

Saldar la deuda del reconocimiento: Frida Weber de Kurlat y el teatro clásico español*



Joan Oleza

Universitat de València, España

joan.oleza@uv.es

<https://orcid.org/0000-0001-8013-820X>

Resumen

La contribución analiza el impacto de la producción de Frida Weber de Kurlat en el campo del teatro clásico español en general, y en particular de Lope de Vega. Se examinan y sistematizan los diversos horizontes críticos y las constelaciones epistémicas de la filología entonces imperante a fin de recuperar la originalidad del trabajo asumido por la filóloga argentina para sustentar sus investigaciones. En su recorrido por la producción crítica de Weber de Kurlat, el autor recoge asimismo los diálogos que ha entablado con ella en sus propias aproximaciones al teatro clásico español y consigue iluminar el lugar fundacional de la filóloga argentina en el proceso de renovación de las lecturas del corpus dramático de Lope de Vega.

Palabras clave: Frida Weber de Kurlat; teatro clásico español; Lope de Vega; historia de la filología.

Settling a Debt of Recognition: Frida Weber de Kurlat and Spanish Classical Theatre

Abstract

The contribution discusses the impact of Frida Weber de Kurlat's work in the field of Spanish classical theatre in general, and specifically in Lope de Vega. It examines and systematizes the various critical horizons and epistemic constellations that were prevalent in the field of philology at the time in order to recover the originality of the work undertaken by the Argentinean philologist to support her research. In his overview, the author also discusses how his own approaches to Spanish classical theatre have intersected with Weber de Kurlat's critical production and illuminates the foundational role of the Argentine philologist in the renewal of the approaches to Lope de Vega's dramatic corpus.

Keywords: Frida Weber de Kurlat; Spanish classical theatre; Lope de Vega; history of philology.

*Esta conferencia fue dictada en Buenos Aires el 10 de octubre de 2023 en el marco de las Jornadas del Centenario del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso".



1. Orígenes de una afinidad electiva

Cuando me llegó la invitación para participar en la celebración de vuestro centenario, mi memoria me trajo al presente aquellos maestros vinculados al Instituto que influyeron en mi formación, pero cuya enseñanza presencial nunca pudimos gozar en una España de la que se habían alejado: Américo Castro, Agustín Millares Carlo, Amado Alonso... También a aquellos otros que aportasteis desde el lado de acá y que conocimos y admiramos por su obra, como María Rosa Lida de Malkiel, Ana María Barrenechea, Enrique Anderson Imbert, Daniel Devoto, o quienes, años más tarde, hemos podido tratar personalmente, como Germán Orduna o Melchora Romanos. Con todos ellos me unía aquel sentimiento que Goethe definió una vez como afinidad electiva. Si finalmente elegí el legado de Frida Weber de Kurlat para participar en vuestro homenaje fue por esa misma percepción de una afinidad electiva, pero una afinidad con alguien de quien apenas conocía nada de su personalidad o de sus ideas y sentimientos acerca de la realidad. Ha sido pues una cita a ciegas, el reconocimiento de lo que Josefina Cuesta, una historiadora española actual, parafraseando a Goethe, rebautizó como una autoridad electiva.

Y para hablar de los orígenes de este reconocimiento tendré que remontarme hasta noviembre de 1975, en que agonizaba el dictador que sobrevoló toda mi juventud, y yo me enfrentaba a los interminables ejercicios de aquellos interminables concursos de oposición que daban acceso a las plazas de profesor numerario, es decir, permanente, y en mi caso a la plaza de profesor agregado de la Universidad de Barcelona-Palma de Mallorca, equivalente hoy a la de catedrático universitario. Estábamos ya en los últimos ejercicios, que entonces solo se podían celebrar en Madrid, y en las semanas anteriores habían ido cayendo en las distintas pruebas los otros candidatos. Solo quedábamos dos. Mientras realizábamos la penúltima prueba, por las ventanas del Consejo Superior de Investigaciones Científicas se filtraban los gritos, los cánticos, las consignas de los militantes franquistas congregados en la vecina iglesia del Cristo de Medinaceli: “¡Arriba España! ¡Franco, Franco, Franco! ¡Presente!”. Aquella penúltima prueba consistía en la defensa de un tema, elegido al azar entre los que los miembros del tribunal habían seleccionado previamente, y que nos proponían para que los preparáramos durante unos días y cada uno expusiera después el que le tocara en suerte. Solían ser temas de investigación muy especializada, con escasa bibliografía y de nada fácil acceso, en aquella época en que ni internet ni las bases de datos existían y en que encontrar un artículo, un libro o una tesis de doctorado defendida en cualquier universidad del mundo requería previamente una investigación policíaca y conseguir después, una vez identificado el documento, acceder a él, estuviera donde estuviera, braceando contra el angustioso paso de los días.

Pues bien, uno de los temas que se nos propuso en aquella oposición fue el de “El primer teatro de Lope de Vega”. Entonces había muy poco sobre el asunto, faltaban por descubrir muchas de las piezas de los dramaturgos de transición que hoy conocemos y ni siquiera estaba construido el objeto de investigación “primer teatro de” o “primer Lope”, pero sí había, entre la mucha hojarasca inservible, un antecedente relacionado con el tema en el libro del hispanista italiano Rinaldo Froldi, *Il teatro valenzano e le origini della commedia barocca*, publicado en Pisa en 1962. Finalmente, el tema no salió en mi sorteo y tuve que exponer otro muy distinto, algo sobre aspectos métrico-rítmicos del romancero, creo, aunque no estoy muy seguro tantos años después. Si he traído aquí a colación este episodio de mis años jóvenes es porque aquel ansioso rastreo de un tema desconocido provocó consecuencias insospechadas. Mi destino quedó sellado al de Lope de Vega y el teatro clásico español. Rinaldo Froldi, a quien invité poco después a mi universidad, una vez trasladada mi cátedra de la Universidad de Barcelona a la de Valencia, me regaló su noble e inteligente amistad durante muchos años, y yo acabé formando, con su ayuda y con la de otro gran amigo e hispanista,

el británico John Varey, un equipo de jóvenes colaboradores para desarrollar toda una línea de investigación sobre el teatro clásico español, y en particular sobre Lope de Vega. Apenas había transcurrido un año de aquella angustiosa indagación, cuando cayó en mis manos un artículo iluminador firmado por Frida Weber de Kurlat, a quien por entonces conocía únicamente por sus trabajos sobre el teatro del siglo XVI. El artículo se titulaba “Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope y su época”, y había sido publicado en 1976.

Hablar del pasado de uno desde el presente, muchos años después, tiene algo de aquello que, probablemente con un exceso de retórica, dijo Paul de Man (1976) de la autobiografía, que es como hacer hablar a un muerto, o mejor, como prestarle tu voz de hoy a alguien que ya no la tiene, tu yo de ayer, con el consiguiente efecto de desfiguración. Afortunadamente, el trabajo intelectual suele dejar marcadas las huellas de sus pasos, como hizo Hansel, que fue dejando caer piedrecitas en el bosque que, iluminadas por la luna, permitieron su camino de vuelta al pasado, y así en un trabajo titulado “El nacimiento de la comedia: estado de la cuestión”, que presenté unos años después, en 1992, dejaba constancia del eco todavía fresco de los ensayos de Frolidi y de Weber de Kurlat: “A principios de los 80 –escribía– una serie de trabajos desarrollaron las vías abiertas por R. Frolidi (1962>1968) o F. Weber de Kurlat (1976¹) y sometieron a lo que yo no dudaría en llamar una profunda revisión el papel jugado por Lope en la formación de la *comedia nueva*” (Oleza, 1995, p. 208). Sus respectivos ensayos, y los que les siguieron, fueron interpretados por mí de acuerdo con la necesidad de descomponer

una imagen global y uniforme del teatro de Lope, repetida de generación en generación, y que se fundamenta sobre un corpus muy limitado, y siempre el mismo, de dramas de la honra [...] y de comedias de capa y espada, [que] ha impedido captar las diferencias en el interior de este teatro [...] A la altura de 1992, lo que más me interesa es recuperar la pluralidad de una dramaturgia que no fue uniforme, ni estética ni ideológicamente, que pasó por etapas diferentes y que respondió con géneros diferentes a funciones diferentes y a gustos o expectativas diferentes [...] Me atrevería a decir que es preciso descentrar el discurso crítico elaborado sobre Lope y la Comedia, desafiar una historia teatral que en gran medida nos ha sido legada, y cuyos fundamentos ni siquiera hemos problematizado. (Oleza, 1995, pp. 209-210)

Y si en esta dirección interpreté entonces el trabajo de Frida Weber de Kurlat, más en beneficio de mis intereses que de los suyos, probablemente, los ensayos que conocí posteriormente, firmados de su mano, me ratificaron en mi idea.

Frida Weber de Kurlat había llegado tarde al teatro de Lope de Vega y a la *Comedia Nueva*. Llegaba desde el siglo XVI, desde el estudio del teatro preclásico español, con su dedicación temprana a Fernán González de Eslava primero y a Diego Sánchez de Badajoz después, que la ocupan desde los últimos años 40 hasta principios de los 70, pero con un interés predominantemente lingüístico, fiel a su escuela filológica de procedencia, el de la caracterización de sus idiolectos escénicos, el sayagués, las fórmulas de juramento, los portuguesismos, el habla de los negros como recurso cómico de ese teatro del XVI. A mitad de camino, en 1960, esboza un ensayo más general: “El teatro anterior a Lope de Vega y la novela picaresca”, y ya en 1980, años después de desatender el campo, saca a la luz un estado recapitulatorio de la cuestión: “El teatro prelopesco: líneas de investigación en los años 70”. No obstante, la culminación de estos estudios la alcanzará con su imprescindible edición de la *Recopilación en metro*, de Diego Sánchez de Badajoz, en 1968, en las prensas de este, su Instituto.

¹ La referencia corresponde al artículo identificado como 1976b en esta conferencia (véase Bibliografía citada, Trabajos de Frida Weber de Kurlat).

A Lope de Vega y la *Comedia Nueva* no se decide a entrar de lleno hasta mediados de los 70, cuando deja de lado el teatro del XVI. Es cierto que había avanzado un artículo sobre la comedia *Amar, servir y esperar* en 1965, y otro sobre “El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación” en 1967, pero ambos se inscriben en una lógica metodológica anterior, la positivista del estudio de fuentes, en el primer caso, la de sus estudios sobre el teatro del XVI, en el segundo. Los trabajos que configuran toda una nueva metodología de análisis sobre la comedia nueva y el papel jugado en ella por Lope, siete artículos y una edición, se concentran en muy pocos años, entre 1975 y 1977, apenas tres años entre los últimos de su vida, o si se quiere cinco, si añadimos la coda de aquel artículo de 1981 que cierra su investigación, y no sé si su biografía, y con el que parece querer anudar sus estudios más recientes con los dedicados al siglo XVI: “Elementos tradicionales pre-lopescos en la comedia de Lope de Vega”, sin duda la misma intención que preside la compilación de sus estudios teatrales en un libro que venía preparando desde hacía unos años, *El teatro del siglo XVI al XIX*, pero que no se publicó hasta el año mismo de su muerte (La Muralla, 1981).² Pocos años, en verdad, para una cosecha tan excelente.

2. Fundamentación teórica y metodológica. Elementos constituyentes del análisis

En estos siete ensayos, y en su edición de *Servir a señor discreto* (1975e), Frida Weber de Kurlat se afana en ofrecer no solo los resultados de sus estudios sobre Lope de Vega, sino también los fundamentos de una concepción teórico-metodológica que divergía severamente de los presupuestos historicistas de la Escuela Filológica Española, en que se había formado con Amado Alonso y, al fondo, siempre, con Menéndez Pidal. En el que posiblemente sea el más ambicioso de estos trabajos, “Hacia una morfología de la comedia del Siglo de Oro” (1976a), dedica un extenso primer capítulo a la “Fundamentación teórica y metodológica”, en el que se dedica a explicar las bases que sustentan su nuevo método de análisis. Habrá que tener en cuenta que nos encontramos a mitad de los años 70, la época dorada de la teoría literaria del siglo XX, en el marco de un paradigma científico presidido, en las distintas disciplinas humanísticas, por el modelo de la lingüística general derivada de Saussure, enriquecida por el Círculo Lingüístico de Praga, por la glosemática de Hjelmslev, por las aportaciones de la gramática generativa de Chomsky, etc. En la teoría literaria son los años del estructuralismo y de la semiología europea (no la norteamericana, que seguía otra dirección), de la relectura de los formalistas rusos y, menos, de los *New Critics* norteamericanos, de la influencia de la antropología de C. Lévi-Strauss o de la filosofía del lenguaje de L. Wittgenstein. Ese es el trasfondo epistemológico que subyace a los fundamentos de Frida Weber de Kurlat. Y así, en el artículo citado, hace toda una declaración de principios, al exigir “remontarse a las relaciones entre lingüística y literatura” y aplicar “un análisis cuyo modelo está tomado de la lingüística”, dando por supuesto que las obras literarias son “sistemas significativos, susceptibles de análisis semiológico” y asumiendo por ello “el concepto de ‘poética’ tal como lo ha desarrollado Roman Jakobson” (1976a, p. 102), uno de los maestros más reconocidos del Círculo de Praga. Muy en la línea estructuralista, y citando a Greimas, declara: “partimos de las estructuras del texto y terminamos en el análisis de la forma poética (estilo, lengua)”, puesto 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” (1976a, pp. 102-103).

² Póstumo es el artículo (1983) sobre la expresión erótica en el teatro de Lope.

Aquí y allí va recogiendo conceptos básicos del estructuralismo y de la semiología: “creemos que el teatro es comunicación”, escribe, por ello le es “perfectamente aplicable [al teatro] la teoría de la comunicación tal como la formuló R. Jakobson para el análisis poético”, dado que “la comedia del Siglo de Oro, aunque se tenga presente el hecho inicial de su representación [...] el crítico debe hoy analizarla como un mensaje comunicado lingüísticamente” (1976a, p. 104). También se debe aplicar, en su morfología de la comedia, “la teoría de los constituyentes inmediatos”, tal como la enuncia Émile Benveniste, aunque ella tiene en cuenta, a su vez, las modulaciones de esta teoría en la glosemática de Hjelmslev y en la semántica narrativa de Greimas (1976a, p. 105), y en este y en otros trabajos Frida Weber muestra su atracción por las oposiciones binarias, tan queridas por el estructuralismo y tan anticipadoras de los modelos digitales. En su análisis de *El perro del hortelano*, y para tratar de las pasiones socialmente desiguales en el teatro de Lope de Vega, Frida Weber articula distintas oposiciones binarias, la de noble versus villano, de la que deriva una nueva oposición del término noble, la de más noble versus menos noble, o la de riqueza versus pobreza, en la que la riqueza enfrenta a la mayor riqueza frente a la menor, o la de la de la igualdad versus desigualdad de los amantes, que genera desigualdad real o desigualdad aparente. Estas oposiciones son generativas, pues situadas en la base del conflicto de las pasiones desiguales, son capaces de generar situaciones dramáticas en una o en distintas obras, dando lugar a la variedad de casos posibles de pasiones desiguales.

A la hora de fundamentar su metodología, Weber de Kurlat es muy explícita: “Mi punto de partida para el análisis de la comedia de costumbres contemporáneas se remonta, en primer término, al realizado por Vladimir Propp” (1976a, p. 101), escribe, sumándose así a la marea con la que el modelo del formalista ruso reorientó toda la narratología occidental a partir de su traducción al inglés en 1968 (2ª edición) y al francés en 1970. Pronto será consciente de que el método de Propp, una auténtica gramática del relato, tan útil para su aplicación en cuentos de tradición popular y otros géneros narrativos esquematizables, resultaba demasiado rígida para su aplicación a los relatos literarios o teatrales, más esquivos a la estricta codificación de una gramática narrativa. Por ello tratará de enriquecer el modelo proppiano con las aportaciones de los estructuralistas franceses, Barthes, Brémond, Greimas, Todorov,³ o remontándose a los propios formalistas rusos, con Tomachevski,⁴ o a Etienne Souriau (1950), leído ahora como un precursor de los años 50. Toma incluso en consideración las contribuciones de Joseph Bédier en el análisis de los *fabliaux* medievales.

Si para Propp las funciones son “esos elementos constantes en los relatos tradicionales”, que “se repiten de modo notable”, siendo cada una de ellas “la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su actuación en la intriga”, pero de manera que distintos personajes pueden realizar una misma función; si para Propp “los medios para realizar una función pueden cambiar, pero la función como tal es constante” (1976a, pp. 105-106); si para Propp las funciones se suceden unas a otras en un orden predeterminado, Frida Weber se siente impulsada a superar esa rigidez de una estructura configurada por elementos constantes, que no podría hacerse cargo de algo tan consustancial a la comedia como que acciones similares pueden cumplir

³ El número 8 de la revista *Communications* (1966), en el que bajo el título de *L'analyse structurale du récit* se publicaron artículos de Roland Barthes, A. J. Greimas, Claude Bremond, Tzvetan Todorov, Gérard Genette y otros, funcionó como un manifiesto y a la vez como una guía de la narratología estructuralista. Se tradujo al castellano en Buenos Aires en 1970 (Editorial Tiempo Contemporáneo) y fue la puerta de entrada en nuestra lengua para el seguimiento de las obras monográficas de los autores citados.

⁴ Lo mismo ocurrió con la *Théorie de la littérature*, antología de trabajos de los formalistas rusos compilada por T. Todorov, en francés, en 1965, para las Éditions du Seuil, de París. Se tradujo al castellano y se publicó por las Ediciones Signo, de Buenos Aires, en 1970. Contenia trabajos de R. Jakobson, B. Eichenbaum, V. Shklovski, J. Tinianov, B. Tomachevski, V. Propp y otros autores. Simultáneamente, una selección más limitada se publicó en Madrid, por Alberto Corazón Editor, en 1970, bajo el título *Formalismo y vanguardia*, con trabajos de Eikhenbaum, Tinianov y Shklovski.

funciones diferentes según las circunstancias y los personajes que las ejecutan, y busca ampliar el concepto en la obra de Roland Barthes. Allí encuentra una categorización que se integra bien en sus preocupaciones, y especialmente en su convicción de que todo en el relato opera en un doble nivel, el sintagmático o lineal, y el paradigmático o sistemático, doble dimensión que Barthes aplica a las funciones, distinguiendo las funciones integrativas, que remiten a un nivel superior del relato, y que significan por tanto a un nivel paradigmático –por lo que Barthes las denomina *indicios*, *indicios* de algo que no son ellas mismas (tal acción de un personaje alcanza su significación como indicio de su identidad, por ejemplo)– y las funciones distribucionales, que operan en el interior de la diégesis y que son, por tanto, sintagmáticas. Estas últimas pueden ser, a su vez, núcleos, si producen transformaciones en la acción, o catálisis, si tienen un carácter complementario. Estos conceptos que, por cierto, Barthes asume a su vez de Benveniste (integrativo versus distribucional) y de Bremond (los núcleos como funciones transformadoras de la acción), amplían considerablemente el campo operativo de las funciones de Propp, que son siempre núcleos o funciones cardinales, porque en el relato popular, como en los *novellinos* italianos o en las patrañas de un Timoneda, no existen catálisis (1976a, pp. 106-107) y no se elaboran apenas los indicios.

Pero Barthes, siguiendo a Bremond, entiende las funciones nucleares o cardinales como unidades mínimas de significación que únicamente cobran sentido en el interior de una secuencia, cosa que sin advertirlo no comparte Frida Weber, pues para ella, como escribe en otro momento del mismo trabajo, “las funciones pueden presentarse independientemente y también reunirse a otras, constituyendo el conjunto una secuencia” (1976a, p. 114). En su búsqueda de apoyos para acomodar el concepto de función, Weber de Kurlat recupera el concepto de *motivo*, un concepto utilizado en los estudios de los poemas épicos. Sin embargo, estos no son unidades mínimas, pueden descomponerse, y a Weber lo que le interesa, muy a la manera estructuralista, es aislar las unidades mínimas de significado. Es entonces cuando retrocede hasta los formalistas rusos y fija su atención en el trabajo de B. Tomachevski, cuyas precisiones le permiten adaptar el motivo al análisis de la comedia. Distingue Tomachevski los *motivos libres*, que no pueden desaparecer sin provocar la alteración básica de la obra, y los *motivos asociados*, que sí pueden excluirse, lo que cuadra ajustadamente con la concepción misma de la comedia de Weber de Kurlat, pues le permiten “utilizar el adjetivo *libre* para lo que diferencia argumentalmente una comedia de todas las demás, en tanto que *asociado* sería lo que se repite en diversas comedias” (1976a, pp. 109-110). Modulación que le lleva a enlazar con algo bien sabido desde su formación filológica, la fórmula que Joseph Bédier aplicaba al *fabliau*, como un relato compuesto por elementos constantes y otros variables: $co + a + b + c...$ (1976a, p. 105).

De los estructuralistas franceses Weber de Kurlat extrae el concepto de secuencia, fundamental para su método de análisis. En su definición se transparenta la influencia de “la logique narrative” de Claude Bremond, cuando la define como “una serie lógica de funciones cardinales o núcleos unidos por una relación de solidaridad”, o cuando establece que, a diferencia de Propp, las funciones no siguen un orden obligado sino que tienen libertad de combinación dentro de las secuencias, que puede haber omisiones o permutaciones de ciertas funciones y que las secuencias elementales, que se siguen unas a otras según una lógica narrativa, pero que no tienen un orden preestablecido por el género literario, como establecía Propp, pueden insertarse en sucesivas secuencias complejas, como las frases simples en frases progresivamente más compuestas, a las que Weber, siguiendo a Barthes, prefiere llamar macrosecuencias. Cuando lo aplique a la comedia, nuestra autora descubrirá una posibilidad más: “las [mismas] secuencias se repiten en distintas obras, pero en contextos de situaciones diferentes” (1975e, p. 45). “En cierto sentido –reflexiona Weber– este concepto de secuencia trasciende al de función y lo reemplaza: como tal ha sido usado y definido por A. J. Greimas” (1976a, p. 108).

Llegados a este punto se encuentra Weber de Kurlat con, al menos, tres instrumentos analíticos sobre los que tendrá que adoptar una decisión metodológica: la función en el sentido de Propp, la secuencia tal como la define Barthes, con las precisiones aportadas por Greimas y Bremond, y los motivos de la poesía épica. Y adopta su decisión: “Hemos optado por tomar como base del análisis, como su unidad, la *secuencia*, dentro de la que distinguimos las funciones como los elementos semánticos dependientes” (1976a, p. 110).

Al aplicar su metodología a la comedia nueva, no siempre es consecuente con sus decisiones teóricas, especialmente en lo que respecta a las funciones. Las funciones de Propp, de Greimas, de Bremond, son esencialmente abstractas, arquetípicas, aplicables a un gran número de situaciones concretas, y Weber de Kurlat las utiliza a menudo como si fueran acciones singulares. Funciones de *Servir a señor discreto* serían, por ejemplo, según Weber de Kurlat:

- a- Ludovico, criado, trae la respuesta de Leonor a la carta amorosa que le había enviado don Pedro.
- b- Alegría de Don Pedro que se exterioriza en una generosa propina al criado.
- c- Agradecimiento del criado.
- d- Don Pedro hace gala de su habilidad en la conquista amorosa.
- e- Don Pedro fantasea sobre las consecuencias del amor correspondido.
- f- Al leer la carta, Don Pedro se encuentra con el rechazo airado de Leonor.

Estas funciones, que corresponderían a la situación inicial de la comedia, equivaldrían en su conjunto a esta única de Propp:

- II- “Recae sobre el protagonista una prohibición” (la prohibición de cortejarla que Leonor remite a Don Pedro).

Es como si Weber no tuviera en cuenta los tres niveles diferentes de descripción de Barthes –que sí había asumido en teoría– y que ordenados del más *profundo* al más *superficial*, según terminología generativa, distinguían el nivel de las funciones, el nivel de las acciones y el nivel de la narración, como lo llamó Barthes, o del discurso, como lo haría Todorov. Mientras Propp se mueve en el nivel de las funciones, Weber lo hacía en el de las acciones, con un grado menos de profundidad.

Weber, por otra parte, encuentra dificultades en “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” (1976a, p. 113). Una lectura a fondo de los trabajos de Bremond le hubiera permitido asimilar que toda función forma parte de una secuencia y es funcional dentro de ella, pero a su vez toda secuencia puede convertirse en función de una secuencia superior en la que se inserta. Por poner tan solo un ejemplo: la función “Un caballero piensa en cómo seducir a una dama”, seguida de la función “El caballero trata con una alcahueta” y de la función “La alcahueta acepta, poniendo sus condiciones”, forman claramente una secuencia, que podríamos denominar “El caballero recurre a la ayuda de una intermediaria”, pero a su vez esta secuencia operaría como una única función en una secuencia superior, que podría estar formada por las siguientes funciones: “Un caballero ama a una dama”, “El caballero recurre a la ayuda de una intermediaria”, “El caballero seduce

a la dama con la ayuda de la intermediaria”. Y a su vez esta secuencia no sería más que una función de una macrosecuencia mucho más general, aplicable a mil y una comedias: “Deseo a realizar”, “Puesta en práctica de los medios para conseguirlo”, “Éxito obtenido”.

En todo caso, reflexiona Weber, los esquemas de Propp, demasiado rígidos, “se revelan inadecuados para la mayor complejidad de acción, incidentes, sicología de los personajes, plurivalencia de situaciones [de la comedia]” (1976a, p. 106). Esta es una de las razones, junto con “el hecho de que no se pueda abarcar totalmente el análisis de la comedia ni reducir su descripción a una gramática en sentido estricto”, que le llevan a renunciar a la etiqueta de una gramática, como estaba tan de moda aplicar a casi todo, para limitarse a una morfología de la comedia (1976a, pp. 106 y 113). Y también esta es la razón principal por la que opta por flexibilizar el concepto de función y el encadenamiento rígido de las funciones del cuento popular, tal como se dan en Propp, y asumir como instrumentos de base los de secuencia y función, más flexibles y complejos, que recoge de los estructuralistas franceses.

Todavía recurrirá Weber de Kurlat a algún otro concepto para enriquecer su metodología de análisis. Del conocido ensayo de Alexander Parker *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age* (1967), retendrá “la clara distinción [...] entre tema y acción” (1976a, p. 111). De la “thématique” del formalista ruso B. Tomachevski, leída en la antología de Todorov, y de la recuperada obra del francés Étienne Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques* (1950), extraerá el concepto instrumental de las situaciones dramáticas “cuya variación y evolución desde el planteamiento al desenlace depende de fuerzas o poderes” (1976a, p. 112) que Souriau clasifica y describe como, por ejemplo, la fuerza temática, la fuerza de oposición, la fuerza de colaboración o la fuerza arbitral (1976a, p. 112).

Su teorización de la morfología de la comedia la formula Weber de Kurlat en un primer trabajo, más limitado, de 1975, y lo culmina en el tan citado de 1976. Yo había defendido mi tesis de doctorado, titulada *Yo y realidad en las fórmulas novelísticas del siglo XIX*, en 1972, pero toda la primera parte de esa tesis era un ensayo de fundamentación teórica y metodológica de lo que en la segunda parte iba a aplicar sobre la novelística del siglo XIX. Esta primera parte se publicó después, en 1976, como un libro independiente, titulado *Sincronía y diacronía: la dialéctica del discurso poético*. En la tesis partía de lo que era evidente en aquellos años, el desprestigio de los estudios históricos, desplazados por la marea formalista-estructuralista-semiológica que anegaba las humanidades occidentales. Frente a esta situación me planteé entonces una doble estrategia, la del conocimiento a fondo de la nueva epistemología, que tomaba por objeto un texto literario autónomo frente a la historia, y a la vez, la de la reivindicación de la dimensión social e histórica de la obra de arte literaria. Para ello me exigí el estudio, la exposición y la crítica de los formalistas rusos, de los estructuralistas de Praga, de los estructuralistas y semiólogos franceses e italianos. Por aquellas páginas pasaron Propp y Tomachevski, Cervenka y Mukarovski, Barthes, Todorov, Greimas, Bremond, y muchos otros alineados con estas posiciones, o afines a ellas.

Así que cuando empecé a trabajar sobre la *Comedia Nueva*, a finales de los 70, y me encontré con los ensayos de Frida Weber de Kurlat, que me parecían recién salidos de la imprenta, mi sorpresa fue tan grata como impactante. Hablaba el mismo lenguaje que yo, se remitía a los mismos textos, adoptaba las mismas referencias, y todo esto era absolutamente insólito en una época en la que, en los estudios sobre la *Comedia Nueva*, dominaba casi de forma monopolizadora una metodología historicista derivada del idealismo de Menéndez Pelayo, de la teoría de la tradicionalidad de Menéndez Pidal, del ideologismo trascendentalista del 98, o incluso, en los sectores progresistas, de las

teorías casticistas de Américo Castro o del sociologismo de José Antonio Maravall. El resultado era, como escribí en cierta ocasión,

esa interpretación totalitaria, unívoca, ideologizada, de un Lope popular y españolísimo, genial creador de un sistema teatral sustentado sobre la propaganda de la monarquía absoluta, de la primogenitura de la gran nobleza, del imperio de la ortodoxia católica, y entregado con ardor militante a adoctrinar a un supuestamente homogéneo e interclasista pueblo español de los corrales con ejemplares casos de honra y leyendas míticas heredadas de la épica y del romancero. (1994, p. 237)

Ese Lope, martillo de infieles, conversos, rebeldes y heterodoxos, y tras él todo el teatro clásico español, poco tendrían que comunicarnos a nosotros, a lectores y público letrado de los umbrales del siglo XXI. Y sin embargo, en el teatro clásico español, y en la obra de Lope, había muchas otras cosas que escuchar, y a fe que estudiosos como Frida y yo las escuchamos.

Para ello hacía falta desplazar el punto de vista, como hizo Frida, y comenzar a fijar la atención en obras que no figuraban en el canon, fijado ya desde el Romanticismo alemán y, sobre todo, desde Menéndez Pelayo, en un puñado de obras que siempre se repetían, de escuela en escuela. Los trabajos de Frida se centran en obras como *Amar, servir y esperar*, *El perro del hortelano* (entonces poco considerada todavía), *El sembrar en buena tierra*, o *Servir a señor discreto* y otras no menos extra-canónicas por entonces, como las primeras de Lope, y enfocan su atención en subgéneros como la comedia palatina y la comedia urbana, el primero desdeñado por el canon, incluso ignorado, el segundo caracterizado como comedia de costumbres contemporáneas o comedia de capa y espada, admitido con una cierta condescendencia, y en todo caso con una función secundaria en la caracterización del Lope esencial.

Yo me reconocí, por consiguiente, en los fundamentos de una metodología innovadora que Frida Weber de Kurlat había asumido como suyos. Mi diferencia fundamental es la que ya se establecía en el libro *Sincronía y diacronía* (1976), la reivindicación de la dimensión social e histórica de la obra literaria, la búsqueda de un método que fuera capaz de asumir la autonomía estética de la obra literaria, lo que obligaba a una metodología de análisis desde dentro de la obra, basada en las estructuras y en las formas propias, y a la vez la irrenunciable conexión de ese entramado semiótico con la realidad y con la historia, su capacidad de operar y significar socialmente, que exigía la aprehensión del sentido y las formas de la obra dentro del curso mismo de los acontecimientos históricos. Influida no solo por el estructuralismo francés o checo, sino también por la historia social de la literatura de un Arnold Hauser o un Ernst Fischer, por la sociología estética de un György Lukács, de un Theodor Adorno, de un Antonio Gramsci, de un Lucien Goldman, de un Galvano della Volpe, y algo más tarde por los ensayos de un Fredric Jameson o un Terry Eagleton, de un Michel Foucault o de un Hans Robert Jauss, buscaba el camino capaz de romper con la contraposición entre una metodología sincrónica y otra diacrónica, que había establecido Saussure antes de inclinarse unilateralmente por la sincrónica, y de enfrentarme a un texto literario que fuera a la vez un objeto estético y un hecho histórico, que mostrara una forma específica de ser en la historia y que pudiera abordarse con una mirada sincrónico-diacrónica. Cuarenta y muchos años después sigo fiel a este designio, y desde él abordé el teatro clásico español y la obra de Lope de Vega.

3. La concepción de la comedia barroca

Asentados los fundamentos teórico-metodológicos, se abre paso en la obra de Frida Weber de Kurlat una precisa concepción de la comedia barroca. Aquí la bibliografía

crítica que le sirve de apoyo se desplaza desde los teóricos estructuralistas franceses a los estudiosos anglosajones, tanto británicos (B. W. Wardropper, A. A. Parker, J. C. Metford), como norteamericanos (C. Bourland, S. G. Morley y C. Bruerton, W. Fichter, el adoptado A. Reichenberger) e incluso algún canadiense, aunque más por la teoría de la comedia que por atención a la española (N. Frye), bastantes de ellos integrados antes o después en universidades norteamericanas. De entre todos ellos es notable la influencia de Bruce W. Wardropper, auténtico innovador en el estudio del género comedia, según Weber de Kurlat, seguido de cerca por Alexander A. Parker. En todo caso, y de nuevo, Frida vuelve a distanciarse de la tradición historiográfica española, a la que acude sobre todo para la consulta acerca de aspectos puntuales, de carácter positivo, de tal o cual comedia, quizá con la excepción del exiliado Diego Marín, cuyo ensayo sobre *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega* (1958) integra Weber en su método de análisis (1976a, p. 124).

En la concepción de Frida Weber resulta fundamental “la importantísima afirmación de B. W. Wardropper sobre el ilusionismo como ingrediente del barroco que el público buscaba en este tipo de obras” (1975d, p. 363), esto es, en las comedias mal llamadas frívolas que demuestran que “la vida humana es una ilusión y para ello se da un notable juego de realidad e ilusionismo” (1975d, p. 341), argumento que Frida Weber utiliza para descartar la visión alternativa de la comedia como instrumento de crítica social, como vehículo de actitudes ideológicas inconformistas. Y resulta también fundamental el concepto de convencionalidad, en el sentido que le da Alexander Parker, el de “los contenidos convencionales aceptados por el auditorio, compartidos entre el autor y su público” (1975e, p. 33), que consiste en una especie de consenso social de base que opera como sustrato en todas las comedias. Para esta concepción es determinante “tener presente la existencia de subgéneros que determinan distintos enfoques” (1975d, pp. 341-342), y oponerse a los estudios que, en casos como los de V. Aubrun, Margaret Wilson o Margarete Newels se afanan en considerar la comedia lopesca como un todo, desentendiéndose del problema teórico de su clasificación (1975d, pp. 117-118). Weber se apoyará en la clasificación de la *Comedia Nueva* de Diego Marín, que se basa en la distinción entre comedias con intriga secundaria y sin ella, lo que las clasifica en dos grandes bloques de obras, “aquellas comedias que sólo buscan deleitar, entretener, distraer (todas las que 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” (1976a, p. 124). Resulta curioso constatar cómo, a pesar de esta concepción de la comedia-comedia como puro entretenimiento, Weber de Kurlat se decantó claramente por su revalorización, frente a la desacreditación crítica de un V. Aubrun, y siguiendo en esto a críticos como Bruce W. Wardropper que la habían reivindicado. Y esta comedia, sea palatina o urbana, la concibe Weber como “teatro no aristotélico, o sea presentación de *casos* en los que el autor no se siente partícipe, sino que presenta como tales, como *casos*” (1975d, p. 341). Retendré para mis conclusiones esta condición de la comedia como exploración abierta de casos y no como sistema cerrado doctrinario, que considero de gran relevancia para la renovación de los estudios teatrales de los 80.

Weber define este tipo de comedias, en su edición de *Servir a señor discreto*, como “una organización de *secuencias* constituidas por contenidos convencionales –aceptados por el auditorio, compartidos entre el autor y su público– en torno a un eje cuya validez está precisamente en la originalidad, y la estructura surge de la oposición entre uno y otros” (1975d, p. 33). Se trata de una dialéctica entre, por un lado, un constituyente único y original, propio de cada obra, y extraído en gran medida de la fuente textual, muy habitualmente una *novella* italiana o española, pero también cuentos tradicionales, narraciones poéticas o cronísticas, y por el otro por los constituyentes adyacentes, repetitivos, que se adaptan una y otra vez en las distintas obras, y que presuponen “la aceptación de la organización socioeconómica 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” (1976a, p. 112). Una dialéctica, en suma, entre lo novedoso, lo sorprendente, lo extraño, el caso nunca visto, y lo sabido y asumido socialmente. O como escribe en su *Morfología*: la comedia se organiza en torno a dos momentos decisivos, la elección del caso a exponer, es decir, de la fuente donde se relata es uno, y su elaboración por medio de secuencias convencionales, el otro:

la presencia de estos dos 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 sociocultural de la España de la época; por otra, la necesidad constante de “novedad” y lo inesperado por parte del auditorio. (1976a, p. 120)

Cada uno de estos elementos opera en la comedia por medio de secuencias: el elemento original por medio de las que llama secuencias *libres*, únicas para cada obra, y el elemento convencional por medio de las que llama secuencias *asociadas*, comunes a muy distintas obras. Esta dialéctica, que es el núcleo mismo de la concepción de la comedia barroca que tiene Werber de Kurlat, hace posible la multiplicación de casos sobre la que descansa el teatro del Siglo de Oro: unos pocos conflictos, elaborados por medio de distintas secuencias combinadas distintamente, dan lugar a multitud de comedias.⁵ En una comedia como *El perro del hortelano*, la macrosecuencia libre tendría como eje la inversión de los sentimientos de Diana, la condesa del Belfor, acerca de su honor y su rango social, y se constituiría por medio de una serie de secuencias libres que darían cuenta de sus oscilaciones psicológicas, “a tal punto que son las actitudes psicológicas de la protagonista las que ofrecen el tema que el título de la comedia pone de relieve” (1975d, p. 350), mientras que secuencias asociadas frecuentes en comedias palatinas y de capa y espada son la de la dama insensible al amor o la de los enamorados rechazados que acuerdan con un matón atentar contra la vida del galán favorecido por la dama (1975d, p. 360).

Frida Weber tiene que reconocer, sin embargo, aspectos que comprometen seriamente su modelo de secuencias como instrumento de análisis y la distinción entre secuencias libres y asociadas. Y es que a menudo “las secuencias libres pueden incluir funciones no originales y la macrosecuencia libre puede admitir en su composición microsecuencias asociadas” (1975e, p. 34), y pone por ejemplo de funciones *asociadas* la pretensión de un hábito de alguna Orden por parte de un caballero, o las pruebas de nobleza y pureza de sangre que tiene que presentar para justificar su aspiración, pero admite también que en un caso como *Servir a señor discreto* formarían parte de la secuencia *libre* de un galán que para poder desentenderse de una vinculación amorosa pone como pretexto que pretende un hábito. A ello hay que añadir que una misma secuencia puede tener una “distinta validez semántica, [variar de sentido según] el motivo y objeto de su utilización en cada caso” (1976a, p. 127, ejemplos en p. 129). Es decir, las secuencias están sometidas, como instrumento de análisis, a una continua desestabilización por la práctica, que las relativiza constantemente.

Y algo parecido pasa con las funciones, que en el análisis de Propp corresponden de forma muy general a los distintos personajes, de manera que cada personaje es el sujeto de una serie de funciones propias. La comedia, sin embargo, y aun cuando personajes como el galán, la dama o el gracioso tienen funciones propias, especializadas, siempre ofrece la doble posibilidad de plegarse a la convención, y el galán hacer de galán, con sus funciones propias, o su inversión o ruptura de esa convención, como

⁵ Se inspira en una idea expuesta por A. Reichenberger: “Only a very limited number of conflicts in a great number of plays” (1959, p. 305).

por ejemplo cuando la dama toma la iniciativa en la conquista amorosa o el criado se hace pasar por galán.

Junto al juego de secuencias y funciones, Frida Weber contempla el de las fuerzas temáticas y las situaciones. Así en *El perro del hortelano*, por ejemplo, la fuerza temática la constituiría la indiferencia amorosa de Diana, asentada sobre la conciencia del decoro que corresponde a su rango social, y a ella se enfrentaría, nada más comenzar la obra, una fuerza de oposición, la atracción de Diana por su secretario, enfrentamiento que daría lugar a un juego de fuerzas, como la fuerza del valor asignado al objeto u objetos del conflicto, la fuerza de colaboración de otros personajes con los protagonistas en conflicto, o la fuerza arbitral, que determina la salida del conflicto.

En los análisis más pormenorizados que desarrolla en sus trabajos, los de *El perro del hortelano* y de *Servir a señor discreto*, Frida Weber despliega en la práctica los conceptos instrumentales y la concepción de la comedia que ha defendido teóricamente, pero no se le escapa que en algunos casos tiene que salirse del método, escapar hacia otros conceptos, propios de otras metodologías, presionada por una carpintería analítica que resulta poco estable o que resta riqueza a sus avances. Así, por ejemplo, al tratar de *El perro del hortelano*, reflexiona:

Aunque no es nuestro objetivo primario el estudio de los caracteres y las implicaciones morales de las acciones de los protagonistas, es imposible referirse a la forma de la comedia omitiendo contenidos que en este caso nos llevan a los dos campos. O sea que, de alguna manera, queda demostrada la clásica unidad de fondo y forma—con cualquier nombre que se les designe—de la obra de arte. (1975d, p. 357)

El análisis morfológico de formas y estructuras no tiene más remedio que atender también a los contenidos. Así también, en sus reglas de base se ha invitado a sí misma a “abandonar las referencias más o menos explícitas, más o menos rebuscadas, a la propia vida o experiencias del autor” (1975d, p. 341), asumiendo aquella condena de interpretar la obra en función de la biografía o de las intenciones de su autor, aquellas *biographical fallacy* e *intentional fallacy* (Wimsatt y Beardsley, 1954) que desacreditaron los New Critics norteamericanos, pero cuando tiene que enfrentarse al análisis de *Servir a señor discreto*, no puede dejar de constatar que se trata de una comedia de secretario, de anotar el repaso a las condiciones que ha de reunir el perfecto secretario que la comedia exhibe (vv. 2101 y ss.), y de relacionarlo con la dedicación de Lope como secretario del Duque de Sessa en la época de escritura de su comedia, e incluso de ir más allá, de interesarse por la fuente en que Lope pudo inspirarse para el pasaje:

una literatura de tipo didáctico que con gran minuciosidad especificaba las condiciones y tareas del secretario de un gran señor [...] Uno de esos libros, el más famoso, que tuvo varias ediciones y ampliaciones se publicó en Madrid en 1613 [...] es *Dirección de secretarios de señores* de Gabriel Pérez del Barrio Angulo, para el que escribieron versos laudatorios entre otros, el licenciado Pedro Soto de Rojas, Cervantes, Espinel, y Lope de Vega cuatro quintillas. (1975e, p. 24)

Y cuando en esta misma comedia constata que uno de los personajes fundamentales es ese señor discreto, con título de Conde de Palma y linaje Puertocarrero, no duda en lanzarse a toda una indagación sobre “¿quién era ese noble de apellido Portocarrero y que ostentaba el título de conde de Palma?” (1975e, p. 19), cuál fue su relación con el Marqués de Priego, de quien se declara pariente el personaje teatral, señor este último con el que Lope se relacionó intensamente en Sevilla durante los años 1600-1604, a quien dedicó *El peregrino en su patria* y a quien llamó en el libro “príncipe y bienhechor mío”, por lo que “su conocimiento de la casa Portocarrero puede remontarse a esa fecha temprana” (1975e, p. 23). Llega entonces a esta conclusión: “Parece

indudable que el conde de Palma pertenecía al círculo de amigos del duque de Sessa y su relación con Lope se habrá dado en el contexto del mundo de su mecenas” (1975e, p. 22). Refuerza esta red de vínculos de Lope el que la comedia dedique un pasaje al elogio de “la nobleza de Andalucía a través de unas fiestas cortesanas de las que en Sevilla participó el conde” (vv. 1454-1548).

Bien por su formación académica de base, bien por la insuficiencia del método estructural para captar ciertos aspectos de la obra, bien por su rigidez analítica, bien porque se enfrenta a una edición especializada, como la de los Clásicos Castalia, Frida Weber regresa, momentáneamente, a la metodología más tradicional, y divide su estudio en dos partes, una de crítica interna, y otra de crítica externa, sin plantearse la difícil convivencia de una y otra en el marco de una misma teoría del texto literario, y sin que ambas partes tengan que ver la una con la otra. La crítica interna es la que ya hemos explicitado, el análisis estructural del texto; la crítica externa atiende al entorno factual del autor y su obra, pero no porque se interese por las relaciones de Lope con la nobleza más allá de las puras constataciones biográficas, o por las crisis que afloran a partir de la condición de secretario en obras como *El perro del hortelano*, *El perseguido* o *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*. Lo que atrae su atención no es el sustrato de conflictos sociales que puedan dar sentido a las obras. Las conexiones con las causas y efectos históricos de producción y difusión de la obra no le interesan. Si indaga en el linaje Portocarrero, por ejemplo, no es para asumir o descartar *Servir a señor discreto* como una comedia genealógica y plantearse lo que la obra pueda tener de encargo y de servidumbre, sino como un dato que pueda afinar la fechación de la obra, lo mismo que si se preocupa por la literatura sobre las condiciones de un buen secretario y la lectura que Lope pudo hacer de esa literatura, el objetivo es relacionar esa lectura con la fecha de composición de la comedia. Su crítica externa tiene dos objetivos principales, que son sendos datos positivos: fijar la cronología de su escritura y establecer la fuente en que se ha inspirado.

4. Comedias palatinas y comedias urbanas

Con esta concepción de la comedia y con el bagaje metodológico de que se ha dotado, los intereses de Weber de Kurlat con respecto a la obra de Lope no ofrecen dudas, le interesan las comedias-comedias, no las tragicomedias ni las tragedias, pues en un artículo de 1977 descarta explícitamente de su proyecto tanto las obras históricas puras como las mixtas. Los únicos análisis monográficos que tuvo tiempo de hacer se dirigen o bien hacia una comedia palatina, como *El perro del hortelano*, o bien hacia comedias urbanas como *Amar, servir y esperar* o *Servir a señor discreto*. Y lo justifica en 1977: son comedias en las que se puede verificar una hipótesis de partida:

el contenido psicológico, las situaciones creadas, las fuerzas de la acción etc. varían de acuerdo con los ejes espaciales y temporales de una comedia: España se opone a no-España, y el presente, lo actual se opone a la historia pasada, con variantes de segundo orden respecto del pasado lejano o pasado inmediato. (1977, p. 869)

En las comedias urbanas nos encontramos con España, con las grandes ciudades –Madrid, Sevilla, Valencia, Toledo– que Lope conocía bien, o con los pueblos –Manzanares, Illescas, Getafe...– y nos encontramos en el presente. En las llamadas “comedias palatinas”, en cambio, el eje espacial es no español, podemos estar en Francia o en Transilvania, en Albania o en Hungría, y no existe además una clara precisión temporal, por lo que “el poeta se permite libertades que son posibles por esta fijación no-española: traiciones, engaños, falsas acusaciones, amenazas de muerte, muertes decretadas por un príncipe arbitrario que luego

se arrepiente, amores que implican amplia desigualdad social y que terminan en feliz matrimonio, etc., etc.” (1977, p. 871).

Si nos detenemos ahora en las palatinas, el trabajo de Frida Weber de Kurlat resulta pionero, pues como ella misma dice, se trata de obras “que no hace muchos años parecían totalmente anómalas dentro del canon de la comedia lopesca, como *El perro del hortelano*”, y si recientemente las han reivindicado críticos anglosajones como B. W. Wardropper, R. Jones o Jack Sage, “todavía necesita[n] un replanteo dentro de las coordenadas tipológicas que hemos establecido” (1977, p. 871). Y a ello se entrega Frida Weber con su análisis de *El perro del hortelano*. Dentro de esta obra, en la que son muchas las inversiones de las normas establecidas en una sociedad cortesana, su lectura se centra, en buena medida, en el tema de las pasiones socialmente desiguales, que no son privativas de las comedias palatinas sino que se encuentran en bastantes otros géneros, y si primero distingue las comedias en que la desigualdad es solo aparente de aquellas otras en que es verdadera, acaba enfocándose en los desenlaces de todas ellas. “Por lo general –escribe– el enamorado de condición superior –en estos casos el hombre– acaba por retirarse dejando el paso a un rival del mismo estamento que la dama” (1975d, p. 344). Edulcora con ello los desenlaces de Lope, ignorando los muchos que acaban en muerte trágica (*La condesa Matilde*, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, *La Estrella de Sevilla*, *El último godo*, *Peribáñez*, *Fuenteovejuna*, *El Duque de Viseo*, *El Marqués de Mantua...*), en castigo ejemplar (*El perseguido*, *Don Lope de Cardona*, *La fuerza lastimosa*, *La locura por la honra*), o bien en engaño al rey (*El amor desatinado*), en burla del rey (*El lacayo fingido*), o bien, incluso, en un fraude social, como el de *El perro del hortelano*. En todo caso, y si el desenlace es feliz, de comedia, el tema de las pasiones desiguales sirve para mostrar la fuerza avasalladora del amor, que iguala lo que por origen y sangre es desigual en una sociedad estamental. Al enfrentarse en *El perro del hortelano* a estas transgresiones de la norma social establecida, Frida Weber comenta:

El eje de su significación hay que buscarlo no en la ruptura de las leyes tácitas –tanto las que rigen la sociedad en que se sustenta como las convencionales del género en sí– o en la supresión ocasional de dichas leyes, sino en su inversión, que es una forma de acentuación o énfasis. (1975d, p. 349)

La mentalidad conservadora de Frida Weber le lleva a reconvertir lo que podría ser considerado como subversión en reafirmación de las normas al poner de relieve la desmesura de un desenlace tan fraudulento. Y a partir de este momento todo su análisis de la comedia no hará sino ratificar esta teoría de la inversión mediante toda una colección de inversiones: inversión de su decoro social es que la condesa ofrezca su amor a un criado, inversión es que una dama tan noble y discreta se arroje tan presto a darle a entender su amor a su secretario, como reflexiona escandalizado el propio beneficiado, inversión es que la condesa le dispute el amante a su criada, inversión es que los celos precedan al amor y no que sean consecuencia del mismo, inversión de las leyes del género es que el argumento se constituya no sobre acontecimientos sino sobre sentimientos, motivaciones y actitudes psicológicas, inversión es que no sea el caballero quien se arrodille a los pies de la dama sino la dama quien caiga de rodillas a los pies del caballero y le pida la mano, y sobre todo es inversión a la vez sintagmática y paradigmática, por darse simultáneamente en la intriga y en las leyes del género, ese desenlace en el que una escena final tan convencional de anagnórisis de la verdadera identidad de un personaje, se reconvierte en una parodia de la anagnórisis, en una anagnórisis falsa, en la cual el secretario y protagonista se reconvertirá en hijo y heredero del conde Ludovico, y por tanto en igual en rango a su dama, la condesa de Belflor, gracias a las mentiras y pantomimas del gracioso. Sin dejar de ser lo que es, Teodoro pasa a ser aceptado socialmente por otro muy superior a lo que es, como consecuencia de un fraude burlón, aceptado por todos los que hacen de

público de la escena, correlato del público que contempla la comedia. La conquista de la honorabilidad social será así el premio de una farsa.

Frida Weber es plenamente consciente de la dosis de transgresión de este desenlace, buscada por su autor:

Lope –escribe– pudo haber seguido el camino novelesco trillado y convencional [...] que hiciera coincidir a Teodoro secretario con Teodoro desaparecido, hijo del conde, con lo que la comedia hubiera entrado de lleno en el grupo de aquellas en que la desigualdad de los enamorados es sólo aparente. Pero eligió el camino original descrito. (1975d, p. 361)

tanto más cuando hace que Teodoro le declare la verdad a la Condesa de Belflor, y en su confesión se deja oír la voz del propio Lope-secretario, cuando le declara en la intimidad que él sigue siendo “hijo de la tierra/ y no he conocido padre/ más que mi ingenio, mis letras/ y mi pluma”, por lo que no está dispuesto a engañarla y prefiere marcharse lejos, a España. Pero ella está encantada con la invención y con la farsa representada y lo retiene para sí, ahora vencidas todas sus vacilaciones y plenamente dispuesta a casarse con su criado, aunque sin que nadie lo sepa. Lo que en el drama palatino *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* le costó a la duquesa, a su marido-criado y a los hijos de ambos la muerte, aquí se transforma en triunfo del amor. Frida Weber considera que es una situación “moralmente condenable por su utilización parcial de la mentira –en verdad, cínica mezcla de verdad y mentira”, pero prefiere no ver lo que hay de ruptura de las convenciones sociales, se conforma con señalar que el desenlace “crea un elemento original de ilusionismo” (1975d, p. 362), y lo atribuye a las reglas del género palatino:

la invención de una farsesca genealogía se explica por tratarse de una comedia palatina, situada en Nápoles [...] Lope apoya la lejanía remitiéndose a Grecia, disfraces turcos, nombres absurdos y grotescos, todo ello exotismo de relumbrón, superficial y jocosos, que sin embargo tiene un objeto más profundo: posibilitar la solución que el autor da a este “caso”. (1975d, p. 363)

cosa que es posible no por las convicciones de Lope sobre el amor y la condición social, sino porque se trata de un tipo de comedia

que aleja lo que ocurre del *hic et nunc* del autor y su público. Volvemos entonces a la importantísima afirmación de B. W. Wardropper sobre el ilusionismo como ingrediente del barroco que el público buscaba en este tipo de obras [...] [en las que] las convenciones del género permitían secuencias, situaciones y fuerzas arbitrales que enfrentaban al público con matices éticos y soluciones que corresponderían, o podían corresponder a un mundo diferente del que encontraba al volver a su realidad cotidiana. (1975d, p. 363)

No cae en la cuenta Frida Weber de que las convenciones de la comedia palatina las había creado el mismo Lope, pues el género nace con su obra, ni se pregunta por qué las había creado si servían para soñar lo que no se podía vivir, y por qué el público hacía suyas estas –como escribe ella– *inversiones*.

Por lo que respecta al otro subgénero al que dedicó su trabajo, dos son las primeras observaciones que me suscita. La primera, su decidida voluntad “de revalorizar una parte importante de la producción de Lope, muy gustada por el público de la época” (1975e, p. 32), que la crítica ha venido considerando como un género insustancial, ligero, cuando no frívolo (1977, p. 868). La propia Frida Weber no es ajena a esta consideración de un género de puro entretenimiento, opuesto a los dramas serios,

y sin embargo asume la labor de reivindicarlo. La segunda es la cuestión del título, pues si este tipo de comedia ha sido tradicionalmente denominado como de capa y espada, o de enredo, o de costumbres contemporáneas, como en principio opta por llamarlo ella misma en su edición de *Servir a señor discreto* (1975e, p. 32), no tardará en asumir un título a mi modo de ver mucho más adecuado, el de comedia urbana. La concepción que ella tiene del género está muy lejos de una estética realista-costumbrista y desde luego no tiene por objetivo describir las costumbres de su tiempo. Tal como la caracteriza, la comedia urbana está marcada por tres determinaciones decisivas, la de ocurrir en España y en sus principales ciudades –aunque también las hay que transcurren en pueblos –, con ocasionales extensiones a Italia o Flandes; la de ocurrir en el presente contemporáneo del público; y la de ocurrir con una lógica ilusionista que desborda completamente lo real. “Lope –escribe– no se propuso llevar a la escena realísticamente el mundo en el que vivía”, aunque la conexión con su público le llevaba “a incluir constantemente [...] datos de la realidad inmediata. Y al decir *datos* no nos referimos al valor testimonial que las comedias puedan tener (y que en muchos casos tienen) sino sobre todo a los modelos de conducta y acción de sus personajes” (1977, p. 870).

En otros lugares hemos añadido argumentos a esta forma de denominar el género, un género que se corresponde con los modos de vida y de conducta de una pujante sociedad urbana que se desenvuelve en contraste con la sociedad cortesana que la envuelve y la condiciona. El teatro comercial-profesional nació del auge de las ciudades renacentistas y su organización como práctica social rompía con la lógica cultural de la sociedad cortesana, ajena a la profesionalización de las compañías, a la dinámica precapitalista de las empresas de espectáculos o a los espectáculos públicos no organizados bajo patrocinio sino por medio de la ley de la demanda. Y las comedias urbanas fueron el género especialmente dirigido a las capas medias de la población, donde se mezclaban, bajo la hegemonía cultural de caballeros y damas de una nobleza sin títulos, los ciudadanos honrados así como los sectores profesionales, mercantiles o gremiales de la sociedad, que veían reflejados en ellas sus ilusiones, sus deseos, sus modos de vidas, esos sectores que sostuvieron, con sus abonos y su asistencia a los espectáculos, la primera gran manifestación en la historia moderna de una cultura comercial, basada en la oferta y la demanda pública, y en la profesionalización de sus actores y empresarios (Oleza, 2017; Oleza, 2019).

Dada la concepción ilusionista del género de Frida Weber nada tiene de extraño que atribuya una importancia capital a la inspiración novelesca. “En este tipo de obras, muchas veces Lope parte de un relato novelesco breve” (1975e, p. 32), sirviéndose de una *novella* italiana de Boccaccio, Bandello, Giraldi..., y en otras de relatos breves españoles. La fuente novelesca proporciona la macrosecuencia libre, el elemento original de la trama, lo que convierte a la comedia en un caso novedoso, nunca visto, capaz de sorprender al espectador. Lope se limita a unas pocas transformaciones de ese material primario: cambia los lugares de la acción, cambia la condición social de los personajes, dando prioridad a caballeros y damas, incorpora elementos propios de la sociedad española, como indios o mulatos, etc. Sobre ese núcleo original procede luego al montaje de sus secuencias asociadas, aquellas que no extrae de la fuente sino de su propio almacén de comedias, y que incorporan al género toda la convencionalidad de escenas, personajes, lugares, imprescindibles para el entendimiento con su público. Esas secuencias asociadas, pongamos por ejemplo una secuencia de balcón, una secuencia de rejas, una secuencia de capa y espada, o como describe Frida, una secuencia de recursos para conseguir la entrada en la casa de una dama, o una de enamoramiento por medio de un retrato, secuencias todas ellas que pueden dar lugar a acciones muy semejantes en distintas comedias, pero con una función significativa diferente, dependiendo de la situación y de la conducta de los personajes. Igualmente pueden estas secuencias cambiar de sujeto agente, y el recurso de entrada en la casa

de una dama puede ser invención del galán, del gracioso, de un amigo del galán, de los rivales del galán, de una alcahueta e incluso puede ser ejecutado por otra dama que entra gracias a una invención en la casa o en la habitación de un caballero. Estas posibilidades siempre abiertas de volver a utilizar de forma nueva una secuencia muy reconocible por su público es consustancial a la concepción de Frida Weber de Kurlat de la comedia.

Y conviene ir cerrando este análisis de los análisis de Frida Weber de Kurlat con aquel ensayo que ha dado comienzo a nuestra exposición, el del Lope pre-Lope de 1976. Para alguien que, conociendo la bibliografía sobre Lope, se acercara a este ensayo en la época en que fue escrito, uno de los primeros indicios que provocarían su atención, y quizá su alarma, sería el de situar el punto de partida en la aseveración de un teatro en evolución, con cambios significativos en la presencia o ausencia de determinados personajes (el gracioso, la mujer disfrazada de varón), en la tipificación de unos y otros, en la trabazón de la intriga, en el tiempo de la acción, en la presencia de elementos líricos, hasta en el nombre de los personajes. De la misma manera que había sido constatado por Morley y Bruerton el cambio de los esquemas métricos en las distintas etapas de su producción, se podía perseguir el cambio por medio de estos otros factores, aunque no fueran cuantitativamente computables como los estróficos. En todo caso son factores que le permiten afirmar, a manera de tesis, que “los cientos de comedias que nos han llegado del Fénix no pueden estudiarse ya con criterio de unicidad” (1976b, 115). Cuando leí esto experimenté esa sensación de quien, en una complicada tesitura, encuentra a una compañera de viaje, con la que se comparten convicciones importantes. Una de mis primeras tesis sobre el teatro de Lope, y en general sobre el teatro clásico español, fue la que años después resumía como la necesidad de:

La deconstrucción de un Lope esencial y su sustitución por un Lope rehistorizado, [lo que] trajo consigo la delimitación de un primer Lope, pero también la necesidad de perseguir su movimiento más allá de la frontera de 1598-1600. En el fondo, y aun sin haber leído en aquellos primeros años 80 la obra de Foucault, mi enfoque tenía bastante que ver con aquella crítica de *La arqueología del saber* a las “historias casi inmóviles a la mirada” y con su convocatoria a explorar “las transformaciones” frente a “los fundamentos que se perpetúan”, a prestar “una atención cada vez mayor a los juegos de la diferencia”, a no considerar las “discontinuidades” como el obstáculo a superar por el historiador sino como un factor privilegiado de su práctica. (2002, pp. 154-155)

Mi crítica a esa imagen casticista-popularista-nacionalista del teatro de Lope, transmitida por Menéndez Pelayo, continuada por Menéndez Pidal y la generación del 98, puesta bajo sospecha fugaz por los críticos de la Generación de la República, de Lorca y Alberti a Montesinos, pero ratificada en los años 60 por el sociologismo dogmático de la escuela de Maravall, proponía a quien estuviera dispuesto a redescubrir este teatro que apostara por captar lo que la interpretación todavía dominante en la historiografía teatral española no había querido captar: el rumor de sus diferencias. Por ello, en trabajos posteriores, frente al primer Lope, el poeta a pie de calle del romancero y las comedias a granel, que había identificado en 1981, siguió la caracterización de los otros Lopes, hasta dejarlo en la senectud y a las puertas de la muerte. Y de la misma manera también, y movido por la misma lógica, diversifiqué mis estudios de los distintos géneros teatrales manejados por Lope, y pude comprobar el diferente recurso a unos géneros o a otros, y la distinta significación que estos géneros iban adquiriendo en las distintas etapas.

Esta es quizá una de las encrucijadas donde más se separan los estudios de Frida Weber y los míos. Ella anunciaba el principio general de la diversidad de Lope,

preveía algunos de los mecanismos por medio de los cuales el teatro de Lope iría evolucionando e incluso detectaba aspectos propios de la primera época que no se repetirían después, como la impregnación de algunas de estas obras por temas y motivos del cuento maravilloso. Pero casi de inmediato restringió su búsqueda. En lugar de desvincularse de un Lope homogéneo e inalterable, afirmó que Lope “muy temprano alcanzó lo que llamamos la ‘fórmula de la comedia’” (1976b, p. 113), esto es, que hubo muy pronto un Lope maduro, un Lope esencial, lo que ella llama un Lope-Lope, que ya no se movería de sus posiciones. En consecuencia, toda su preocupación por deconstruir la unicidad con la que se ha juzgado a Lope se reorientó a estudiar los brevísimos pasos que Lope siguió antes de conseguir su fórmula dramática madura, el período en que Lope todavía no era Lope, en que hay que hablar de un Lope-preLope. Su interés se reduce a unos años en los que su producción es muy insegura, la que abarca entre el hipotético comienzo de 1579 y el año de 1590, en la que Frida Weber va a buscarlo únicamente en tres obras, *Los hechos de Garcilaso de la Vega*, *Las ferias de Madrid* y *El príncipe inocente*. Entonces comprueba que solo dos de ellas son plenamente preLope y la otra, la que con seguridad se fecha en 1590, *El príncipe inocente*, es ya una obra de transición, una verdadera comedia palatina en la que bastantes de los rasgos del Lope-Lope están ya presentes. La tesis de la diversidad de Lope se reconvierte entonces en la tesis del aprendizaje de Lope por medio de dos obras y media. Pero ocurre que entre ellas tropieza con una obra cuya diferencia no puede justificarse por síntomas de inmadurez y de aprendizaje, como es el caso de *Las ferias de Madrid*, que la sorprende por su realismo y la acidez de su sátira social, pero sobre todo por el escandalosamente irreverente desenlace del sacrosanto conflicto de la honra, que en lugar de castigar a la mujer adúltera, sorprendida en pleno festejo, hace que el padre, responsable de la honra de su hija, mate al marido cornudo, pues con buena lógica de padre, si el marido está muerto ya no hay deshonor. Frida Weber, entonces, opta por declararla fuera del proceso de aprendizaje, no está en la línea que conduce a la fórmula de madurez, es una excepción a la regla, o tomando una metáfora lingüística muy en boga en la época, la define como una obra agramatical, no ha sido generada por la gramática de la comedia.

Mi punto de vista inicial fue bastante diferente: traté de delimitar la etapa que llamé del primer Lope, la que abarca todo el final del reinado de Felipe II, que es la de la eclosión de la Comedia Nueva, la de la profesionalización de las compañías de actores, la de la construcción y la organización empresarial de los teatros, la de la aparición de los primeros dramaturgos profesionales, y en la que la producción dramática de Lope se caracterizaría por unos textos, unos géneros, una técnica teatral, es decir, por un tipo de espectáculo y de texto distintos a los que utilizará tras la frontera de 1598-1600. Y si Frida Weber hubiese examinado algunas otras obras habría detectado probablemente todo un grupo de comedias fechadas aproximadamente entre 1585 y 1602 con características muy similares a *Las ferias de Madrid*, las que en su momento yo llamé comedias picarescas (Oleza, 1991), comedias del mundo celestinesco, de prostitutas, rufianes, soldados y pícaros, comedias como *La ingratitud vengada* (1585-1595), *El caballero del milagro* (1593-1598), *El galán Castrucho* (1598), *El caballero de Illescas* (1602?) o *El anzueto de Fenisa* (1602-1608?), probablemente la última y la más reconocida canónicamente de este subgénero. Hoy en día el subgénero ha sido reconocido por la crítica académica y recuperadas sus obras para la representación (Sanz, 2010; Restrepo 2016 y 2019),⁶ y no se trata de una anomalía agramatical, sino,

⁶ Sin pretensión de ser exhaustivo, señalaré que las dos obras del género con una mayor presencia en los escenarios de entresiglos XX-XXI han sido *El rufán Castrucho* y *El anzueto de Fenisa*. La primera inicia su recuperación en 1968, con la Compañía del Teatro Español bajo la dirección de Miguel Narros, pero habrá que esperar hasta finales de los años 90 para que se reiteren sus puestas en escena. En 1999 la estrena la compañía de la RESAD, dirigida por A. Malonda y J. J. Grand; en 2003 la compañía Micromicón, dirigida por Laila Ripoll; en 2022 pasa a formar parte del espectáculo-antología *Lope en femenino*, dirigido por Antonio Travieso. Por su parte, *El anzueto de Fenisa* tiene un primer estreno en 1959, por el Teatro Popular Universitario, con la dirección de Juan José Millán, aunque su hito de referencia para el futuro va a ser el montaje de 1961, por la compañía del teatro María Guerrero, bajo la dirección de

precisamente, de una tendencia que caracteriza al primer Lope y le diferencia de otros posteriores, en que la fórmula de comedia picaresca dejará de utilizarse, como dejarán de utilizarse otros subgéneros como el pastoril o el caballeresco.

5. Palabras finales

Es hora de recoger velas. Al acabar los años 70 yo me había convertido en un lector atento de las publicaciones de Frida Weber de Kurlat. En la década siguiente se iniciaría una profunda renovación de los estudios sobre el teatro clásico español y la obra de Frida Weber pasaría a ser considerada una pionera en determinados aspectos de la misma.

Frida Weber no pudo continuar esos primeros pasos. La muerte la esperaba a la vuelta de la esquina. Y aquellos años no fueron nada fáciles. Después de tanta tragedia como ha vivido la Argentina contemporánea, todavía resuenan las palabras que dejó escritas en el homenaje al Instituto Amado Alonso en su cincuentenario. Firmadas el 30 de mayo de 1974, Frida Weber replicaba en ellas a “las autoridades que accedieron a la Universidad en 1973” y que conminaban a la revista *Filología* a desaparecer o a cambiar de carácter, por tratarse de una revista “de erudición elitista, reñida con las urgentes tareas culturales de un país en vías de descolonización” (1975c, p. 10). Las palabras de Frida Weber no pueden venir más a cuento de la exposición que acabo de hacerles a ustedes: si dependemos de los trabajos realizados en otros lugares, escribía ella, “a su vez nuestros trabajos han servido y servirán para ser empleados, discutidos o modificados por otros investigadores en los mismos campos en cualquier ámbito del globo. Ese es el modo de construirse la ciencia” (1975c, p. 11). El trabajo de investigación en todos los dominios del saber humano es el fruto de la colaboración. No podría estar más de acuerdo, y si Frida –dejadme que ahora, al final, la llame así– dejaba deslizarse el temor de que el Instituto que ella había dirigido dejase de existir después de aquellos primeros 50 años, los actos de estos días vienen a disipar ese temor. El Instituto y la revista siguen en pie, con cien años de vida. Quienes los quisieron abolir, no, y quienes vinieron después, tampoco. Yo he venido a Buenos Aires, como ella imaginaba, a saldar mi deuda de reconocimiento con su Instituto, con Frida, con sus trabajos y su memoria.

José Luis Alonso. Y de nuevo esta obra volverá a la actualidad en la década de los 90, con montajes en 1993 por el Teatro Universitario Andrés Claramonte, dirigido por César Oliva; en 1997, con un montaje que hará historia, el de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, bajo la dirección de Pilar Miró; en 2018, en que Ricardo Arqueros dirige una representación producida en la Universidad de Alicante; o en 2018, en que la compañía Teatro.be, dirigida por Carlos Casorrán, la estrena en el Teatro Scarabeus de Bruselas.

Bibliografía citada

Trabajos de Frida Weber de Kurlat

- » (1960). El teatro anterior a Lope de Vega y la novela picaresca. *Filología*, 6, 1-27.
- » (1965). *Amar, servir y esperar* de Lope de Vega y su fuente. En *Collected Studies in Honour of Américo Castro's Eightieth Year* (pp. 435-445). Lincombe Lodge Research Library.
- » (1967). El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación. En J. Sánchez Romeralo y N. Poulussen (Dir.), *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas* (pp. 695-704). Instituto Español de la Universidad de Nimega. Reproducido con ampliaciones en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 19(2), 1970, 337-359.
- » (1968). Ed. *Recopilación en metro de Diego Sánchez de Badajoz (Sevilla, 1554)*. Trabajos de seminario bajo la dirección de Frida Weber de Kurlat. IFLH, Universidad de Buenos Aires.
- » (1975a). Hacia una morfología de la comedia de costumbres contemporáneas de Lope de Vega. *Revista del Instituto (Instituto Nacional Superior del Profesorado Secundario "Dr. Joaquín V. González")*, 1, 37-65.
- » (1975b). Para la historia del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso". En *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" en su cincuentenario 1923-1973*. IFLH. La introducción de Frida Weber está datada en 1974.
- » (1975c). *El sembrar en buena tierra* de Lope de Vega. En *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" en su cincuentenario, 1923-1973* (pp. 424-440). IFLH.
- » (1975d). *El perro del hortelano*, comedia palatina. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24(2, Homenaje a Raimundo Lida), 339-363.
- » (1975e). Ed. Lope de Vega. *Servir a señor discreto*. Clásicos Castalia.
- » (1976a). Hacia una morfología de la comedia del Siglo de Oro. *Anuario de letras*, 14, 101-138.
- » (1976b). Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope y su época. *Segismundo*, 12(1-2), 111-131.
- » (1977). Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega (Problemática en torno a la clasificación de las comedias). En M. Chevalier, F. Lopez, J. Perez y N. Salomon (Dir.), *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Bordeaux del 2 al 8 de septiembre de 1974* (pp. 867-871). Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Universidad de Bordeaux III.
- » (1980). El teatro prelopesco: líneas de investigación en los años 70. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIX(1), 172-185.
- » (1981). Elementos tradicionales pre-lopescos en la comedia de Lope de Vega. En M. Criado de Val (Ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español* (pp. 37-60). EDI-6.

- » (1981). *El teatro del siglo XVI al XIX*. La muralla.
- » (1983). La expresión erótica en el teatro de Lope de Vega (el caso de *Fuenteovejuna*). En *Homenaje a José Manuel Blecua* (pp. 673-688). Gredos.

Estudios

- » Barthes, R. et al. (1966). L'analyse structurale du récit. *Communications*, 8. Du Seuil. Traducción en castellano, en *Comunicaciones*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.
- » Bédier, J. (1893). *Les fabliaux. Études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*. Émile Bouillon Editeur.
- » De Man, P. (1976/1991). La autobiografía como desfiguración. En A. G. Loureiro (Ed.), *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Suplementos de *Anthropos*, 29. (Trabajo publicado originalmente en inglés en 1976)
- » Foucault, M. (1969/2002). *La arqueología del saber*. Siglo XXI. (Trabajo publicado originalmente en francés en 1969)
- » Frolidi, R. (1992). *Il teatro valenzano e le origini della commedia barocca*, Pisa. Traducido al castellano en 1968 con el título trocado en *Lope de Vega y la formación de la comedia* Salamanca, Anaya.
- » Morley, S. G. y Bruerton, C. (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Gredos.
- » Oleza, J. (1976). *Sincronía y diacronía: la dialéctica del discurso poético*. Bello.
- » Oleza, J. (1991). La comedia de pícaros de Lope de Vega: una propuesta de subgénero. En M. Diago y T. Ferrer (Eds.), *Comedias y comediantes* (pp. 567-581). Universitat de València.
- » Oleza, J. (1994). Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias. En I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse (Eds.), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christan Faliu-Lacourt* (pp. 235-250). Edition Reichenberger.
- » Oleza, J. (1995). El nacimiento de la comedia: estado de la cuestión. En J. Canavaggio (Ed.), *La comedia* (pp. 181-226). Casa de Velázquez. (Trabajo original presentado en 1992).
- » Oleza, J. (2012). El teatro clásico español: metamorfosis de la historia. *diablotexto*, 6, 127-164.
- » Oleza, J. (2017). Entre la corte y el mercado: las prácticas escénicas en la Europa de los siglos XVI y XVII. *Anuario de Lope de Vega*, 23, 6-33.
- » Oleza, J. (2019). La Montería y La Olivera: dos teatros en un contexto de cambio cultural. *Atalanta*, 7(2), 73-114.
- » Parker, A. (1967). *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age*. Hispanic & Luso-Brazilian Councils.
- » Propp, V. (1928/1971). *Morfología del cuento*. Editorial Fundamentos. (Trabajo original publicado en 1928)
- » Reichenberger, A. G. (1959). The Uniqueness of the Comedia. *Hispanic Review*, 27(3), 303-316.
- » Restrepo Ramírez, S. (2016). *Las comedias de Lope de Vega en el desarrollo*

del género y la materia picaresca. [Tesis doctoral no publicada]. Universitat Autònoma de Barcelona, España.

- » Restrepo Ramírez, S. (2019). Las comedias picarescas de Lope de Vega: cronología y la cuestión de la moralidad y la risa. *Revista de Filología Española*, 99(1), 163–189. <https://doi.org/10.3989/rfe.2019.007>
- » Sanz, O. (2010). La materia picaresca en el teatro de Lope de Vega: el caso de *El amante agradecido*. *Anuario Lope de Vega*, 16, 155-18.
- » Souriau, É. (1950). *Les deux cents mille situations dramatiques*. Flammarion.
- » Todorov, T. (Ed.) (1965). *Théorie de la littérature*. Éditions du Seuil. Traducido al castellano en Ediciones Signo, de Buenos Aires, 1970. Una versión abreviada en *Formalismo y vanguardia* (1970), en Alberto Corazón Editor, Madrid.
- » Wimsatt, W. K. y Beardsley, M. C. (1954). *The Verbal Icon*. University of Kentucky Press.