, aunque en horas bajas, constituirían a la vez la resistencia en la representación de la gravedad de lo trascendente, muy presente en el teatro anterior, y la garantía de que esa rica tradición pudiera reproducirse y multiplicarse durante todo el Barroco. La lectura de los textos, sin embargo, nos muestra lo contrario (Fig. 1). El 69% de las comedias de ámbito maravilloso pueden catalogarse como dramas frente al 31% que se encuentran en el eje de lo cómico:

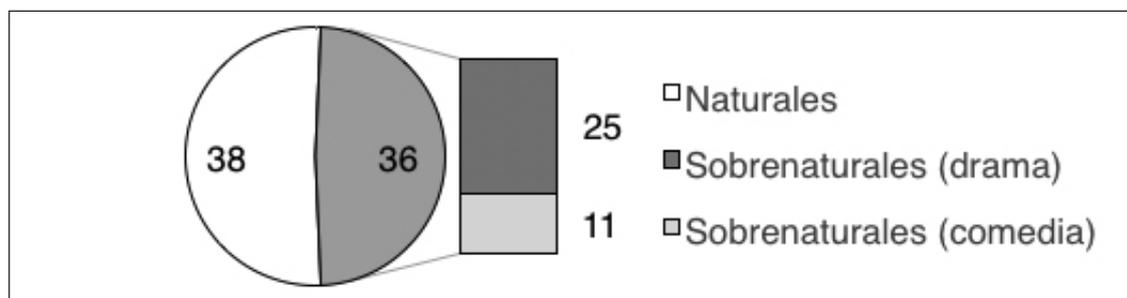


Fig. 1. Comedias sobrenaturales con tendencia dramática y con tendencia cómica.

tural del primer Lope de Vega son las siguientes: *Los hechos de Garcilaso*, *Los celos de Rodamonte*, *El verdadero amante*, *La ingratitud vengada*, *El ganso de oro*, *El príncipe melancólico*, *La traición bien acertada*, *Los amores de Albanio y Ismenia*, *La serrana de Tormes*, *El bautismo del príncipe de Marruecos o Tragicomedia del rey Sebastián*, *Belardo, el furioso*, *San Segundo de Ávila*, *El casamiento en la muerte*, *La pastoral de Jacinto*, *La francesilla*, *El marqués de Mantua*, *El cerco de Santa Fe*, *Los comendadores de Córdoba*, *El esclavo de Roma*, *El sol parado*, *El testimonio vengado*, *La imperial de Otón*, *El amor desatinado*, *Comedia de Bamba*, *Los palacios de Galiana*, *Adonis y Venus*, *La reina Juana de Nápoles*, *Los españoles en Flandes*, *Roma abrasada*, *La campana de Aragón*, *El honrado hermano*, *La boda entre dos maridos*, *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, *La resistencia honrada y condesa Matilde*, *El rey sin reino* y *La fuerza lastimosa*.

Si nos fijásemos solo en los argumentos que se rigen por las leyes de la naturaleza, veríamos que ocurre el fenómeno contrapuesto: tan solo el 26% podrían considerarse dramas frente al 74% de piezas que se ubicarían en el eje cómico. En consecuencia, con relación al corpus del primer Lope, podemos afirmar que una obra teatral que no contiene elementos sobrenaturales tiende a la comedia pura, y a la inversa, es decir, que la gravedad dramática y los prodigios maravillosos se atraen mutuamente con mayor intensidad.

Para saber de qué géneros tradicionales se sirve Lope de Vega para introducir estos etéreos componentes en perjuicio de las dos tipologías sacras, basta con rastrear las comedias de su primera etapa, clasificarlas en función de su etiqueta genérica y confrontar aquellas que desafían el orden de lo terrenal con las que no cuestionan ese marco en absoluto (Fig. 2). Lo primero que llama la atención es la gran concentración de recursos taumatúrgicos vinculados con lo ininteligible en las fábulas historiales,¹⁸ una tipología que se opone a los argumentos imaginarios y de libre invención, lo que revela la predilección por dotar de una profundidad trascendente a los contenidos procedentes de crónicas, romances y cantarillos.¹⁹ Son historiales casi la mitad —el 47,2%— de todas las comedias asociadas a lo sobrenatural dentro del corpus del primer Lope.

La exclusividad del prodigio irracional que arrojan los datos en relación con las comedias pastoriles y las caballerescas puede explicarse, al menos parcialmente, por las mismas razones que las mitológicas participan de ese mundo, pues los dos géneros forman parte de tradiciones fuertemente literaturizadas durante el Renacimiento, donde la asociación con la maravilla ya venía dada.²⁰ Piénsese, por ejemplo, en los respectivos modelos de Sannazaro y Ariosto. En relación con las obras caballerescas y la prototípica materia carolingia, el tratamiento histórico y de leyenda que se les acostumbra a dar acercan sus recursos paranormales a los presentes en las comedias historiales y se benefician, como estas, de los precedentes en materia de maravilla épica

18. No distingo entre el género historial profano y el género historial religioso, pues ya se ha dicho que en el primer Lope la única comedia religiosa es *San Segundo de Ávila*, que aparece en este estudio con su propia tipología, la hagiográfica.

19. Este es el caso de *El caballero de Olmedo*, cuyo célebre cantar, basado en la muerte de un caballero real, hibridó Lope con el género sobrenatural.

20. A propósito del primer Lope, Oleza ve elementos comunes en «universos especiales tan codificados, tan aparentemente inamovibles como el pastoril, el mitológico y el caballeresco, que tenían cien años de tradición representacional» [2001:13]. Para esa tríada de tradiciones, tan vivas en la práctica escénica cortesana, véase Ferrer Valls [1991].

renacentista.²¹ En cuanto a las piezas bucólicas, es necesario notar que, en términos generales, toda comedia mitológica es, en realidad, mitológico-pastoril, pues son seres arcádicos los que sirven de comparsa a héroes y dioses en los mitos dramatizados.²² El protagonismo del amor en las fábulas pastoriles y la presencia de una magia usada como vestigio del bucolismo clásico ha hecho que la crítica considere que se trata de un motivo frecuente pero secundario en este género lopesco (Porteiro Chouciño 2010:92; Fernández Rodríguez 2014:10). Piénsese, por ejemplo, en el prototípico sufrimiento de amor de los pastores, a menudo combatido por un lenitivo que adopta la forma de una armoniosa canción, de un oráculo o de un filtro. Después de Virgilio y Sannazaro, la *Diana* de Montemayor, con sus elementos que violentan las leyes de la realidad, será fértil en la comedia pastoril del Siglo de Oro, empezando por el Fénix, por más que en las tablas no se aproveche todo el potencial que lo sobrenatural ofrece y hasta sea objeto de sátira: «El mundo pastoril es, por definición, un mundo donde todo es posible, aunque Lope incrédulo haya reducido las posibilidades mágicas o bien a meras apariencias y engaños o bien al terreno aparte de la mitología» (Oleza 1986:330). Sin embargo, por parte del primer Lope, tampoco el más allá del mundo mitológico está exento de burlas y de una degradación humanizadora, como se aprecia, por ejemplo, en el desenlace de *Adonis y Venus* (Gilabert 2021a:137-146). Ciertamente, el dramaturgo deja escapar muchas ocasiones para mostrar prodigios mágicos a base de artificios sonoros y visuales, recursos que sí serán explotados por la estética más barroca del XVII. La clave de la templanza lopesca quizá haya que buscarla en una reivindicación de su oficio literario independiente de los artificios de ingeniería, musicales y otros efectos especiales, en el mismo sentido de la queja que realizó tras el estreno de su obra de gran aparato *La selva sin amor*: «lo menos que en ella hubo fueron mis versos» [2014:31]. A pesar de este debate, que admite muchos matices, podemos corroborar la afirmación que hace Antonucci tras analizar lo bucólico tanto en la primera como en la última fase del dramaturgo madrileño: «personajes dotados de poderes mágicos son una constante en las comedias pastoriles» [2013:152].

21. Andioc ya aseguró que «en muchas de esas biografías noveladas de caballeros abundan milagros: mundo caballeresco y mitología cristiana hacen buenas migas» [1976:94]. Para un estudio sobre maravilla épica renacentista, véase Vilà [2014].

22. Como Ferrer Valls ha notado, *El vellocino de oro* representa una excepción a esta regla, por ofrecer un tratamiento mitológico-caballeresco que aleja a esta obra del patrón de *Adonis y Venus* [1996:53]. Un caso fronterizo de hibridación entre lo mitológico, lo pastoril y lo caballeresco es *La fábula de Perseo*.

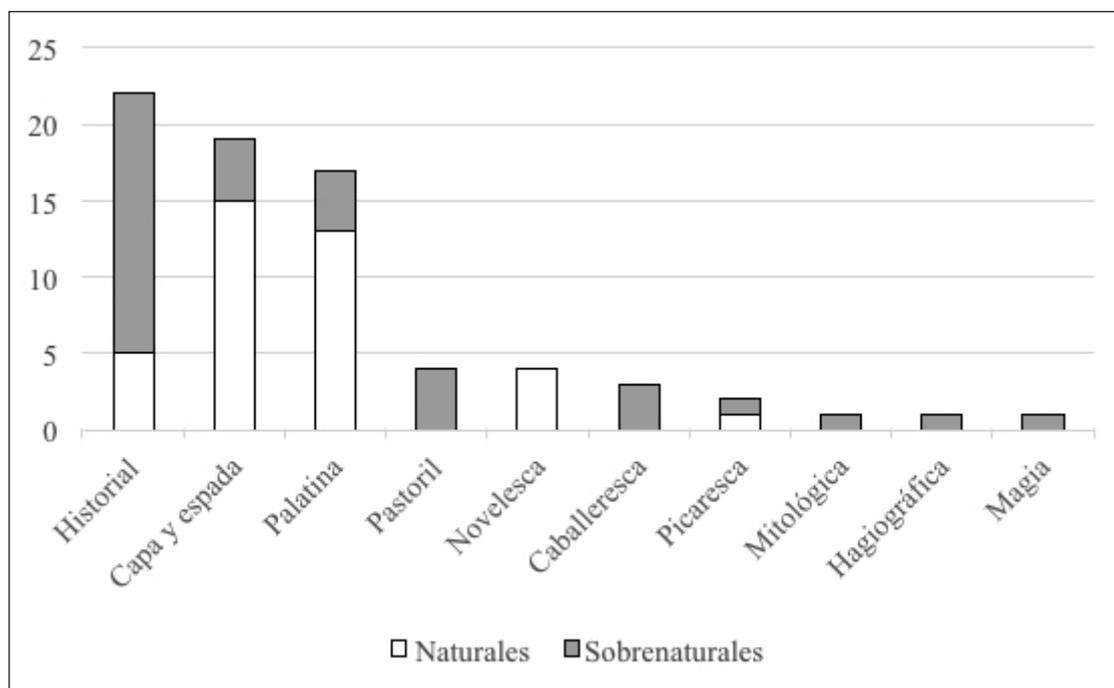


Fig. 2. Géneros dramáticos con presencia o ausencia de elementos sobrenaturales.

Como ya se ha dicho, las comedias mitológicas solo están representadas por un único ejemplar, *Adonis y Venus*. No obstante, en esta primera etapa de producción lopesca encontramos también *Las justas de Tebas y reina de las amazonas*, obra cuya categorización genérica no ha gozado tradicionalmente de unanimidad. Sin embargo, y como corroboran diversos estudios especializados —Martínez Berbel [2003] y Sánchez Aguilar [2010]—, es conveniente negarle el estatuto de mitológica, pues la lógica pide que este género solo se predique de aquellas fábulas extraídas de la Antigüedad y no debería ser extrapolable a cualquier invención dramática que simplemente tome el nombre de un héroe clásico o de un lugar mítico como pretexto para un argumento moderno en su totalidad. Con este filtro, *Las justas de Tebas* encajaría con la comedia palatina, y las comedias mitológicas de Lope, en todas sus fases de producción, quedarían limitadas a las siguientes ocho: *Adonis y Venus*, *El laberinto de Creta*, *La fábula de Perseo*, *Las mujeres sin hombres*, *La bella Aurora*, *El vellocino de oro*, *El marido más firme* y *El Amor enamorado*. El caso límite que constituye la pieza excluida representa una buena oportunidad para comprobar el comportamiento de la categoría que estamos planteando, pues hemos establecido que toda comedia mitológica pertenece al género sobrenatural por los elementos que contiene. Rastreados los

nueve textos dramáticos, todos están transidos de este tipo de prodigios excepto *Las justas de Tebas*, ya que nada hay en ella que atente contra la lógica de nuestro mundo terrenal; de manera que el criterio que aquí planteamos viene a validar y reforzar dicha exclusión del corpus de comedias mitológicas del Fénix. En suma, la definición tradicional de este tipo de fábulas paganas, que exige una asociación con las fuentes clásicas, podría completarse con la apelación a lo sobrenatural.

Caracterizándose como un ejemplar más del género palatino, no nos sorprende que *Las justas de Tebas* sea una obra que evite romper con el orden de la naturaleza, pues vemos que más de tres cuartas partes de las comedias palatinas del primer Lope se comportan del mismo modo (Fig. 2). Esto no significa, empero, que renuncien a los efectos de tramoya, como demuestran las propias piezas. De hecho, en 1617 Suárez de Figueroa incluyó las comedias de santos y las palatinas entre el género de *cuerpo* o aparato y dio cuenta de la popularidad de sus efectos especiales, entrañasen o no prodigios maravillosos: «En las de cuerpo, que (sin las de reyes de Hungría o príncipes de Transilvania) suelen ser de vidas de santos, intervienen varias tramoyas o aparencias; singulares añagazas para que reincida el poblacho tres y cuatro veces, con crecido provecho del autor» [2018:427]. Valores análogos arroja la comedia urbana en el primer Lope, dato lógico por todo lo que ambos géneros comparten, y que Bances Candamo (pp. 34-35) definió en atención a la clase social de los protagonistas y a los correspondientes lances que el decoro les asigna: el universo palatino es el hábitat de la aristocracia y de sus preocupaciones, mientras que las acciones de la clase media encuentran su acomodo en el de las piezas urbanas de capa y espada. Que las dos tipologías se vinculen con lo sobrenatural prácticamente con la misma intensidad es una evidencia de que sus tramas acostumbran a desarrollarse al calor de conflictos mundanos, ocurran estos en un palacio o en una casa particular. De la comedia novelesca tenemos muchos menos ejemplares en la primera fase de producción lopesca, lo que dificulta el acercamiento teórico, aunque por su total ausencia de elementos maravillosos se sitúa, encabezándola, en la línea formada por la comedia palatina y la de capa y espada. De hecho, la tipología novelesca es en parte un híbrido entre esos dos géneros (Oleza 2001:13-14), dado que del segundo comparte los personajes y ambientes urbanos y del primero los elevados lances y aventuras, que buscan el asombro por los medios que ofrece la realidad terrenal y, a lo sumo, lo no cotidiano o extraordinario. Por último, si la clase social es un elemento clave para discriminar entre estos géneros,

el extremo inferior lo ocupa la comedia picaresca, con personajes hampescos y celestinescos —como la Corcina de *La ingratitude vengada*—,²³ de ahí que, a pesar de contar con una muestra ínfima, observemos un peso equilibrado entre presencia y ausencia de recursos ocultistas.

El corpus nos muestra un solo ejemplar de lo que es una comedia de magia, aunque la crítica se resista a asignar esta tipología de popularización tardía a una obra tan temprana como *El ganso de oro*. Si con el triunfo del Arte Nuevo la seducción que ejerce el género sobrenatural va a ser rentabilizada en el siglo XVII fundamentalmente por las comedias hagiográficas y mitológicas, en ese tránsito tardobarroco hacia la Ilustración, será la *comedia de magia* la que sobresalga. Esta cuenta con las ventajas de poder desembarazarse de la vigilancia doctrinal y el corsé de la ortodoxia hagiográfica, y de ampliar públicos librándose de la erudición y el carácter elitista de las fábulas mitológicas, todo ello sin renunciar a los grandes efectos de tramoya, a la enajenación sensorial y a la concepción de una dimensión trascendente cercana. Oleza, en un trabajo sobre los géneros del primer Lope, no nombra la tipología de magia, y cuando se refiere a *El ganso de oro*, señala que se trata de «un muy especial espécimen de comedia» [2001:13], mientras que, en la Base de Datos ARTELOPE, se etiqueta como pastoril, aunque se advierte que es «predecesora de las comedias de magia posteriores» [2011-2021]. Entre los géneros hibridados en esta pieza, Oleza toma partido por lo pastoril de una manera razonada y consecuente con su teorización. No es extraña la reserva a tomar una opción distinta, pues vemos que en cualquier manual de teatro del Siglo de Oro, al tratar los grandes géneros dramáticos, la comedia de magia brilla por su ausencia y solo sale a la palestra, como excepción y con toda prudencia, cuando se trata de un número tasado de fábulas vinculadas con la magia, como son las protagonizadas por don Illán en Toledo o por el Marqués de Villena en Salamanca, o bien cuando se dedica un capítulo a hablar de dramaturgos interesados por estas temáticas, como Juan Ruiz de Alarcón. No obstante, estamos ante «una fábula maravillosa donde la nota dominante y mediante la cual el autor busca la participación y el consenso de los espectadores es el elemento mágico» (Froldi 1991:139). Fue este hispanista italiano el que llamó la atención acer-

23. También aparecen personajes celestinescos en las comedias urbanas, por la ambientación urbana que comparten. Es el caso de *La francesilla*, que ha estudiado desde este prisma Urzáiz Tortajada [2016].

ca de *El ganso de oro*, obra durante mucho tiempo olvidada,²⁴ que, ciertamente, parte de un marco pastoril, pero no se limita a él, como suele ocurrir en las comedias mitológicas y su ambientación arcádica. Lo bucólico constituye el fundamento que da pie a un desarrollo sobrenatural de tipo pagano, aunque la magia de esa pieza insólita no tenga nada que ver con lo mitológico. El hecho de que solo haya un ejemplar de comedia mágica en nuestro corpus determina que la crítica dude entre calificarla como un hápax en aquella fase temprana o asignarla a un género de mayor representación con el que comparta algunas de sus características. Sin embargo, es necesario tener presente que estamos en la fase de formación de la comedia y los otros dos géneros vinculados claramente con la maravilla, el hagiográfico y el mitológico, también constituyeron una única probatura en el mismo período, es decir, también serían, en términos relativos, *especiales especímenes de comedia*.

Es obvio que esto no implica que Lope sea el autor de la primera comedia de magia. El teatro sobrenatural, tanto cristiano como pagano, ya contaba con una larga tradición en general y en lengua romance en particular, empezando por la obra fundacional del teatro castellano, el *Auto de los Reyes Magos*, y llega hasta esa última década del siglo XVI, pasando por dramaturgos como Juan del Encina, Gil Vicente, Torres Naharro, Lope de Rueda, Francisco de Avendaño, Bartolomé Palau, Diego Sánchez de Badajoz, Alonso de Villegas, Juan Rodríguez Florián, Joan de Timoneda, Alonso de la Vega, Lorenzo de Sepúlveda, Juan de la Cueva, Rey de Artieda, entre otros de nombre conocido y desconocido, como los que participaron en el *Códice de autos viejos*.²⁵ Fue el modo en que Lope jugó con esos materiales preexistentes lo que marcaría la gramática genérica para el teatro del XVII. Así, la comedia de magia, con el sedimento de las obras renacentistas de magos y nigromantes y el eslabón de *El ganso de oro*, se proyectará en el Barroco uniendo muchas veces sus esfuerzos con el imaginario pagano de los mitos clásicos, como ocurre, por ejemplo, con aquellas piezas de Calderón en que aparecen las *magas* Circe y Medea. De hecho, para algunos estu-

24. Como recuerda Frolidi [1991:134], los estudios clásicos sobre la comedia de magia se olvidan de esta pieza del primer Lope. Hemos comprobado que, en efecto, Pavia [1959], Caro Baroja [1974] y Caldera [1983] la pasan por alto, como también lo ha hecho más recientemente Lima [2010].

25. Pueden rastrearse estos recursos desde los orígenes del arte dramático en Grecia. En este sentido, véase García Teijeiro [1993]. La bibliografía acerca de los elementos mágicos en el teatro renacentista español es muy extensa, pero, a título de ejemplo, pueden verse los volúmenes coordinados por Blasco, Caldera, Álvarez Barrientos y Fuente [1992], Lara y Montaner [2014], Lobato, San José y Vega [2016] y, especialmente, los trabajos singulares de Pavia [1959], Lima [2010] y Lara [2014].

diosos, el éxito de la comedia de magia en el siglo ilustrado se debe a las obras más fastuosas de Calderón, entre las que tienen un lugar destacado las mitológicas.²⁶

CONCLUSIONES

Siguiendo nuestra propuesta, y de igual modo que ocurre con las fábulas mitológicas y las hagiográficas, podemos decir que todas las comedias de magia pertenecen al género sobrenatural, pero no a la inversa, de manera que contaríamos con un tercer subtipo englobado que participa de diversas de las características comunes del grupo, en una comunión que puede llevar fácilmente a una hibridación genérica.²⁷ Es preciso notar que, aunque hubo largos períodos de coexistencia entre los tres —mitológico, hagiográfico y de magia— y las raíces de todos ellos son alargadas, este tercer género conoció de manera tardía tanto su mayor éxito entre las masas como su mayoría de producciones textuales y escénicas. De hecho, es un lugar común de la crítica²⁸ decir que la comedia de magia en su esplendor y madurez, con todo su aparato tramoyístico al servicio de la fascinación que ya de por sí ejerce la maravilla, es fruto de la evolución o bien de la comedia de santos —de la que heredó el favor popular—, o bien de la comedia mitológica —que aportó el sustrato pagano y la mayor libertad artística que ofrecen sus temas— o bien de ambas a la vez, de las que sin duda se benefició.²⁹ No es casual que fueran estos tres los géneros de comedia más perseguidos y objeto de prohibiciones durante el período ilustrado y normalmente por consideraciones que incluyen las tachas de inverosimilitud, de

26. Para Vela Tejada [2011:486], las comedias de magia están «ligadas en su origen a dramas mitológicos de Calderón como *El mágico prodigioso*», opinión que ya expresó en idéntico sentido Andioc [1976:58-59 y 64]. Por su parte, Sabik [1999:137] pone como eslabones al Calderón de *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* y al Bances Candamo de *La piedra filosofal*. Ciertamente, durante el ocaso del Siglo de Oro la corte fomentará espectáculos basados en prodigios y grandes efectos de tramoya. Caro Baroja afirma que la moda y creencia en los hechizos condicionó sobremanera la vida política de la segunda mitad del siglo xvii, pues «la monarquía más grande del mundo estuvo representada por dos hombres tarados y prematuramente decrepitos: Felipe IV y su hijo Carlos II» [1967:I, 78].

27. A propósito de los géneros que contienen elementos maravillosos en el teatro de Calderón, María Luisa Tobar habla de «géneros mixtos», ya que estas tipologías «con frecuencia se mezclan e incluso se (con)funden, por lo que, a veces, es imposible deslindarlas» [2005:592].

28. Véase, por ejemplo, Blasco, Caldera, Álvarez Barrientos y Fuente [1992:9-10].

29. Álvarez Barrientos [2011:137] sitúa un cambio escenográfico decisivo, que busca cautivar los ojos y los oídos, a finales del siglo xvii y a través de la representación de obras mitológicas, zarzuelas y óperas. En el mismo sentido, Caro Baroja [1974:115].

inmoralidad o de herejía.³⁰ La ordenanza de 17 de marzo de 1788 añadía las siguientes acusaciones (Álvarez Barrientos 2011:389):

Que los actores adviertan a los ingenios que presenten piezas nuevas, no se admitirán las que estén compuestas sobre argumentos de santos por estar prohibidas; ni tampoco por ahora las de mágica y de absurdos semejantes, por ser contrarias no solo a las reglas más triviales y menos estrechas del teatro, sino también a la religión, a la razón, a las costumbres y a la decencia.

En las numerosas condenas dieciochescas, la mención a las comedias de santos, mitológicas y de magia es, en realidad, superflua, pues sabemos que la plaga de lo sobrenatural está extendida por todo el sistema teatral del Siglo de Oro desde su fundación, de manera que, bajo este prisma, resultan mucho más atinados los ataques ilustrados que constituyen enmiendas a la totalidad del arte dramático anterior. La gravedad monocorde y totalmente escrupulosa con la ortodoxia teológica que requeriría el tratamiento de la materia trascendente no se halla en el Arte Nuevo, ni tampoco en el laboratorio del primer Lope que dará con tal fórmula.

Volviendo los ojos a ese corpus y a sus treinta y seis comedias con participación de elementos maravillosos, podemos observar que, exceptuando la única hagiográfica, el resto de las obras —el 97,2%— contiene personajes y prodigios que nada tienen que ver con los santos ni con los milagros, sino, más bien, con personajes y procedimientos paganos. Con estos datos parecen lógicos la continuidad y el éxito de la comedia de magia, que se apoya en todo un poderoso sistema plurigenérico hibridado con elementos sobrenaturales respecto del cual la comedia hagiográfica y el milagro representan más la excepción que la norma. Partiendo de la idea de Le Goff según la cual la cultura de lo milagroso tendió a provocar el desvanecimiento de lo maravilloso precristiano [2017:15], diríase que, si las fábulas de santos revisitan un intento de encauzar por la senda del dogma la fascinación que ejerce lo inexplicable, limitándolo al milagro sancionado por Dios, el carácter oceánico de la Comedia Nueva anegará toda canalización y rebasará todo dique de contención.

La primera ola está representada por el corpus dramático del primer Lope de Vega, que permite hablar de un género marco que agrupa claramente tres tipos de

30. Como recuerda Andioc [1976:64], «el diablo se hallaba presente, indistintamente, en las comedias de magia y en las de santos, y [...] los censores de la época, cualquiera que fuese su credo estético, miraban a uno y otro género con la misma reprobación».

comedias: la hagiográfica, la mitológica y la de magia.³¹ Más allá de esa fase primigenia, pertenecen con pleno derecho a esa tipología todo el teatro religioso —comedias bíblicas, autos sacramentales, etc.— y aquella parte del pastoril en que lo maravilloso es un motivo estructural y no marginal; de lo contrario hablaríamos, a lo sumo, de una hibridación, aunque habría que examinar caso por caso.³² De este patrimonio se benefician otros tipos de comedia que utilizan el contexto arcádico —con sus espaciosos pacto ficcional y horizonte de expectativas— para dar vuelo a fábulas prodigiosas que remiten a imaginarios diversos. Así, se han mencionado el caso de la comedia de magia *El ganso de oro*, que no sería incorrecto tildar de mágico-pastoril,³³ y el caso de las fábulas mitológicas que son, por lo común, mitológico-pastoriles. Habida cuenta de la naturaleza contaminante de la maravilla —con toda la profundidad que aporta a los argumentos con que se engarza y su capacidad de crear clímax epifánicos—, la separación radical entre los ámbitos cristiano y pagano puede aportar más confusión que operatividad analítica, sobre todo en el caso de las comedias historiales y caballerescas hibridadas con el género sobrenatural. En esta sede, si antes de una batalla, con carácter proléptico, anticipa la victoria bien un ángel, bien el personaje alegórico de la Fama, con su iconografía pagana, bien un sueño escenificado, importa más la

31. No hay espacio aquí para entrar en el debate interno acerca de las comedias de magia, que permitiría clasificarlas, al menos, en dos subtipos, dependiendo de los poderes que se convocan, vinculados ya con la magia blanca o natural, ya con la magia negra o demoníaca, ya con ambas en conflicto; empero, estas categorías y sus elementos constitutivos no son exclusivos de este género, pues pueden verse también, por ejemplo, en los autos sacramentales y en las comedias caballerescas. Otro tema distinto sería indagar en los conocimientos herméticos del Fénix, sobre el que pueden leerse las consideraciones de Pavia [1959:122] y De Armas [1983].

32. Como se ha dicho en la introducción, esta propuesta no pretende crear una nueva cárcel teórica, sino todo lo contrario: el género sobrenatural se plantea como un campo abierto a la promiscuidad hibridatoria con otras tipologías genéricas. Algunos criterios para graduar el peso de lo maravilloso pasarían por ponderar valores cuantitativos —¿aparece en un pasaje aislado o se disemina en toda la comedia?, ¿cuántos elementos distintos contribuyen a romper las leyes de la realidad?—, valores cualitativos —¿se muestran las consecuencias de la magia?, ¿son relevantes para el argumento dramático?— y valores de recepción —¿el marco general en el que emerge el prodigio es mimético con relación al mundo real?, ¿se sorprenden las *dramatis personae*?, ¿cabe suponer esa actitud de sorpresa en el público?—. No obstante, intentar llegar a la obsesión de la exactitud matemática es, además de imposible, absurdo, pues, como decía Todorov, la «relación de manifestación entre lo abstracto y lo concreto es tan solo probable; en otras palabras, no hay ninguna necesidad de que una obra encarne fielmente un género» [2005:21].

33. Para Frolidi, la hibridación de *El ganso de oro* no se detiene en los elementos pastoriles y de magia, sino que va más allá: «Los ingredientes compositivos provienen de diversas fuentes porque a los aludidos elementos de la tradición pastoril se agregan los que llamaría “palaciegos” en parte de origen novelístico, en parte procedentes del teatro cortesano» [1991:140].

estrategia dramática vinculada con lo trascendente que la discusión dicotómica entre el signo religioso cristiano o pagano. No es solo que la combinación de la materia épica, caballescica o histórica con lo prodigioso sea muy frecuente en el primer Lope de Vega, sino que, además, en algunos casos una comedia de este tipo puede contener mayor concentración de elementos paranormales que una fábula mitológica, hagiográfica o de magia. El caso más extremo entre las historiales del primer Fénix, desde un punto de vista cuantitativo, cualitativo y de recepción, es la *Comedia de Bamba*, en la que lo maravilloso está presente en las tres jornadas, de tal modo que el pensamiento mágico deviene un pilar estructural en un mundo que no es imaginario, sino que presuntamente emula las leyes de una realidad histórica.³⁴

Este trabajo ha tenido en cuenta el corpus de setenta y cuatro comedias establecido con relación al primer Lope por su protagonismo en la formulación del Arte Nuevo, que cambiaría el panorama teatral de la Modernidad en España. Se ha demostrado que las vías por las que se escenifica lo sobrenatural en ese período fundacional no son las que cabría esperar, a juzgar por el futuro éxito que iban a tener en el siglo XVII las comedias mitológicas, de santos y de magia. En definitiva, la fórmula dramática del primer Lope es elocuente en su apuesta por hibridar el elemento maravilloso con otros géneros, sobre todo, el historial, con una clara preferencia por abrir una brecha irracional en un ámbito realista —como haría más tarde en *El caballero de Olmedo*—, antes que por acumular prodigios en un contexto ya de por sí sacro y mágico. Con esta predilección por la impureza Lope de nuevo violenta las posturas más clasicistas de su tiempo, como la de Pellicer de Tovar, en cuyos preceptos de 1635 (Sánchez Escribano y Porqueras Mayo 1972:268-269) afirmó que

Las comedias donde introducen apariencias o tramoyas son fábulas y no comedias, porque naturalmente no pueden volar cuerpos humanos, ni montes, ni peñas, que es sacar de su centro los compuestos y están violentos en otro elemento. [...] Exclúyense de aquella regla las comedias de materias divinas donde se recurre al milagro sobrenatural, todo lo que allá es superstición en las profanas.

34. Al término de redactar este estudio, hemos sabido que Vega García-Luengos ha puesto en duda la autoría de Lope para esta pieza, de acuerdo con análisis estilométricos [2021:97]. La medición de elementos sobrenaturales que aquí proponemos apoya esa hipótesis, pues la *Comedia de Bamba* no solo arroja valores atípicos en el corpus trabajado, sino que los encabeza. Desde estas líneas estamos poniendo las bases de un nuevo criterio a tener en cuenta en los debates de autoría.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, *La comedia de magia del siglo XVIII*, CSIC, Madrid, 2011.
- ANDIOC, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Castalia, Madrid, 1976.
- ANTONUCCI, Fausta, «Algunos ejemplos de hibridación genérica en el teatro de Lope: reflexiones al hilo de unas búsquedas en la base de datos ARTELOPE», *Teatro de palabras*, VII (2013), pp. 141-158.
- ARISTÓTELES, *Poética*, ed. V. García Yebra, Gredos, Madrid, 1999.
- BANCES CANDAMO, Francisco, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. D.W. Moir, Tamesis Books, Londres, 1970.
- BLASCO, F. Javier, Ermanno CALDERA, Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS y Ricardo de la FUENTE, eds., *La comedia de Magia y de Santos*, Júcar, Madrid, 1992.
- BOILEAU, Nicolas, *Art poétique, épîtres, poésies diverses, odes et epigrammes*, ed. S. Menant, Flammarion, Paris, 1969.
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo, «En trova de lo humano a lo divino: las óperas de Calderón de la Barca y los villancicos de Miguel Gómez Camargo», en *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia*, coord. E. Casares Rodicio y Á. Torrente, Universidad Complutense de Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 2001, vol. 1, pp. 95-116.
- CALDERA, Ermanno, coord., *Teatro di Magia*, Bulzoni, Roma, 1983.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El golfo de las sirenas*, ed. S. L. Nielsen, Reichenberger, Kassel, 1989.
- CARO BAROJA, Julio, *Vidas mágicas e inquisición*, Taurus, Madrid, 1967.
- CARO BAROJA, Julio, *Teatro popular y magia*, Revista de Occidente, Madrid, 1974.
- DASSBACH, Elma, *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*, Peter Lang, Nueva York, 1997.
- DE ARMAS, Frederick A., «Lope de Vega and the Hermetic Tradition: The Case of Dardanio in *La Arcadia*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, VII 3 (1983), pp. 345-362.
- DESCARTES, René, *Oeuvres*, eds. C. Adam y P. Tannery, Librairie philosophique J. Vrin, París, 1986, vol. 10.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia, «El valor estructural de la magia en el universo pastoril de Lope de Vega: convención, vitalismo y parodia», *eHumanista*, 26 (2014), pp. 1-17.

- FERRER VALLS, Teresa, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Tamesis Books, Londres, 1991.
- FERRER VALLS, Teresa, «*El vellocino de oro y El amor enamorado*», en *En torno al teatro del Siglo de Oro*, eds. J. Berbel, H. Castellón, A. Orejudo y A. Serrano, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 1996, pp. 49-63.
- FRAZER, James George, *La rama dorada: magia y religión*, trad. E. Campuzano, T.I. Campuzano y Ó. Figueroa Castro, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2015.
- FROLDI, Rinaldo, «*El ganso de oro de Lope de Vega: un uso temprano de comedia de magia*», en *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español*, ed. M.V. Diago y T. Ferrer Valls, Universitat de València, Valencia, 1991, pp. 133-141.
- GARCÍA TEIJEIRO, Manuel, «*El recurso a lo maravilloso en el teatro griego*», en *Teatro clásico y teatro europeo (sesiones I y II)*, Ayuntamiento de Burgos, Burgos, 1993, pp. 7-12.
- GILABERT, Gaston, *Música y poesía en las comedias de Bances Candamo*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2017.
- GILABERT, Gaston, «*El oráculo sabotado: ideología y comportamientos guiados en la comedia áurea*», *Quaderns de Filologia (Estudis literaris)*, 25 (2020), pp. 139-156.
- GILABERT, Gaston, *El encanto de los dioses: mito, poesía y música en el teatro de Lope de Vega*, Universidad de Murcia, Murcia, 2021a.
- GILABERT, Gaston, «*El villancico de Lope de Vega en El Amor enamorado: funciones dramáticas y hallazgo de un manuscrito inédito*», *Castilla. Estudios de literatura*, 12 (2021b), pp. 29-62.
- LARA, Eva, «*Hechiceras celestinescas y nigromantes en la literatura del siglo XVI: ¿De la hechicera venida a más al mago venido a menos?*», en *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, coords. E. Lara y A. Montaner, La Semyr, Salamanca, 2014.
- LARA, Eva, y Alberto MONTANER, coords., *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, La Semyr, Salamanca, 2014.
- LE GOFF, Jacques, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, trad. A.L. Bixio, Gedisa, Barcelona, 2017.
- LIMA, Robert, *Prismas ocultos. El ocultismo en el teatro hispánico*, Fundamentos, Madrid, 2010.

- LOBATO, María Luisa, Javier SAN JOSÉ y Germán VEGA, eds., *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2016.
- MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio, *El mundo mitológico de Lope de Vega. Siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2003.
- MONTANER, Alberto, y Eva LARA, «Magia, hechicería, brujería: deslinde de conceptos», en *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, coords. E. Lara y A. Montaner, La Semyr, Salamanca, 2014, pp. 33-184.
- MORLEY, Sylvanus Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. M.R. Cartes, Gredos, Madrid, 1968.
- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Cuadernos de Filología*, III 1-2 (1981), pp. 153-233.
- OLEZA, Joan, «La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas II. La Comedia*, coord. J.L. Canet, Tamesis Books, Londres, 1986, pp. 325-343.
- OLEZA, Joan, «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*, eds. I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse, Reichenberger, Kassel, 1994, pp. 235-250.
- OLEZA, Joan, «El primer Lope: un haz de diferencias», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 658 (2001), pp. 12-14.
- OLEZA, Joan, dir., *ARTELOPE. Base de datos y Argumentos del Teatro de Lope de Vega, 2011-2021*, en línea, <<https://artelope.uv.es/>>. Consulta del 29 de junio de 2021.
- PAVIA, Mario N., *Drama of the Siglo de Oro. A Study of Magic, Witchcraft and other Occult Beliefs*, Hispanic Institute in the United States, Nueva York, 1959.
- PÉREZ DE MOYA, Juan, *Philosophía secreta*, ed. C. Clavería, Cátedra, Madrid, 1995.
- PORTEIRO CHOUCIÑO, Ana María, «Amor, magia y mitología en *Belardo, el furioso* de Lope de Vega», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 2 (2010), pp. 83-104.
- SABIK, Kazimierz, «mitología, alegorismo y magia en el teatro cortesano español del ocaso del Siglo de Oro (1670-1700)», en *Atti del XVIII Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]*, vol. 1, Bulzoni, Roma, 1999, pp. 131-140.
- SÁNCHEZ AGUILAR, Agustín, *Lejos del Olimpo. El Teatro Mitológico de Lope de Vega*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2010.

- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico, y Alberto PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Gredos, Madrid, 1972.
- SIRERA, Josep Lluís, «Los santos en sus comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico», en *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español*, eds. M.V. Diago y T. Ferrer Valls, Universitat de València, Valencia, 1991, pp. 55-78.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal, *El pasajero. Advertencias utilísimas a la vida humana*, ed. E. Suárez Figaredo, *Lemir*, 22 (2018), pp. 355-648.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Coyoacán, México D.F., 2005.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, «Una Celestina de Lope, “todo diablo y vieja”», en *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, eds. M.L. Lobato, J. San José y G. Vega, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2016, pp. 685-708.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Adonis y Venus*, eds. M. Blanco y F. Joannon, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coords. F. d’Artois y L. Giuliani, Gredos, Madrid, 2017, vol. 1, pp. 213-380.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El rústico del cielo*, ed. M. Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega*, Atlas, Madrid, 1965, vol. 11, pp. 397-462.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La selva sin amor*, ed. M. Trambaioli, More Than Books, Würzburg-Madrid, 2014.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Las comedias de Lope de Vega: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría (I)», *Talía. Revista de estudios teatrales*, 3 (2021), pp. 91-108.
- VELA TEJADA, José, «Pervivencia de la tradición clásica en el teatro musical español del XVIII», en *Δῶρον Μνημοσύνης. Miscelánea de Estudios Ofrecidos a M^a Ángeles Durán López*, eds. A. Pérez Jiménez e I. Calero Secall, Pórtico, Zaragoza, 2011, pp. 485-500.
- VILÀ, Lara, «“Han escrito cosas prodigiosas fuera de toda verdad”: magia y maravilla en la épica española del Renacimiento», en *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, coords. E. Lara y A. Montaner, La Semyr, Salamanca, 2014, pp. 465-488.