

# DANIEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

## EL NÚMERO DE PERSONAJES Y LAS UNIDADES DE TIEMPO Y LUGAR EN EL SISTEMA DE GÉNEROS TEATRALES DE LOPE: EL CASO DE LA COMEDIA BIZANTINA

Universitat de València<sup>1</sup>

### Resumen

El presente trabajo ofrece algunos de los resultados obtenidos en el uso de la base de datos Artelope para caracterizar las comedias bizantinas de Lope de Vega. Las búsquedas combinadas han permitido desvelar dos rasgos distintivos de las comedias bizantinas que de otro modo difícilmente se habrían podido detectar (el extenso tiempo dramático y la elevada cantidad de personajes), lo que demuestra la gran utilidad de Artelope como herramienta para la caracterización de géneros teatrales del Siglo de Oro.

palabras clave: Artelope; comedias bizantinas; Lope de Vega; unidad de tiempo y lugar; géneros dramáticos

### Abstract

*The number of characters and the unities of time and place in Lope de Vega's theatrical genres: the case of Byzantine plays.*

*This paper presents some of the results obtained by using the Artelope database to characterize Lope de Vega's Byzantine plays. The use of combined searches made it possible to reveal some distinctive traits of these plays that otherwise would have been very difficult to detect (e.g. the extension of the dramatic action and the high amount of characters). It is a proof for the significant value of Artelope as a tool for the characterization of Golden Age theatrical genres.*

*keywords: Artelope, Byzantine plays, Lope de Vega, unities of time and place, theatrical genres*

<sup>1</sup> Este trabajo ha contado con la ayuda económica de los proyectos de investigación “Edición y estudio de 36 comedias de Lope de Vega” (FFI2015-66216-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España con fondos FEDER, “EMOTHE: Teatro Europeo de los Siglos XVI y XVII: Patrimonio y Bases de Datos” (FFI 2016-80314-P), financiado asimismo por dicho Ministerio en el seno del Plan Estatal I+D+i, y “Verse Rhythm in Golden Age Spanish Poetry: Lope de Vega and Luis de Góngora’s Romances” (100015\_156044), del Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique (FNS).

Hasta la fecha, la mayoría de estudiosos que se han ocupado de examinar la base de datos Artelope han planteado necesidades de investigación *ad hoc*, a fin de dar a conocer las ricas potencialidades de su sistema de búsquedas; se trataba, desde luego, de un paso decisivo para su difusión. En esta ocasión, no obstante, querría ir un poco más allá y mostrar su utilidad partiendo de un estudio concebido al margen de Artelope: la caracterización en tanto que género dramático de un conjunto de nueve comedias lopescas que, a tenor de sus argumentos, temas y motivos (separaciones y reencuentros de amantes desdichados, raptos y cautiverios, peripecias en tierras lejanas, viajes y naufragios, etc.), cabría denominar *bizantinas*, pese a que en Artelope no se reconozcan como tales<sup>2</sup>. Por razones de espacio, me centraré únicamente en dos aspectos concretos: el tiempo dramático y el número de personajes.

## 1. El tiempo dramático

La primera parada de nuestro recorrido tendrá por objeto analizar el tiempo dramático —es decir, la duración de la acción representada en escena— de las comedias bizantinas<sup>3</sup>. Aparte de las alusiones, más o menos precisas, esparcidas aquí y allá por Lope, en el examen de la duración del tiempo dramático de estas obras se han tenido especialmente en cuenta los distintos viajes descritos en ellas —no en vano, se trata de los lances que más amplían sus lapsos temporales—, así como el campo “Duración” de Artelope (presente en la sección “Caracterizaciones”), que ofrece información detallada sobre cada acto<sup>4</sup>.

### 1. *El Grao de Valencia* (1590): número indeterminado de días.

Un análisis detallado de sus marcas temporales indica que la acción transcurre a lo largo de unos seis o siete días aproximadamente<sup>5</sup>.

2 Para más detalles sobre esta caracterización genérica y la delimitación del corpus seleccionado, puede verse la propuesta crítica de Fernández Rodríguez (2016).

3 Sigo la aplicación del concepto de “tiempo dramático” al teatro áureo por parte de Couderc (2005), que a su vez se basa en Ruano de la Haza (2002: 541).

4 Si el texto de una comedia presenta cifras concretas sobre la duración del argumento, omito la información acerca de las distancias recorridas por los protagonistas que no sea relevante para la estimación del tiempo dramático. Para las fechas de composición de estas obras, remito a Fernández Rodríguez (2016: 23-34).

5 Al respecto, véase Fernández Rodríguez (2016: 573-80). Artelope, en cambio, le asigna un “número indeterminado de semanas”.

2. *Jorge Toledano* (1595-1596): un año.

Según se nos informa en dos ocasiones, entre el ataque de los corsarios –que se produce al principio de la obra– y el tercer acto ha transcurrido un año<sup>6</sup>.

3. *La viuda, casada y doncella* (1597): número indeterminado de semanas (más de un mes).

El segundo acto da comienzo con el naufragio de Celio y Feliciano, que al final del primero se habían embarcado hacia Italia. Al llegar a tierra, los capturan unos moros, que los llevan a Tremecén. Entre el segundo entreacto y el inicio del tercer acto tiene lugar el viaje de regreso de Tremecén a Valencia. Finalmente, por los vv. 2388-90 sabemos que ha pasado más de un mes desde el primer acto<sup>7</sup>.

4. *El Argel fingido* (1599): número indeterminado de días.

Es la comedia bizantina con un tiempo dramático más breve, semejante al de muchas piezas urbanas y palatinas. En el primer cuadro, cuando menos, se respeta la unidad de tiempo<sup>8</sup>.

5. *Los tres diamantes* (1599): entre dos y tres años.

En el segundo acto la acción se retoma dos años después de la separación de los protagonistas, Lisardo y Lucinda, acaecida al final del primero. Además, a lo largo del segundo acto han pasado unos dos o tres meses<sup>9</sup>.

6. *La pobreza estimada* (1600-1603): un año y tres meses.

A mediados del segundo acto, Leonido nos informa de que han pasado tres meses desde el final del primero, y poco después nos hace saber que ha

6 “REY Haz retirar esa gente / y ninguno entrar intente / hasta que demos aviso, / que estoy en mi paraíso / después de un año de ausente. / CELIMA Contento me da escucharte / y verte, señor, tan tierno. / REY Quien tiene en tu gloria parte / después de un año de infierno, / ¿qué menos tierno ha de hablarte?” (Vega 1928: 637); “Mas yo, que en un año firme / vi, pensé y hice experiencia / de tu amor, honra y prudencia, / ¿cómo puedo arrepentirme?” (Vega 1928: 644).

7 “Hija, dura cosa es / que estimes un muerto en tanto, / que basta de un mes el llanto” (Vega 2006: vv. 2388-90).

8 Pueden consultarse los pormenores en Artelope y en Fernández Rodríguez (2016: 593-98).

9 “SOLDÁN ¿Que tienes esclavo? AMURATES Habrá dos años” (Vega 1998: v. 1276); “troqué el peligro en prisión; / y la mar de Italia, en Persia, / donde ha dos años que vivo” (Vega 1998: vv. 1436-38); “Está medio casada con el hijo / del duque de Ferrara, aunque por falta / de un hijo, que ha dos años que ha perdido, / la querría emplear más altamente” (Vega 1998: vv. 1705-08). “Pues hay una santa aquí / habrá dos meses o tres” (Vega 1998: vv. 1816-17).

transcurrido un año entre el final del segundo y el inicio del tercero<sup>10</sup>.

7. *Los esclavos libres* (1602): número indeterminado de días o semanas.

En el primer acto, el arráez Arbolán secuestra a Lucinda en Perpiñán y se la lleva hasta Bizerta, y a los pocos días les siguen Leonardo y el morillo Zulema<sup>11</sup>. En el segundo acto, Leonardo y Lucinda huyen en barco hacia España disfrazados de moros, pero cerca de Bizerta los capturan unos soldados cristianos, que los conducen a Nápoles. Es imposible determinar la duración exacta del tiempo dramático; en mi opinión, no obstante, quizá resulte algo exagerado suponer que la acción transcurre a lo largo de un “número indeterminado de meses” (como se indica en *Artelope*), puesto que los viajes de Perpiñán a Nápoles y de Bizerta a la ciudad italiana abarcarían muy pocos días. Así pues, me inclino por otorgarle una duración indeterminada de días o semanas.

8. *La doncella Teodor* (1608-1610): número indeterminado de semanas o meses.

En el primer acto, los protagonistas viajan desde Toledo a Cartagena y Valencia, y al final del mismo unos moros raptan a Teodor y a don Félix, que a principios del segundo acto se encuentran ya en Orán. En el segundo entreacto tiene lugar el viaje de Celindo y Teodor desde Orán hasta Constantinopla. Foresto y Leonardo, que a mediados del segundo acto aún estaban en Valencia, acuden a Orán al iniciarse el tercero con el fin de rescatar a Teodor; poco después, la joven aparece en la costa de Persia tras haber sufrido un naufragio, y más tarde se encuentra en la corte persa con don Félix, Foresto y Leonardo, que también han viajado hacia allí. Aunque no haya indicaciones temporales determinadas, los múltiples viajes –aun concediendo que algunos puedan producirse simultáneamente– indican que la acción debe de transcurrir a lo largo de varias semanas o meses, probablemente más de un mes. *Artelope* se inclina por un “número indeterminado de meses”.

9. *Virtud, pobreza y mujer* (1615): más de ocho meses.

El primer entreacto representa el transcurso de unos seis meses, mientras que

<sup>10</sup> “Y siéntome aquí, que estoy / más flaco de haberos visto / que no del mal que resisto, / bien habré tres meses, hoy” (Vega 1971: 434). “Un año habrá que casado / contigo estoy” (Vega 1971: 446).

<sup>11</sup> “LEONARDO Ayer, cuando esto pensé, / supe que andaba Sultán / en la costa; haremos señas / desde lo alto de estas peñas / donde se escondió Arbolán, / y acostándose a la orilla, / nos pasarán a Biserta” (Vega 2014: vv. 640-46). Parece claro que “ayer” debe referirse al día en que Arbolán raptó a Lucinda; sin embargo, no queda claro cuándo emprende Leonardo el viaje.

en el segundo se supone que han pasado otros dos<sup>12</sup>. A ello hay que sumar un viaje desde Sevilla a Tremecén por parte de Julio en el segundo entreacto y de Isabel e Hipólito en el tercer acto.

Conviene ahora contrastar estos datos con la rica información que nos ofrece Artelope. Me centraré siempre en las obras “de autoría fiable” (pestaña desplegable en la casilla “Autoría”, presente en la sección de “Datos bibliográficos”), y llevaré a cabo búsquedas combinadas entre distintos campos, “una de las mayores ventajas técnicas de Artelope” (Antonucci 2013: 141). Así, compararé las cifras de las piezas bizantinas con el resto de *comedias* (en tanto que macrogénero opuesto al *drama*, según el valioso esquema conceptual propuesto por Joan Oleza y asumido por Artelope<sup>13</sup>), para lo cual será necesario desplegar la pestaña “comedia” de la casilla “Género”, en la sección “Caracterizaciones”. Además, mediante la casilla “Duración”, presente en esta misma sección, realizaré búsquedas acerca de la extensión del tiempo dramático, que Artelope divide entre “duración indeterminada” y “duración determinada”. En la primera de estas pestañas es posible elegir entre distintos periodos temporales (horas, días, semanas, meses, etc.)<sup>14</sup>, mientras que la segunda permite afinar la búsqueda y escoger un número determinado de esos periodos (1 día, 2 semanas, etc.), así como precisar si se quiere recuperar las obras que presenten una duración respectiva “igual a”, “mayor o igual a”, “menor o igual a”, “entre” o “aproximadamente”.

Pues bien, según Artelope, existen 154 *comedias* de autoría fiable, sobre las que he decidido llevar a cabo dos búsquedas distintas, que arrojan los siguientes resultados<sup>15</sup>:

- Solo 29 de las 154 *comedias* (el 18,8%) presentan una duración mayor o igual a 1 año, frente a 3 de las 9 comedias bizantinas (el 33,3%).

12 “Lloré seis meses su ausencia” (Vega 2010: v. 1090). “Dos meses ha que peleo / con ella y con mi deseo” (Vega 2010: vv. 1952-53).

13 A partir de ahora, la cursiva en las palabras *comedia* o *cómico* aludirá siempre al macrogénero de la comedia. Al respecto, véase Oleza y Antonucci (2013).

14 De hecho, puede incluso seleccionarse una “temporalidad alegórica” o un tiempo “indeterminado absoluto”.

15 Recuérdese que Artelope no distingue como tales las comedias bizantinas. Por otra parte, en el transcurso de mi investigación he comprobado que los datos procedentes de Artelope han sufrido pequeñas variaciones, dado que el sistema se hallaba en constante perfeccionamiento. Así pues, es muy probable que futuros estudios presenten algún que otro dato ligeramente distinto a los aducidos aquí.

- Solo 38 de las 154 comedias (el 24,6%) presentan una duración mayor o igual a 6 meses, frente a 4 de las 9 comedias bizantinas (el 44,4%).

Salta a la vista que el tiempo dramático de las piezas bizantinas es muy superior al de la media de *comedias*. Con todo, adviértase que Artelope no recupera *Jorge Toledano* en una búsqueda de las *comedias* con una duración determinada mayor o igual a un año, pese a que en la ficha correspondiente se establece que su duración es de «1 año aprox». Sin embargo, las marcas temporales presentes en ella, señaladas anteriormente, nos llevan a añadirla a las 28 registradas por Artelope. Algo similar puede haber ocurrido en otras piezas: el carácter a menudo vago e impreciso de las marcas temporales del teatro loopesco aconseja no dar por absolutamente definitivos estos datos, que, con todo, resultan sin duda muy orientativos, e inabarcables de no ser por la ayuda de Artelope. Por lo demás, una búsqueda en los dramas ofrece datos ligeramente superiores, pero igualmente inferiores a los de las comedias bizantinas: de 162 dramas de autoría fiable, 35 (el 21,6%) tienen una duración determinada mayor o igual a un año, y 44 (el 27,1%), una duración mayor o igual a 6 meses.

Analicemos ahora, mediante la Tabla 1, los porcentajes correspondientes a una duración mayor o igual a 6 meses de las comedias bizantinas en relación a los géneros *cómicos* reconocidos por Artelope<sup>16</sup>:

- 4 de las 9 comedias bizantinas (44,4%)
- 14 de las 74 comedias urbanas (19,1%)<sup>17</sup>
- 15 de las 54 comedias palatinas (27,7%)<sup>18</sup>
- 6 de las 10 comedias novelescas (60%)<sup>19</sup>
- 2 de las 7 comedias pastoriles (28,5%)
- 0 de las 5 comedias picarescas (0%)
- 1 de las 4 comedias villanas (25%)

<sup>16</sup> Para realizar estas búsquedas por géneros me basaré siempre en la casilla “género principal”, sin emplear la de “géneros secundarios”.

<sup>17</sup> Entre las comedias urbanas se incluyen cinco de las que consideramos bizantinas: *El Grao de Valencia*, *La viuda, casada y doncella*, *El Argel fingido*, *La pobreza estimada* y *Virtud, pobreza y mujer*; a las tres últimas se les adjudica una duración mayor o igual a 6 meses.

<sup>18</sup> En el recuento de esas quince comedias palatinas figura *Los tres diamantes*, que nosotros incluimos entre las bizantinas.

<sup>19</sup> Artelope contabiliza *Jorge Toledano*, *Los esclavos libres* y *La doncella Teodor* entre las novelescas, a la primera de las cuales le otorga una duración mayor o igual a 6 meses.

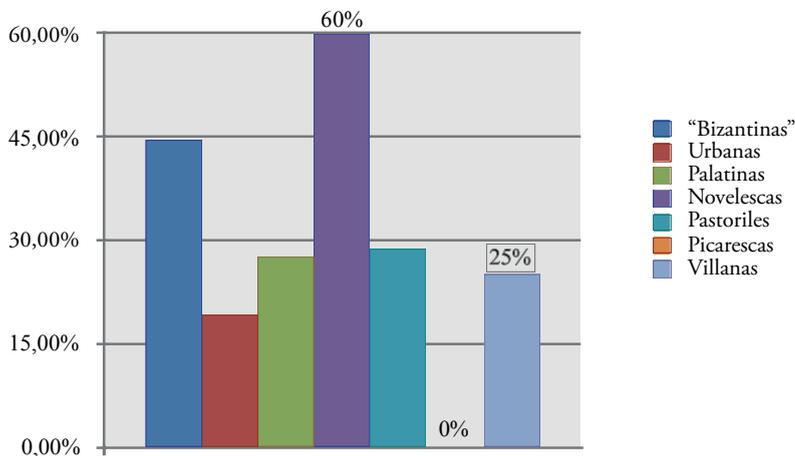


TABLA I Comedias con un tiempo dramático igual o superior a 6 meses

Gracias a Artelope, es posible constatar que las comedias bizantinas constituyen uno de los géneros *cómicos* con un tiempo dramático más extenso. A tenor de estos datos, parece que solo las comedias novelescas presentan un porcentaje mayor. Esta circunstancia se explica porque el sistema de géneros establecido por Oleza y seguido por Artelope integra las bizantinas entre las novelescas (ya sea en tanto que género “principal” o “secundario”), que poseen algunas características en común; de hecho, en los comentarios a varias de las comedias novelescas, Artelope establece la larga duración de los hechos representados como uno de sus rasgos definitorios. Por lo demás, los utilísimos datos obtenidos mediante estas búsquedas no pueden asumirse de cualquier manera; así, por ejemplo, he creído necesario descontar de las comedias villanas *Fuente Ovejuna*, *El mejor alcalde, el rey* y *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, que, como es natural, en Artelope aparecen clasificadas como dramas, pero que, extrañamente, figuran como comedias villanas al realizar una búsqueda en este subgénero.

En el *Arte nuevo*, Lope de Vega (2016: v. 193) aconseja que la acción de una obra “pase en el menos tiempo que ser pueda”, si bien se muestra muy flexible y expresa su recelo ante la unidad de tiempo, de acuerdo con lo que su público presenciaba a menudo sobre las tablas, según se ha podido constatar<sup>20</sup>. La Comedia Nueva, sobre todo en su vertiente cómica, tenderá con el paso del tiempo a constreñir el tiempo dramático, no tanto por acatar las directrices neoristotélicas como por el

<sup>20</sup> Para profundizar en esta cuestión, remito a los comentarios de Pedraza (2016: 325-59).

afán de admirar al espectador con una acumulación de enredos en un breve lapso temporal (Arellano 1988: 36), fenómeno que «se hace evidente y constante unos años después de la publicación del *Arte nuevo*», tal y como ha señalado Felipe Pedraza (2016: 333). Según el propio Pedraza,

puede conjeturarse que la comedia española en su conjunto, tanto las piezas amatorias como las historiales, evolucionaron en la dirección marcada por la recomendación del *Arte nuevo*. El último Lope consiguió con más eficacia que el juvenil que la acción de sus obras pasara en menos tiempo, y el cómico lo consiguió antes que el trágico. Esta tendencia se acentuó en los dramaturgos posteriores (Pedraza 2016: 332).

La base de datos Artelope permite corroborar con datos empíricos la conjetura del distinguido lopista. En la casilla “Año”, perteneciente a la sección “Anotaciones pragmáticas”, es posible introducir una fecha y elegir entre las pestañas “Es igual a”, “Es menor o igual a”, “Es mayor o igual a” o “Está entre”. Las búsquedas pertinentes revelan que 20 de las 69 comedias compuestas antes de 1604<sup>21</sup> (esto es, el 28,9%) presentan un tiempo dramático mayor o igual a 6 meses, un porcentaje que desciende al 22,4% (20 de 89 obras) en el caso de las escritas a partir de ese año. En lo que atañe a los dramas, 21 de los 66 rematados antes de 1604 (el 31,8%) contienen un tiempo dramático mayor o igual a 6 meses, cifra que se reduce al 24,7% en el caso de los 28 de 113 compuestos a partir de esa misma fecha. Por consiguiente, tal y como sospechara Pedraza, Lope paulatinamente va optando por una mayor concentración temporal, tendencia que se constata con algo más de claridad en las comedias que en los dramas. Con todo, los datos de las bizantinas y novelescas son muy superiores a los que se acaban de exponer, tanto si nos atenemos a las obras de juventud como a las de madurez; tengamos presente, por ejemplo, que 3 de las 7 comedias bizantinas escritas antes de 1604 (el 42,8%), y 1 de las 2 compuestas a partir de ese año, presentan un tiempo dramático superior a los 6 meses<sup>22</sup>.

Pero de nada sirve constatar estos datos, inaccesibles sin la inestimable ayuda

21 O, en términos de Artelope —que para mayor claridad ahora desecho en beneficio de una expresión más natural—, en una fecha “menor o igual a 1603”. He elegido este año como vértice porque la publicación de la lista de comedias de *El peregrino en su patria* en 1604 ha permitido fechar muchas obras correspondientes al periodo anterior. Con todo, las fechas imprecisas e hipotéticas de varias piezas tienen como consecuencia que, al sumar las comedias y dramas escritos antes y a partir de 1604 según Artelope, se obtenga un resultado mayor que la cifra global de comedias y dramas lopescos registrados en la base de datos.

22 Se trata de *Jorge Toledano*, *Los tres diamantes* y *La pobreza estimada*, por un lado, y de *La doncella Teodor*, por otro.

de Artelope, si no nos planteamos el porqué de esta característica de las comedias bizantinas. Pues bien, para empezar, su extenso tiempo dramático permite hacer hincapié en la fidelidad amorosa de los protagonistas, que salvaguardan incluso en circunstancias tan adversas como el cautiverio —rasgo típicamente bizantino—, de modo que los desenlaces devienen aún más emotivos. En *Los tres diamantes*, por ejemplo, se insiste hasta en tres ocasiones en los dos años transcurridos desde la separación de Lucinda y Lisardo, subrayando así la desgracia de los amantes, que durante tanto tiempo se han visto obligados a permanecer lejos el uno del otro, y avivando la compasión hacia Lisardo, que ha tenido que soportar el cautiverio: “troqué el peligro en prisión; / y la mar de Italia, en Persia, / donde ha dos años que vivo” (Vega 1998: vv. 1436-38).

De modo parecido, en *Jorge Toledano* transcurre un año desde el rapto inicial de Antonio, lo que refuerza la emoción que supone la reunión de padre e hija. Otro tanto se puede afirmar respecto a *Virtud, pobreza y mujer*, toda vez que el reencuentro de Carlos e Isabel no se produce hasta más de ocho meses después de su separación. En esta comedia los datos referidos al tiempo pasado desempeñan además otras funciones: la alusión a los seis meses busca hacer partícipe al público del sufrimiento de Isabel, mientras que la referencia a los dos meses en boca de Hipólito, que en vano ha intentado gozarla, realza una vez más su virtud y su fidelidad hacia Carlos: “Dos meses ha que peleo / con ella y con mi deseo” (Vega 2010: vv. 1952-53).

*La pobreza estimada* constituye un caso algo distinto. Leonido alude a los tres meses transcurridos en el primer entreacto con tal de resaltar la larga convalecencia provocada por un ataque traicionero de Ricardo, su rival amoroso. Dicha alusión le permite ponderar la emoción que le embarga al encontrarse frente a su amada Dorotea: «y siéntome aquí, que estoy / más flaco de haberos visto / que no del mal que resisto, / bien habrá tres meses, hoy» (Vega 1971: 434). En cambio, la mención al tiempo pasado en el segundo entreacto pretende destacar el hastío de Leonido, que durante un año ha soportado la carga de no poder mantener a su familia en condiciones dignas (Vega 1971: 446).

En el resto de comedias, el tiempo dramático se infiere de los largos viajes que realizan los personajes, y por tanto constituye un elemento más de sus múltiples aventuras y peripecias (así en *La doncella Teodor* y *Los esclavos libres*). No en vano, en el *Arte nuevo* Lope menciona los viajes realizados por algún personaje como uno de los lances habituales que permiten alargar el tiempo dramático si es necesario: “... o si fuere fuerza / hacer algún camino una figura” (Vega 2016: vv. 197-98). En el caso de *La viuda, casada y doncella* y *El Grao de Valencia*, los amantes que se han quedado en tierra esperando a sus seres amados encarnan reacciones

opuestas: mientras Clavela, como es de esperar en la tradición bizantina, defiende férreamente su compromiso con Feliciano (*La viuda, casada y doncella*), don Félix enseguida se olvida de Crisela y pretende a otras damas (*El Grao de Valencia*), en una divertida inversión de los códigos caballerescos y bizantinos, muy típica del primer Lope: “Estéense allá cautivos mis amores, / que yo ni tengo fustas ni dineros / para poder matar los robadores / ni navegar los mares extranjeros” (Vega, en prensa: vv. 1596-99).

En definitiva, la absoluta libertad con que estas obras manejan los códigos temporales —y también, ya lo vemos, espaciales— revela la voluntad de Lope de llevar a las tablas intrincadas historias de raigambre bizantina, llenas de aventuras, viajes y peripecias. Lope se adapta a una de las modas literarias y teatrales del momento y, en consonancia con los variados gustos del público, al que le traían sin cuidado los preceptos, moldea un género que, por lo que atañe a la unidad temporal, orilla como muy pocos las rigideces neoristorélicas, según es posible averiguar gracias a Artelope.

## 2. La elevada cantidad de personajes

En un trabajo dedicado a tres comedias bizantinas, *La viuda, casada y doncella*, *Los tres diamantes* y *La doncella Teodor*, González-Barrera (2006: 148) lanzó la hipótesis de que uno de los rasgos característicos del género pudiera consistir en la presencia de muchos personajes episódicos. Presento a renglón seguido la cifra de personajes presentes en todas ellas:

- *El Grao de Valencia* (1590): 28
- *Jorge Toledano* (1595-1596): 16
- *La viuda, casada y doncella* (1597): 25
- *El Argel fingido* (1599): 14
- *Los tres diamantes* (1599): 37
- *La pobreza estimada* (1600-1603): 43
- *Los esclavos libres* (1602): 46
- *La doncella Teodor* (1608-1610): 43
- *Virtud, pobreza y mujer* (1615): 28

Ciertamente, en la producción dramática de Lope es posible encontrar otras comedias con elencos tan extensos como los de *La doncella Teodor*, *Los esclavos libres* o *La pobreza estimada*. Sin embargo, gracias a la pestaña “Núm. de personajes”

de Artelope (“Caracterizaciones” > “Personajes computables”), que permite elegir entre las categorías “Es igual a”, “Es menor o igual a”, “Es mayor o igual a” o “Está entre”, se obtienen unos datos muy interesantes: 38 de las 154 *comedias* de Lope (un 24,6%) contienen 25 o más personajes, mientras que 7 de las 9 aquí examinadas (un 77,7%) igualan o rebasan esa cifra, según se puede observar en la Tabla 2:

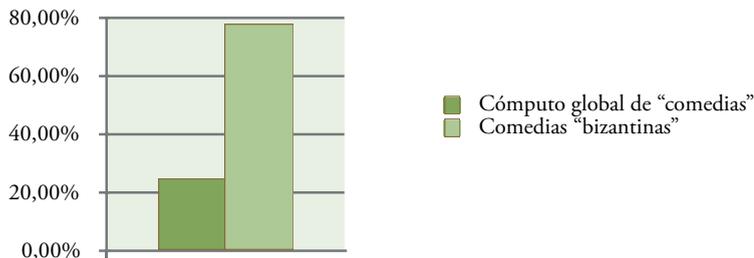


TABLA 2 Obras con 25 o más personajes

Del mismo modo, tan solo en 23 de las 154 *comedias* que escribió Lope (un 14,9%) aparecen 30 o más personajes, registro que superan ampliamente 4 de 9 comedias bizantinas (un 44,44%). Y un último dato muy significativo: si ceñimos aún más nuestra búsqueda, se observa que solo 5 *comedias* de Lope (un 3,2% del total) contienen 40 o más personajes, 3 de las cuales se cuentan entre las bizantinas: *La doncella Teodor*, *Los esclavos libres* y *La pobreza estimada*.

Los dramas suelen presentar un número mayor de personajes, pues 90 de los 162 registrados por Artelope (un 55,5%) contienen 25 o más, en 65 de ellos (un 40,1%) aparecen 30 o más y, finalmente, en 28 (17,2%) figuran más de 40 personajes. Así pues, las cifras correspondientes a los dramas están más cerca de las comedias bizantinas (pero estas, aun así, los superan). Con todo, y sin entrar en detalles, también los dramas ofrecen a este respecto una división muy clara: mientras que los imaginarios y los historiales de hechos particulares contienen elencos muy por debajo de la media aducida, en cambio los historiales de hechos famosos públicos y los religiosos presentan cifras similares a las comedias bizantinas. Es natural: buena parte de los dramas pertenecientes a esos dos últimos géneros recrean batallas, conflictos entre reinos, sucesiones dinásticas, genealogías familiares, peripecias de algún santo, aventuras en distintos países... argumentos todos que a menudo requieren una ruptura mayor de las unidades de tiempo y de lugar y también un mayor número de personajes; todo lo contrario que muchas *comedias*, por lo común centradas en potenciar el enredo amoroso o conflictos de

índole individual, con frecuencia en un ámbito más o menos cerrado.

Así pues, la base de datos Artelope, dirigida por Joan Oleza, permite una vez más corroborar empíricamente la intuición de Felipe Pedraza: “las dimensiones del elenco de personajes, entre los treinta y tantos y los siete u ocho, se unen también a otros rasgos para definir determinados géneros. Las piezas cómicas, salvo en las primeras décadas del teatro áureo, se caracterizan por la reducción del elenco” (Pedraza 2007: 169). La salvedad que introduce Felipe Pedraza es muy relevante: el primer Lope no es ajeno a esa tendencia de los albores de la Comedia Nueva, pues en sus piezas juveniles gusta de introducir numerosos personajes en sus obras, inclinación que irá disminuyendo con el paso de los años, según ha advertido Ignacio Arellano (1996: 57) respecto a las urbanas.

Por consiguiente, se podría aducir que las bizantinas no hacen sino reflejar una característica inherente al joven Lope. Pero, tal y como se desprende de la Tabla 3, al revisar las cifras de *comedias* escritas en una fecha anterior a 1604-69 según Artelope-, se observa que solamente 27 (un 39,1%) contienen más de 25 personajes, un porcentaje que, aun siendo muy superior al obtenido entre todas las *comedias* lopescas (un 24,6%), queda lejos del 71,4% (5 de 7 obras) correspondiente a las bizantinas escritas antes de esa misma fecha:

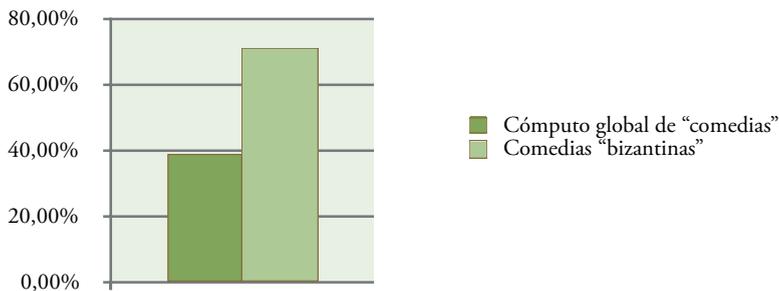


Tabla 3 Obras anteriores a 1604 con 25 o más personajes

Del mismo modo, el 26% de las *comedias* compuestas antes de 1604 (18 de 69 obras) contiene 30 o más personajes, un porcentaje ciertamente superior al 14,9% obtenido en el análisis de la producción total de *comedias* lopescas, pero muy inferior al 42,8% correspondiente a las bizantinas (3 de 7 comedias). Asimismo, una comparación entre el porcentaje de *comedias* escritas antes de 1604 con 40 o más personajes (4 de 69, el 5,7%)<sup>23</sup> y el de las bizantinas (2 de 7, el 28,5%) indica de nuevo que la cronología no resta un ápice de relevancia a la singularidad de estas

<sup>23</sup> Dos de esas cuatro se cuentan, precisamente, entre las bizantinas: *Los esclavos libres* y *La pobreza estimada*.

obras. Estos datos demuestran claramente que uno de los rasgos característicos de las comedias bizantinas es la presencia de una gran cantidad de personajes. La Tabla 4 presenta el número y el porcentaje de comedias con 25 o más personajes según el género:

- 7 de las 9 comedias bizantinas (77,7%)
- 15 de las 74 comedias urbanas (20,2%)<sup>24</sup>
- 15 de las 54 comedias palatinas (27,7%)<sup>25</sup>
- 4 de las 10 comedias novelescas (40%)<sup>26</sup>
- 2 de las 7 comedias pastoriles (28,5%)
- 1 de las 5 comedias picarescas (20%)
- 1 de las 4 comedias villanas (25%)<sup>27</sup>

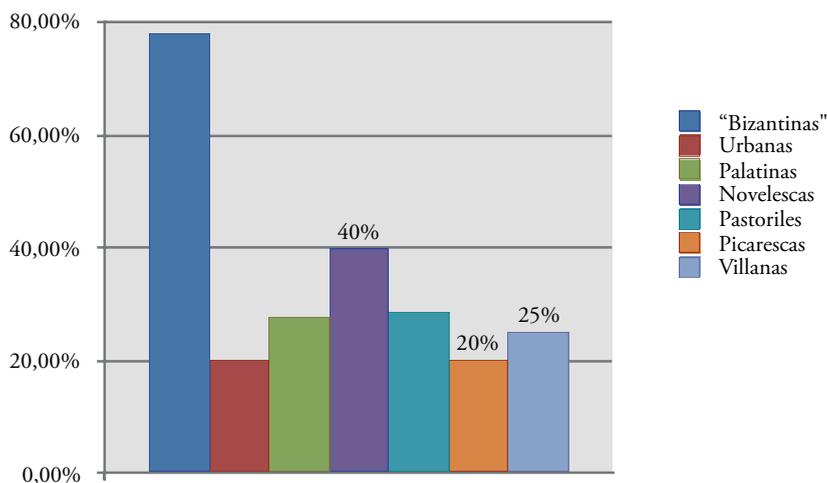


TABLA 4 Comedias con 25 o más personajes

<sup>24</sup> Entre esas quince se incluyen cuatro de las que consideramos bizantinas: *El Grao de Valencia*, *La pobreza estimada*, *Virtud, pobreza y mujer* y *La viuda, casada y doncella*.

<sup>25</sup> En el recuento de quince comedias palatinas figura *Los tres diamantes*, una de las que clasificamos como bizantina.

<sup>26</sup> Entre esas cuatro comedias novelescas Artelope contabiliza también *La doncella Teodor* y *Los esclavos libres*, bizantinas a nuestro parecer.

<sup>27</sup> Como ya se ha indicado anteriormente, excluyo de las comedias villanas *Fuente Ovejuna*, *El mejor alcalde, el rey* y *Peribáñez y el comendador de Ocaña*.

Si realizamos la misma comparación, pero contabilizando esta vez las comedias con 30 o más personajes, las relaciones porcentuales son semejantes, pues solo varían en el caso de las comedias urbanas (6 de 74, un 8,1%)<sup>28</sup> y las palatinas (9 de 54, un 16,6%)<sup>29</sup>, mientras que 4 de 9 bizantinas (el 44,4%) rebasan la treintena.

A la luz de estos gráficos comparativos resulta evidente que las comedias que cabría identificar como bizantinas constituyen el género *cómico* con elencos más amplios, conclusión a la que no se habría podido llegar de no ser por Artelope. Solamente las llamadas novelescas presentan porcentajes similares (pero siempre inferiores), como es natural teniendo en cuenta que entre las diez que se contabilizan como tales se cuentan dos de las que aquí incluimos entre las bizantinas (*La doncella Teodor* y *Los esclavos libres*).

Estas cifras tan elevadas se explican a mi parecer por dos motivos fundamentales. En primer lugar, el alejamiento al que se ven sometidos los amantes –que a menudo terminan en países distintos, según mandan los cánones del género– amplía de un modo notable el marco en el que se desarrolla la acción, de modo que cada uno se cruza por su cuenta con personajes que el otro no llega a conocer jamás, lo que contribuye decisivamente a aumentar el elenco de figuras secundarias, confirmándose así la hipótesis de González-Barrera (2006: 148). Esta circunstancia se aprecia con claridad en comedias como *El Grao de Valencia*, *Los tres diamantes*, *La pobreza estimada* o *Virtud, pobreza y mujer*. Así, por ejemplo, los personajes con los que se relaciona Lisardo en Persia (*Los tres diamantes*) no llegan a tener ningún contacto con los que aparecen en Provenza, donde se encuentra su amada Lucinda. Otro tanto ocurre en *Virtud, pobreza y mujer*: en su periplo por tierras españolas, Isabel se cruza con toda clase de gentes –los madrileños que pasan ante ella sin darle limosna, los sevillanos que asisten a su venta como esclava mora...–, a las que Carlos nunca llega a conocer. Y lo mismo sucede con don Félix y Crisela (*El Grao de Valencia*): mientras que aquel no abandona la ciudad de Valencia y solo se relaciona con sus vecinos, ella tiene trato con varios musulmanes durante su estancia en Argel.

En segundo lugar, los viajes y peripecias, tan importantes en comedias como *La doncella Teodor*, *Los esclavos libres* o *Los tres diamantes*, tienen como consecuencia natural la aparición de numerosos personajes episódicos, que solo coinciden con los protagonistas en situaciones muy precisas (a la hora de embarcarse, durante el cautiverio, etc.) o en lugares concretos (una de las varias ciudades o regiones en las que se desarrolla el argumento). En *La doncella Teodor*, por ejemplo, interviene una

28 Entre esas seis Artelope cuenta *La pobreza estimada*, que incluimos en el grupo de las bizantinas.

29 Una de las nueve es *Los tres diamantes*, que nosotros consideramos bizantina.

compañía de soldados que se dispone a partir hacia Italia —a la que pensaba unirse un despedido don Félix—, diversos nobles y criados de distintas cortes (Orán, Constantinopla y Persia), y personajes de última hora (los sabios que compiten con Teodor al final del tercer acto). Asimismo, en *Los esclavos libres* aparecen varios moros en Bizerta, unos soldados cristianos que capturan a Leonardo y Lucinda cuando huyen disfrazados, la guardia del duque de Osuna, etc.

Por otra parte, salvo en el caso de *La doncella Teodor y Virtud, pobreza y mujer*, las comedias bizantinas se deben al primer Lope, que en su juventud revela una “indudable tendencia a multiplicar motivos, historias, situaciones diversas, en su tendencia a la dispersión, como si se sintiera obligado a atiborrar sus comedias de líneas paralelas e intersecantes”, según ha explicado Joan Oleza (1986: 278). En efecto, varios de los personajes que pululan por estas obras tienen una brevísima aparición. Es el caso, por ejemplo, de los tres pajes que aparecen en el tercer acto de *Los esclavos libres*, cuya función consiste exclusivamente en crear una breve escena de carácter burlesco, que no contribuye en absoluto al avance argumental. Asimismo, en el embarque de Leonido en *La pobreza estimada* irrumpen un capitán, un alférez, un tal Rivera, siete soldados, una mujer y un pícaro, cuya presencia es puramente testimonial y no persigue otro fin que abarrotar el escenario de actores y admirar y distraer al público<sup>30</sup>. Otro tanto se puede afirmar respecto a los rústicos Belardo, Faustino y Clarino, que aparecen al final del primer acto de *Los tres diamantes*. Los ejemplos podrían multiplicarse.

Estas obras, en fin, debieron de destacar por la aparición de una gran cantidad de personajes distintos en escena, lo que sin duda aportaría un gran colorido y variedad a las representaciones. Las únicas excepciones son *El Argel fingido* y *Jorge Toledano*, en las que los viajes son solo de ida y vuelta y la acción no alterna constantemente entre distintos países, por lo que sus elencos son similares a los de otros géneros cómicos.

Tan amplios repartos, por cierto, no suponían problema alguno para las compañías de la época, cuyos actores, bien es sabido, solían interpretar varios papeles<sup>31</sup>. Se explica así que *Los esclavos libres*, la comedia bizantina con mayor número de personajes, cuarenta y seis, requiriera para su puesta en escena un número muy inferior de representantes, concretamente una veintena: diecisiete actores y tres actrices. Los cálculos se deben a Panzeri (2006: 132), quien ha advertido además que la mayoría de obras que representó Antonio Granados,

30 Lo mismo ocurre en la última escena de la obra, en la que, según la acotación, debían aparecer hasta ocho moros de acompañamiento (Vega 1971: 467).

31 Al respecto, véase el excelente artículo de Luigi Giuliani (2012).

el autor de comedias encargado de su estreno, requería ese mismo número de cómicos, cifra habitual en las compañías de hacia 1600 (Baras Escolá 2015: 90).

### 3. Conclusiones

El espacio limitado de que dispongo me ha impedido reseñar otros frutos obtenidos en la aplicación de Artelope a la hora de caracterizar las comedias bizantinas en tanto que género teatral áureo. Con todo, gracias a esta base de datos se han podido delimitar dos de sus características fundamentales, que, entre otros muchos factores, las singularizan respecto a otros paradigmas correspondientes al macrogénero de la *comedia*, particularmente frente a los dos más relevantes, las comedias urbanas y palatinas. Estos dos rasgos, que otorgan una gran personalidad escénica y argumental a estas obras, están íntimamente ligados entre sí, dado que los saltos espaciales y temporales suelen implicar la aparición de personajes nuevos en escena. A su vez, ambas características se relacionan a menudo con otros aspectos, por ejemplo la estructuración en un elevado número de cuadros en detrimento del uso de numerosas escenas breves, tal y como de hecho ocurre en las bizantinas. Son todos ellos fenómenos muy interesantes, que, por otra parte, permiten en buena medida explicar la decadencia de las comedias bizantinas –tal y como las había cultivado Lope– a partir de la segunda década del siglo XVII: las convenciones de los géneros *cómicos* fueron derivando hacia una gran concentración espacial y temporal, ligada a un enredo asombroso en el que se veían envueltos pocos personajes, y a una puesta en escena que primaba las entradas y salidas sucesivas en espacios cerrados y no la estructuración en cuadros muy lejanos entre sí<sup>32</sup>...

Pero eso ya es harina de otro costal. Lo que ante todo quería destacar aquí es la valiosa ayuda de Artelope, una herramienta que, como espero haber mostrado, se ha vuelto imprescindible a la hora de caracterizar un género teatral del Siglo de Oro, incluso si este no se reconoce como tal en la base de datos. Así lo demuestran las particularidades de las comedias bizantinas examinadas en estas páginas, difícilmente detectables sin el acceso al precioso tesoro almacenado en Artelope. Y es que, según observó Fausta Antonucci (2013: 141-42), los campos de la sección “Caracterizaciones”, la más empleada en este trabajo, aportan un caudal de información muy superior “al que cada uno de nosotros podría procesar

---

32 Para más detalles, puede verse Fernández Rodríguez (2016: 461-64).

individualmente acudiendo directamente a los textos”<sup>33</sup>. En fin, se trata de un ejemplo más de que la investigación humanística debe por fuerza adaptarse a los nuevos tiempos y subirse cuanto antes al carro —y al tren, a ser posible— digital, porque algunos vamos muy rezagados.

## Bibliografía citada

- ANTONUCCI, FAUSTA (2013), “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*, 7: 141-58.
- ARELLANO, IGNACIO (1988), “Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada”, *Cuadernos de teatro clásico*, 1: 27-49.
- , (1996), “El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega”, *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez; Rafael González Cañal. Almagro, Festival de Almagro: 37-59.
- ARTELOPE. BASE DE DATOS Y ARGUMENTOS DEL TEATRO DE LOPE DE VEGA: [agosto de 2017] <<http://artelope.uv.es/>>.
- BARAS ESCOLÁ, ALFREDO (2015), “*Los baños de Arge*”, Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, coord. Luis Gómez Canseco. Madrid, Real Academia Española, vol. II: 84-96.
- COUDERC, CHRISTOPHE (2005), “‘Quedar vacío el tablado’: sobre el tiempo y la continuidad de la acción en dos comedias de Lope (*El castigo sin venganza* y *La villana de Getafe*)”, *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro. Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d’Or*, ed. Isabel Ibáñez. Pamplona, Eunsa (*Anejos de Rilce*, 52): 89-110.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, DANIEL (2016), *Las comedias bizantinas de Lope de Vega: caracterización genérica, tradición y trascendencia*. Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona (Tesis doctoral inédita dirigida por Alberto Blecuá y Ramón Valdés).
- GIULIANI, LUIGI (2012), “La comedia desde lejos: sobre actrices y guiones”, *La escondida senda. Estudios en homenaje a Alberto Blecuá*, coords. Eugenia Fosalba y Gonzalo Pontón. Barcelona, Castalia: 283-335.

---

<sup>33</sup> Por su parte, Marco Presotto (2013) ha ilustrado la enorme utilidad de las secciones bibliográficas de Artelope.

- GONZÁLEZ-BARRERA, JULIÁN (2006), “La influencia de la novela griega en el teatro de Lope de Vega. Paradigmas para la configuración de un nuevo subgénero dramático”, *Anuario Lope de Vega*, 12: 141-52.
- OLEZA, JOAN (1986), “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, *Teatro y prácticas escénicas, II. La comedia*, ed. Joan Oleza. London, Tamesis Books: 251-308.
- OLEZA, JOAN; ANTONUCCI, FAUSTA (2013), “La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones”, *Rilce*, 29, 3: 689-741
- PANZERI, STEFANO (2006), *Itinerario di un autor de comedias: Antonio Granados*. Bologna, Università alma mater studiorum di Bologna. [Tesis doctoral inédita]
- PEDRAZA JIMÉNEZ, FELIPE B. (2007), “A vueltas con la taxonomía: *La traición busca el castigo* de Rojas Zorrilla”, *Estudios sobre Rojas Zorrilla*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha: 161-86.
- , (2016), “Notas y escolios al *Arte nuevo de hacer comedias*”, Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez; Pedro Conde Parrado. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha: 101-635.
- PRESOTTO, MARCO (2013), “El teatro de Lope, la bibliografía y la red”, *Teatro de palabras*, 7: 71-85.
- RUANO DE LA HAZA, JOSÉ MARÍA (2002), “Tiempo y espacio en *Amor es más laberinto*”, *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro del Siglo de Oro*, eds. Françoise Cazal; Christophe González; Marc Vitse. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert: 529-43.
- VEGA, LOPE DE (1928), *Jorge Toledano*, ed. Emilio Cotarelo, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (Nueva edición), Madrid, Real Academia Española, vol. VI: 607-47.
- , (1971), *La pobreza estimada*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega*. Madrid, Atlas (BAE, CCXLVI), vol. XXX: 405-69.
- , (1998), *Los tres diamantes*, ed. María Isabel Toro Pascua, *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. Silvia Iriso, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, vol. III: 1401-558.
- , (2006), *Viuda, casada y doncella*, eds. Ronna S. Feit y Donald McGrady, Newark, Juan de la Cuesta.
- , (2010), *Virtud, pobreza y mujer*, ed. Donald McGrady, Newark, Juan de la Cuesta.
- , (2014), *Los esclavos libres*, eds. Omar Sanz y Ely Treviño, *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. Natalia Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos, vol. I: 537-709.
- , (2016), *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez; Pedro Conde Parrado, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

—, (en prensa), *El Grao de Valencia*, ed. Daniel Fernández Rodríguez.

**Daniel Fernández Rodríguez**, doctor en Filología Española por la Universitat Autònoma de Barcelona, ejerce su actividad científica y docente en la Universitat de València, gracias a una beca Juan de la Cierva. Miembro de Prolope, sus principales líneas de investigación son la edición y el estudio de la literatura española del Siglo de Oro. Entre sus publicaciones, destacan dos ediciones críticas de comedias de Lope, varias ediciones didácticas de clásicos españoles y cerca de una treintena de artículos y capítulos de libro.

**daniel.fernandez.tejerina@gmail.com**

