

## INTRODUCCIÓN

### LA COLECCIÓN TEATRAL DEL CONDE DE GONDOMAR Y SU IMPORTANCIA<sup>1</sup>

A finales del siglo xvi asistimos a uno de los fenómenos teatrales más fascinantes por su carácter experimentador: la génesis de la *comedia nueva*. En un estudio clásico, Joan Oleza exponía un estado de la cuestión sobre las perspectivas de análisis que se venían adoptando para explicar este proceso histórico<sup>2</sup>. En los últimos años, nuestro conocimiento sobre el nacimiento de la *comedia nueva* se ha visto beneficiado por un buen número de ediciones críticas y estudios de estas obras. Como trabajo de conjunto, destaca la labor del grupo de investigación PROLOPE de la Universitat Autònoma de Barcelona, que se está encargando de la edición de las *Partes de comedias* de Lope de Vega. En las *Partes Primera, Segunda, Cuarta y Quinta* se han publicado más de veinte obras cuya fecha de composición se sitúa en esta etapa. Del mismo modo, la publicación web de ARTELOPE. *Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega* (<http://artelope.uv.es/>) ha conllevado la puesta a disposición de la comunidad científica de una herramienta de investigación fundamental para conocer y profundizar en el conjunto de la producción lopesca, sus características, los géneros más recurrentes en función del período de composición... Un instrumento que permite formular hipótesis y falsarlas con datos precisos,

<sup>1</sup> Este trabajo se beneficia de mi vinculación a los proyectos de investigación financiados por el MICINN+FEDER, con referencias FFI2011-23549 y CDS2009-00033. Quisiera mostrar mi agradecimiento a los compañeros y amigos de los grupos DICAT y ARTELOPE, en especial a quienes los dirigen, Teresa Ferrer y Joan Oleza. Agradezco también a Gonzalo Pontón el haber acogido este volumen en la colección Escena Clásica.

<sup>2</sup> Oleza, 1995a.

extraídos del análisis de las obras y procesados de manera estructurada en numerosos campos específicos.

Las ediciones autónomas de comedias de este período han proporcionado también, en los últimos años, importantes avances en el análisis crítico y han favorecido un conocimiento más ajustado de este patrimonio teatral. Entre ellas, destacan la edición crítica de *Los locos de Valencia*, de Hélène Tropé; la de *La campana de Aragón*, realizada por Francisca Soria Andreu; la de *San Segundo*, a cargo de Jesús Arribas; la de *La viuda valenciana*, de Teresa Ferrer Valls; la de *El maestro de danzar*, de Daniel Fernández Rodríguez; o la de *La próspera y adversa fortuna de Don Bernardo de Cabrera*, a cargo de Antonio Serrano, por citar únicamente unos ejemplos<sup>3</sup>.

A los estudios clásicos sobre destacados dramaturgos del período, se han sumado otros trabajos más recientes que se han convertido en fundamentales para el conocimiento de esta etapa fundacional. Sirvan, como ejemplo, los de Luigi Giuliani sobre Lupericio Leonardo de Argensola<sup>4</sup>; José Ismael Gutiérrez Gutiérrez sobre Bartolomé Cairasco de Figueroa<sup>5</sup>; o Alfredo Hermenegildo sobre Cristóbal de Virués<sup>6</sup>.

En este marco, pues, se encuadra el análisis que me propongo llevar a cabo, y que se sabe especialmente deudor del legado que Stefano Arata transmitió con la catalogación de la colección teatral del conde de Gondomar<sup>7</sup>. El interés por esta colección, que Oleza definió como «el bloque más importante hasta hoy de textos teatrales de la transición»<sup>8</sup>, no es nuevo. De hecho, algunas de las obras que la integran, como las lopescas o las cervantinas, han sido bien estudiadas y cuentan ya con una tradición bibliográfica importante. Sin embargo, carecíamos de un estudio de conjunto de ella. Con este propósito, me enfrento al análisis de las obras profanas que la integran para contribuir al conocimiento

<sup>3</sup> Tropé, 2003; Soria Andreu, 2004; Arribas, 2002; Ferrer Valls, 2001; Fernández Rodríguez, 2012; Serrano, 2006.

<sup>4</sup> Ver especialmente el estudio introductorio de Giuliani a su edición de las *Tragedias* de Lupericio Leonardo de Argensola, 2009.

<sup>5</sup> Ver Gutiérrez Gutiérrez, 2003.

<sup>6</sup> Ver el estudio de Hermenegildo a su edición de *La gran Semíramis; Elisa Dido*, 2003.

<sup>7</sup> Arata, 1989 y 1996.

<sup>8</sup> Oleza, 1995, pp. 183-184. En fechas recientes, Gonzalo Pontón ha destacado la importancia de estas obras como punto de enlace entre las propuestas de los trágicos y las nuevas prácticas que se impusieron en los corrales de comedias, prestando particular atención a algunas de ellas. Ver Pontón, 2013, especialmente pp. 629-641.

del período de gestación de la *comedia nueva*, y al establecimiento de taxonomías, sirviéndome de la metodología establecida por Joan Oleza.

La colección teatral del conde de Gondomar nos coloca frente a frente con el problema de la formación de la *comedia nueva* y constituye un campo de análisis excepcional para adentrarnos en la dinámica del proceso compositivo de estas obras tempranas, que no está exento de vacilaciones e incluso contradicciones internas. Pero, precisamente, en el *titubeo* de los distintos modelos dramáticos emergentes, en la experimentación de su puesta en práctica y en sus tensiones creadoras, reside su verdadero atractivo para el historiador del teatro y para nuestra sensibilidad contemporánea.

El propietario de la colección, Diego Sarmiento de Acuña, tuvo un papel relevante entre las elites dirigentes que ocuparon cargos políticos al servicio de la monarquía española y destacó como erudito y bibliófilo<sup>9</sup>.

En 1623, Enrique Teller elaboró un inventario de la biblioteca del conde de Gondomar, en el que se mencionan ocho volúmenes de comedias manuscritas con la siguiente descripción: «Comedias de Lope de Vega y otros diferentes autores. 4º. Son ocho volúmenes y cada uno tiene una letra del abecedario por señal, como el 1º tiene A, el 2º B, el 3º C, etc.»<sup>10</sup>.

Los estudios de S. Arata desvelaron que el primero de estos volúmenes mencionados en el inventario de 1623 se corresponde con el código manuscrito 14.767 de la BNE., que conserva la encuadernación original y en cuyo lomo figura la letra A. Asimismo, los códigos de la Real Biblioteca II-460 y II-463 serían otros dos de los ocho volúmenes<sup>11</sup>,

<sup>9</sup> Para un estudio de la persona del conde de Gondomar, son clásicos los estudios de Sánchez Cantón, 1935; Castroviejo y Fernández de Córdoba, 1967; Manso Porto, 1996. Aunque los tres estudios prestan atención a la faceta literaria del conde, es este último en el que la hallamos más extensamente desarrollada.

<sup>10</sup> Manso Porto, 1996, p. 625. Manso reproduce todo el inventario completo, lo que resulta de suma utilidad no solo para hacerse una idea de lo que contenía la biblioteca del conde, sino también para ver cómo se ordenaban y distribuían los libros.

<sup>11</sup> Integran el código II-460 de la Real Biblioteca las siguientes obras: *Los naufragios de Leopoldo*, *Las traiciones de Pirro*, *Las grandezas del Gran Capitán*, *El valor de las letras y las armas*, *Lucistela*, *Los propósitos*, *La descendencia de los marqueses de Mariñán*, *María la pecadora*, *La platera*, *Los infortunios del conde Neracio*, *La conquista de Jerusalén por Godofre Bullón*, *El grao de Valencia*, *Belardo el furioso*, *Las burlas de amor*, *Los donaires de Matico*, *Las justas de Tebas y reina de las amazonas* y *Los amores de Albanio e Ismenia*. El código II-463 de la Real Biblioteca contiene las siguientes: *Gravarte*, *Los vicios*

y los manuscritos sueltos que compró en su momento Cayetano La Barrera<sup>12</sup> podrían haber constituido otro volumen que se desgajó, al que pertenecería también el manuscrito de *Progne y Filomena*, recientemente localizado por Valle Ojeda<sup>13</sup>.

Me voy a centrar en las piezas dramáticas profanas de esta colección para realizar un estudio de los géneros, dejando de lado, en esta ocasión, las obras religiosas<sup>14</sup>. Entiendo, con Marc Vitse, que los géneros son «elemento fundamental y fundacional de la obra teatral, ya que determinan a la vez las convenciones estructurales de la obra y el horizonte de expectativas del receptor»<sup>15</sup>. Considero, por ello, el género un concepto funcional. Funcional porque el género, como unidad de análisis, será el elemento vertebrador que posibilitará el acercamiento a unos textos representativos del quehacer literario (concretamente dramático) de un período que, por su consustancial carácter inicial y experimental, resulta tan apasionante como complejo. Además, este concepto permite abordar toda una serie de elementos, más allá del exclusivamente temático, relacionando el espacio, el tiempo, los personajes y la acción, que se

*de Cómodo emperador romano, Las locuras de Orlando, Los amores de Tiro y duquesa de Cantabria, La cueva de los salvajes, La descendencia de los Vélez de Medrano, Los carboneros de Francia, La gran pastoral de Arcadia, Los contrarios de amor, La montañesa, El hijo de Reduán, El ganso de oro, El príncipe melancólico y Los enredos de Martín.*

<sup>12</sup> En la actualidad estos manuscritos se conservan en la BNE: *Las bodas de Rugero y Bradamante* (Ms. 16.111), *Los pronósticos de Alejandro* (Ms. 16.064), *El milagroso español* (Ms. 16.033), *La famosa Teodora alejandrina y penitencia y vida y muerte suya* (Ms. 16.112), *El cerco de Numancia* (Ms. 15.000), *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe* (Ms. 16.037), *El maestro de danzar* (Ms. 16.048) y *El esclavo fingido* (Ms. 16.024).

<sup>13</sup> Ojeda Calvo, 2006.

<sup>14</sup> En el códice II-460 de la Real Biblioteca se conservan los dramas religiosos *María la pecadora* y *Lucistela*. En el ms. 16.112 de la BNE, *La famosa Teodora alejandrina*. El volumen 14.767 de la BNE está siendo estudiado, en su conjunto, por Rosa Durá Celma que prepara, en estos momentos, su tesis doctoral en la Universitat de València bajo la dirección de la Dra. Teresa Ferrer Valls. Algunas de estas obras han sido estudiadas por la crítica: Reyes Peña, 2003, se ha ocupado de la *Vida y martirio de Santa Bárbara*; Fernández Rodríguez, 2010, del *Auto de la conversión de santa Tais*; Ferrer Valls, 2012c, de *La escala de Jacob*; Flores Martín, 2010, de *Lucistela*; Durá Celma, 2012, de la *Vida y muerte de fray Diego*. También yo me he ocupado de alguna de estas piezas religiosas: de *María la pecadora*, *Lucistela* y *La famosa Teodora alejandrina* en Badía, 2008 y 2012b; de *La vida y muerte del santo fray Diego*, en 2010; de la *Santa vida y buenas costumbres de Juan de Dios* en 2009b.

<sup>15</sup> Vitse, 1995, p. 278.

constituyen en rasgos esenciales, y nos sirven como parámetro para delimitar semejanzas y diferencias entre unas obras y otras.

Pero antes de abrir el estudio genérico, quisiera notar algunas de las principales características gráficas y estructurales que presentan estos textos.

Pese a que los textos han sido copiados por distintos amanuenses<sup>16</sup>, mantienen unas convenciones gráficas que por lo general resultan semejantes. Ello se evidencia especialmente en la alternancia <ç> / <z>, en la representación de la vibrante múltiple, en la tendencia al empleo de una ortografía no etimologicista y en la escritura de los diptongos.

La tendencia que se observa es la utilización de las grafías <z> y <ç> en distribución complementaria del siguiente modo: la <z> aparece en posición implosiva tanto interior como final de palabra, y la <ç> en el resto de posiciones y delante de todas las vocales. No suele usarse la grafía <c> para el fonema interdental fricativo sordo, de modo que delante de <e> <i> se escribe también <z>. Constituyen excepciones a esta tendencia gráfica *Las traiciones de Pirro* y *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria*.

Respecto al dígrafo <rr>, se emplea con valor de vibrante múltiple independientemente del contexto. Este dígrafo alterna con la grafía mayúscula <R> para la vibrante múltiple, de modo que la mayúscula adquiere aquí un valor fonológico.

Se observa una tendencia en el empleo de la <y> para el fonema vocálico de abertura media y timbre grave en posición inicial de palabra, así como en los diptongos decrecientes, frente la grafía <i>, que se utiliza en los diptongos crecientes.

Sin que resulte contradictoria con estas tendencias generales, se detectan en los textos, sobre todo por cuanto afecta a las grafías que se usan de modo menos sistemático, ciertas preferencias al empleo de una u otra en función del copista. Es el caso de la representación de las velares, con preferencia de la <x> o de la <j>, según el caso. Por poner únicamente un ejemplo, en *Las traiciones de Pirro*, se recurre a la escritura de la velar fricativa sorda con <x> en bastantes ocasiones; por el contrario, hay obras en las que prácticamente no se emplea <x>, como en *Los contrarios de amor*.

<sup>16</sup> Sobre la caracterización codicológica de estas obras, ver Arata, 1989 y 1996; Arata y Antonucci, 1995; así como la introducción de Marco Presotto a la edición de *Los donaires de Matico* (Presotto, 1994).

El seseo es esporádico en algunas obras, como *Los pronósticos de Alejandro* o *Los naufragios de Leopoldo*, pero es bastante habitual en *Los amores del príncipe de Tiro y Duquesa de Cantabria*, *El milagroso español*, *Las bodas de Rugero y Bradamante* y *Las traiciones de Pirro*.

★ ★ ★

Desde el punto de vista de la estructura que presentan estas piezas, se observa una tendencia que vincula su extensión con el número de jornadas en las que se dividen, de modo que la longitud media de las obras en cuatro jornadas (1984,4 versos) es inferior a la longitud media de las obras en tres (2835,9 versos). Aceptando que las obras estructuradas en cuatro jornadas son anteriores a las de tres, cabe concluir que una menor extensión es indicio de una cronología más antigua.

Además, al comparar los dos macrogéneros (comedia frente a drama), se detecta una ausencia de comedias divididas en cuatro jornadas. En cambio, son nueve los dramas en cuatro jornadas y la longitud media del conjunto de los dramas (2217,2 versos) es inferior a la de las comedias (2881,5 versos). La ausencia en el *corpus* de comedias estructuradas en cuatro jornadas cobra relevancia en un análisis de la evolución de los géneros, pues se convierte en una prueba más que pone de manifiesto que el macrogénero de la comedia fue cobrando poco a poco fuerza hacia finales del XVI. En este sentido, no resulta nada extraño que la división en cuatro jornadas se dé en obras que todavía guardan relación o manifiestan huellas de la etapa trágica.

No voy a entrar aquí en un estudio métrico sobre estas obras en relación con otras del período<sup>17</sup>. Sin embargo, únicamente a modo de breves pinceladas de presentación de conjunto, conviene resaltar que, en términos generales, la redondilla es una estrofa presente en todos los textos analizados, con un porcentaje de empleo altísimo en algunos casos; en cambio, el romance es una estrofa que no alcanza la importancia que cobrará en fechas posteriores. De los metros italianos utilizados, las octavas son, junto con los endecasílabos sueltos, los que se usan en un mayor número de obras. El promedio de utilización de tercetos es algo superior al obtenido por Morley y Bruerton para la producción lopesca anterior a 1604. El dato se revela lógico si atendemos a la datación temprana de las piezas que nos ocupan en relación con la conclusión que

<sup>17</sup> Los resultados del análisis pueden verse en Badía, 2009a.

estos investigadores extrajeron para la producción lopesca, en la que la estrofa declinó en importancia después de 1595<sup>18</sup>.

Merece especial atención el hecho de que, en más de un 40% de los casos, hay cambio de jornada sin que se produzca cambio métrico. Y ello concuerda con el elevado índice de casos en los que se mantiene la forma métrica a pesar del cambio de cuadro. Frente al promedio ofrecido por Marín<sup>19</sup> para la primera época de Lope de Vega, que situaba en el 2,4% los cambios de cuadro que no llevaban aparejado un cambio métrico, en estas obras se produce cambio de cuadro sin cambio métrico, de nuevo, en más del 40% de los casos.

El análisis estructural de las obras nos permite formular una hipótesis orientativa sobre la datación de los textos, que iremos exponiendo caso a caso a lo largo del estudio.

Se detecta una estructuración más ligada al cuadro en los dramas que en las comedias, una menor longitud en los dramas que en las comedias y una densidad de la palabra<sup>20</sup> superior en los dramas que en las comedias. Diferencias que resultan significativas incluso aunque pudieran estar influenciadas por la variable *tiempo*, ya que hay muchos dramas anteriores a las comedias entre las obras que hemos analizado. La constatación de este mismo hecho, es decir, una mayor antigüedad de los dramas, resulta, de por sí, importante en un estudio evolutivo de los géneros porque, en un intervalo temporal tan breve como el que acota nuestro *corpus*, se muestra ya la tendencia al aumento del macrogénero comedia con el paso del tiempo.

Por otro lado, el número de personajes en estas obras es elevado respecto a las medias que maneja la crítica sobre los dramaturgos de la época, pues más de un 75% de las obras analizadas superan la media facilitada por S. Arata para este período<sup>21</sup>. La media de personajes del elenco de nuestras obras se sitúa en 23,7, pero el cálculo de la media de personajes necesarios para pronunciar el 80% es, tan solo, de 7,5. Un resultado que se ajusta, con mayor precisión, al número de actores de los que disponían, por lo general, las compañías teatrales.

<sup>18</sup> Morley y Bruerton, 1968, p.161.

<sup>19</sup> Marín, 1968, pp. 75-77.

<sup>20</sup> Utilizo el concepto «densidad de la palabra», sirviéndome de la nomenclatura acuñada por Oleza, para referirme a la media de versos que pronuncian los distintos personajes en cada intervención.

<sup>21</sup> Arata, 1992, p. 40.

La densidad media es elevada y se observa una disminución de la misma a medida que avanzan los años. En paralelo con dicha tendencia, se aprecia un aumento del índice de versos partidos a medida que nos aproximamos al siglo xvii. Además, existen diferencias significativas entre comedias y dramas en cuanto a la densidad (que es superior en los dramas que en las comedias) y el empleo de versos partidos (que es inferior en los dramas que en las comedias).

Estas obras responden a una puesta en escena propia del teatro de corral. En dichas representaciones, el decorado y la tramoya exigían la participación activa de la fantasía del espectador, para introducirse en una determinada situación. Pese a que, en algunos casos, el porcentaje de acotaciones en las que se ofrece información relativa a la escenografía pueda ser elevado, ello no va vinculado a una riqueza y complejidad de elementos técnicos, sino que responde a la reiterada alusión al decorado sencillo propio del corral. Además, el análisis de la longitud media de acotaciones revela un interesante fenómeno: es superior en aquellos textos estructurados en cuatro jornadas que en aquellos que lo están en tres y ello puede leerse como manifestación de la consolidación progresiva del metalenguaje teatral.

★ ★ ★

El análisis llevado a cabo en las páginas siguientes pretende abordar, en su conjunto, una muestra representativa de la producción dramática áurea de finales del xvi, desde la perspectiva del análisis de los géneros profanos. Será, por ello, la reflexión sobre la tipología genérica, con el establecimiento de agrupaciones definidas por elementos concomitantes y diferenciales, el eje vertebral en la aproximación a estos textos, siempre tomando en consideración que, como toda creación literaria, se inscriben en un marco espacio-temporal y, lo que es más importante, en un marco ideológico y conceptual de sensibilidades compartidas. Por ello, se abordarán la construcción de la acción dramática, los mecanismos de los que se sirve el dramaturgo en la elaboración de la trama, así como las principales líneas de impulso que dotan de significación a dichos textos y su vinculación con el género.

La clasificación de estos textos en géneros y la revisión de los motivos por los que se encuadran en uno u otro de los grupos establecidos es un modo de reflexionar sobre este excepcional legado que nos ha conservado la historia. En la medida en que se logre una descripción más precisa y ajustada de los constituyentes de las obras y de la experimentación con los procesos constructivos, en la medida en que sepamos cómo se han ido forjando las secuencias básicas que se reiteran y conforman los entramados genéricos o en la medida en que seamos capaces de explicar por qué se recurre al empleo de determinadas secuencias, formalmente muy similares pero con significación diversa en función del marco en el que se inscriben —esto es, en función del género de la obra—, y en la medida en que seamos capaces de detectar el grado de ductilidad del abanico de muestras en la adscripción tipológica sin detrimento del mantenimiento de las coordenadas fundamentales de un género —esto es, el grado de prototipicidad o perifericidad de las distintas muestras—, en la medida de todo ello se podrá describir con mayor precisión por qué se produce la evolución que conducirá al triunfo del modelo teatral de la llamada *comedia nueva*.

El objetivo no es la mera etiquetación de las comedias de la colección. No se trata de encasillar los textos en un paradigma fijo previamente establecido. Digamos que los membretes bajo los que englobamos las distintas obras son un medio de reflexionar sobre estos textos en su contexto y de analizar sus particularidades, pero sin caer en la consideración como elementos aislados, de aquellos que son comunes y compartidos por cuantos conforman una unidad genérica. Si asumimos que, por formar parte de un conjunto genérico, los textos comparten una serie de características que son comunes a los que se engloban en dicho grupo, correremos un riesgo menor de producir lecturas excesivamente cargadas de interpretación personal que se alejen de la red textual en que se inscriben. La apuesta por un estudio de los géneros se realiza desde la convicción de que bucear en un magma como el del teatro español áureo, en el que la magnitud del conjunto de la producción excede cualquier intento individual de dominio global, requiere el establecimiento de paradigmas críticos consensuados que posibiliten el contraste futuro de los resultados de cada una de las investigaciones que se realizan sobre distintas parcelas del universo teatral.

En realidad, como podrá comprobarse, este trabajo es deudor de la metodología que ha establecido Oleza para el análisis de la vasta producción lopesca, que le permitió extraer conclusiones sobre los géneros

en una muestra de la producción del primer Lope de Vega, del Lope maduro y del Lope de senectud<sup>22</sup>.

Partimos, por tanto, de la división en macrogéneros establecida por Joan Oleza, distinguiendo entre drama y comedia, caracterizados por ser «alternativos no solo respecto a la propuesta espectacular que ponen en marcha sino también, y sobre todo, en su actitud respecto al público que convocan»<sup>23</sup>. La relevancia de la recepción de la obra dramática viene condicionada por la conciencia que tenían los espectadores que asistían a las representaciones respecto al género al que pertenecían las obras que iban a ver, de modo que el público «se situaba ante cada espectáculo con las expectativas propias de cada género»<sup>24</sup>. En esta línea, Ignacio Arellano ha reivindicado el papel del público en la recepción de las obras para establecer las correspondientes tipologías y realizar las interpretaciones correctas y ajustadas al propósito de la obra<sup>25</sup>.

El horizonte de expectativas de los géneros resultará, pues, fundamental en el análisis de los textos de la colección teatral del conde de Gondomar. Como podrá comprobarse a lo largo de las páginas que siguen, el macrogénero se convierte en punto clave para la interpretación porque condensa aquellos géneros que comparten coordenadas de emisión-recepción, que varían en función de su pertenencia al ámbito de la comedia o al ámbito del drama.

Con Joan Oleza entendemos que:

El drama se articula todo él en torno a una decidida voluntad de impacto ideológico, es un espectáculo de gran aparato desde el que se martillean conflictos ejemplares y vías de solución adoctrinantes. Al drama le es confiada, en la división del trabajo que se impone en la institución teatral barroca, la misión trascendente, el proselitismo, la denuncia y el panegírico<sup>26</sup>.

En cambio, a la comedia:

se le confía una misión esencialmente lúdica. La comedia es el territorio del juego, de una frivolidad muchas veces artificiosa y otras tantas amoral e, incluso, cínica, o por lo menos poco ortodoxa. La comedia se abre al azar (que

<sup>22</sup> Oleza, 1986a, 1997a, 2003.

<sup>23</sup> Oleza, 1986a, p. 251.

<sup>24</sup> Oleza, 1995b.

<sup>25</sup> Arellano, 1990, pp. 11-12.

<sup>26</sup> Oleza, 1986a, p. 252.

puede conducir a todos los deslices), a la imaginación, a las insospechadas potencialidades de enredo. La comedia es también el reino de la máscara, de las identidades ocultas, de los embozos y de las nocturnidades [...] se instala en la ambigüedad y el amoralismo, y se deja impregnar a menudo por fuertes dosis de irreverencia<sup>27</sup>.

Estos planteamientos condujeron a J. Oleza a establecer un esquema de géneros que resulta especialmente útil para orientarnos en el importante conjunto de la obra dramática de Lope de Vega. Retomando su esquema tipológico, he considerado oportuno incluir a continuación dos cuadros que recogen la distribución de las obras analizadas y su clasificación por géneros para facilitar una visualización de conjunto y una consulta rápida. A lo largo de los cinco capítulos que integran este trabajo, estudiaremos treinta seis obras, de las cuales dieciséis pertenecen al macrogénero del drama y veinte, al de las comedias. Como iremos viendo, hay obras que resulta dificultoso ubicar dentro del esquema por su carácter híbrido. Sin embargo, en las tablas que se incluyen a continuación, se indica la opción que se ha desvelado más relevante en el análisis de las obras llevado a cabo.

<sup>27</sup> Oleza, 1986a, pp. 253-254.

<b>Macrogénero del drama</b>			
<b>Dramas histórico-legendarios</b>	<b>Dramas imaginarios</b>		
<b>Profanos</b>	<b>De materia literaturizada</b>		<b>De libre invención</b>
	<b>Caballerescos</b>	<b>Mitológicos</b>	<b>Palatinos</b>
- <i>Los vicios de Cómodo</i>	- <i>Las locuras de Orlando</i>	- <i>Las justas de Tebas y reina de las amazonas</i>	- <i>Las traiciones de Pirro</i>
- <i>Las grandezas del Gran Capitán</i>	- <i>Las bodas de Rugero y Bradamante</i>		
- <i>La descendencia de los marqueses de Mariñán</i>	- <i>Los pronósticos de Alejandro</i>		
- <i>La descendencia de los Vélez de Medrano</i>	- <i>Gravarte</i>		
- <i>El cerco de Numancia</i>			
- <i>La conquista de Jerusalén</i>			
- <i>La montañesa</i>			
- <i>Los hechos de Garcilaso</i>			
- <i>El hijo de Reduán</i>			
- <i>El milagroso español</i>			

<b>Macrogénero de la comedia</b>		
<b>Universo de verosimilitud</b>	<b>Universo de irrealidad</b>	
<b>Comedias urbanas</b>	<b>Comedias palatinas</b>	<b>Comedias pastoriles</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Los enredos de Martín</i></li> <li>- <i>El grao de Valencia</i></li> <li>- <i>Esclavo fingido</i></li> <li>- <i>El maestro de danzar</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Los infortunios del conde Neracio</i></li> <li>- <i>La platera</i></li> <li>- <i>La cueva de los salvajes</i></li> <li>- <i>El valor de las letras y las armas</i></li> <li>- <i>El príncipe melancólico</i></li> <li>- <i>Los contrarios de amor</i></li> <li>- <i>Las burlas de amor</i></li> <li>- <i>Los carboneros de Francia</i></li> <li>- <i>Los propósitos</i></li> <li>- <i>Los donaires de Matico</i></li> <li>- <i>Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria</i></li> <li>- <i>Los naufragios de Leopoldo</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>La gran pastoral de Arcadia</i></li> <li>- <i>Belardo el furioso</i></li> <li>- <i>Los amores de Albanio e Ismenia</i></li> <li>- <i>El ganso de oro</i></li> </ul>

