

TRAMBAIOLI, Marcella, *La épica de amor en las comedias de ambientación urbana de Lope de Vega, y su contexto representacional cortesano*, Madrid, Visor, 2015. ISBN 978-84-9895-166-0. 484 págs.

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

En su edición de *El acero de Madrid*, Stefano Arata notó la abundancia con que se deslizaban metáforas de la épica en esa comedia urbana, en la que llegaban a conformar lo que él consideró «una trasposición del lenguaje y los valores de la épica al universo del amor» (2000: 56-57). Esta constatación alimenta la primera monografía de Marcella Trambaioli, *La épica de amor en las comedias de ambientación urbana de Lope de Vega, y su contexto representacional cortesano*, en la que esta eminente lopista propone que las comedias urbanas del Fénix tienen elementos épicos y que, por tanto, deben categorizarse como «épica del amor».

Trambaioli comienza recordando que desde la Antigüedad los episodios amorosos podían formar parte

de la epopeya y que los teóricos áureos admitían la legitimidad de esta temática. Esta argumentación resulta muy convincente, aunque acudir a un término acuñado por el formalismo ruso («dominante») puede ayudar a precisar el problema. La épica puede incluir diversos episodios y temáticas, pero hay un dominante que define el género: los hechos de armas tratados con un estilo determinado, el ornato elevado, elemento al que se les puede añadir otros (como la catábasis, las profecías o los amores) que no son centrales al género. Sin embargo, esta precisión no resulta esencial para seguir el libro que nos ocupa, porque tras esa introducción Trambaioli admite emplear el término en un sentido lato que nos parece muy prudente: «cuando hablamos de épica aludimos, en un sentido muy amplio, a las gestas amorosas de los protagonistas, tanto en naturaleza erótica como idealizada, e incluso burlesca» (2015: 23). Insiste en ello unas páginas más adelante, cuando sostiene que la «estilización de tipos y situaciones teatrales domésticos» que percibe en la comedia urbana lopesca «bien se puede resumir con la fórmula de “épica del amor”» (2015: 74). Este marbete pone de relieve un elemento importante en algunas de estas comedias lopescas y, en

general, en la literatura y arte del barroco. Sin embargo, tal vez resulte demasiado próximo al de un género admitido en nuestra época y en el Siglo de Oro y bastante bien definido, la épica, por lo que habría sido preferible recurrir a otra fórmula, sobre todo si tenemos en cuenta que los que Trambaioli considera rasgos épicos no siempre pueden aceptarse como tales, o al menos no en todos los contextos, como veremos enseguida.

Para seguir con la argumentación de la autora, Trambaioli considera que Lope usa el material épico para atenuar el realismo de las comedias urbanas y otorgarles así una pátina ennoblecedora (2015: 24). Este ennoblecimiento —con el que estamos plenamente de acuerdo— no es meramente metafórico, porque Trambaioli sostiene que «las comedias urbanas pertenecen a ese repertorio de piezas que Lope de Vega compone ante todo para la diversión de círculos nobiliarios de los distintos lugares (Valencia, Alba, Sevilla, Toledo, Madrid) donde reside largas temporadas a lo largo de su agitada y azarosa existencia» (2015: 31). Es decir, Trambaioli evoca acertadamente la ósmosis que existió entre la práctica teatral cortesana y la de los corrales, y la influencia de la primera en la segunda, aunque parte

de esta constatación para sostener una hipótesis que ya resulta más controvertida: la autora propone que Lope concibió estas comedias urbanas para teatros cortesanos, de los que luego los textos pasaron a los corrales. Para Trambaioli «no se puede descartar que en esta constante y bulliciosa actividad teatral en los espacios de recreo cortesano privado, que ha dejado escasas huellas documentales, además de representar los éxitos de las carteleras, se estrenaran piezas que, en seguida, pasaban a formar parte de los repertorios de los autores de comedias» (2015: 35). Según la hispanista italiana, varios elementos de estas obras remiten a la práctica escénica cortesana: «es el caso de las acotaciones pormenorizadas, de la despedida de una máscara autorral del ilustre senado, de la presencia de cuadros o segmentos dramáticos autónomos, y de fragmentos asimilables a actividades académicas y/o nobiliarias» (2015: 84). Concretamente, Trambaioli arguye que las alusiones a héroes épicos o a personajes o elementos mitológicos pasarían desapercibidas a un público que no fuera el cortesano (2015: 77), argumento que refuerza recordando que en muchas de estas obras encontramos máscaras lopescas que, a menudo, aprovechan la oca-

sión para pedir alguna prebenda o promocionar las obras y carrera del autor. Trambaioli razona que no se entendería esta autopromoción —y para la autora las referencias autobiográficas están «al servicio de la autopromoción autoral» (2015: 31)— en obras no destinadas al público que podría hacer realidad las aspiraciones socioeconómicas del Fénix, es decir, el cortesano. Es una situación que la autora ejemplifica con el caso de *Los ramilletes de Madrid*, comedia urbana y, se diría, de corral, en la que, sin embargo, Lope solicita el cargo de cronista real (2015: 32).

En suma, Trambaioli ha localizado con habilidad un problema fascinante y propone para solucionarlo una hipótesis lógica: Lope debió de considerar que las obras en las que incluye peticiones iban a llegar a individuos capaces de ayudarle a cumplir sus anhelos. Sin embargo, no nos parece que de ello se siga necesariamente que fueran obras que se estrenaran en un espacio cortesano, como sostiene la autora (2015: 34), y menos que su cercanía con la estética imperante en la corte haya de entenderse como épica. Parece que lo primero sería una posibilidad entre varias, y no la más probable: por avanzar otras cualesquiera, Lope podría estar pen-

sando que habría en el corral algunos cortesanos viendo la obra, o que esta podría acabar siendo representada en palacio. En cuanto a la relación con la epopeya, es cierto que estas comedias adoptan elementos que también aparecen en la épica, pero no son de necesidad épicos. Para extender nuestro argumento podemos aducir que tampoco son elegíacos, aunque también en este género tenemos alusiones mitológicas, amores y un tono elevado. Sin embargo, en su análisis de las comedias urbanas Trambaioli considera que las menciones de héroes épicos o históricos constituyen indicios de épica (2015: 57). Es lo que sostiene, por poner un ejemplo entre decenas posibles, en su análisis de *Los melindres de Belisa*, obra en la que se nombran «a Carlos V y a don Juan de Austria» (2015: 87). Y el argumento se extiende a los personajes mitológicos, como los que aparecen en *Las ferias de Madrid*, obra cuya trama tiene un indudable sustrato mitológico en la fábula de Hero y Leandro (eso Trambaioli lo demuestra sin lugar a dudas), pero que no nos parece por ello tan cercana a la épica como propone la autora (2015: 97-104). Y es que Trambaioli acepta la mención de elementos mitológicos como rasgos épicos: de épica sin más, si la mención es

sería, o de épica degradada, si es burlesca. Por ejemplo, serían épicas las menciones de la sirena o del agua del olvido (2015: 147), según sostiene la autora, y sería épica, podría uno argüir con esta lógica, casi cualquier obra barroca. O anterior, pues la propia Trambaioli recuerda que en *La Celestina*, obra en la que pocos lectores verán «épica del amor», aparecen mencionados Píramo y Tisbe y Macías (2015: 140). ¿Es por ello épica la obra de Rojas, con su ambientación urbana, su temática amorosa, sus menciones mitológicas y caballerescas? ¿Serían épica del amor también las comedias amorosas de Torres Naharro? La respuesta a la primera pregunta aparece en la monografía: sí, *La Celestina* es épica, pues es una «clase de epopeya erótica negativa» (2015: 69). Sin embargo, nos parece que solo podemos aceptar esta nomenclatura muy *lato sensu*, y aun así confesamos que no nos parece recomendable por las razones expuestas arriba.

En suma, Trambaioli ha detectado un problema perfectamente real y procede durante gran parte de su impresionante trabajo con una lógica abrumadora, pero sus conclusiones resultan controvertidas. Ello se debe a que este *grand récit* de la comedia lopesca usa una es-

estructura peculiar y una metodología que no explicita. En cuanto a la estructura, habitualmente, las monografías sostienen una idea y sus ramificaciones a lo largo de algunos cientos de páginas, usando los análisis de los textos como datos para apoyar los argumentos centrales del libro y sus subargumentos, que normalmente aparecen separados —y clasificados— en diversos capítulos. En cambio, Trambaioli opta por una variación del género: las 93 páginas iniciales presentan la metodología y argumentación y el resto del libro reúne una serie de fichas de lectura de las 43 comedias estudiadas, fichas en las que proporciona un resumen de la trama de la comedia en cuestión y destaca los pasajes que le parecen sostener la idea de la épica del amor. El resultado es que los datos que presenta Trambaioli no están jerarquizados, que las comedias no aparecen clasificadas (¿serían algunas más «épicas» que otras?) y, sobre todo, que la impresión que producen muchas partes del libro es la de una acumulación de fichas de trabajo. Efecto que, por cierto, aparece también en las 93 páginas iniciales, en las que la autora tiende a argumentar mediante la enumeración. Por supuesto, Trambaioli es consciente de que ha elegido una estructura peculiar y

de algunas indudables ventajas que se originan de ella. Por mencionar una, el interesado en una comedia determinada, *La escolástica celosa*, por ejemplo, no tiene que buscar referencias a ella a lo largo de la monografía, sino que puede dirigirse cómodamente a la parte final del libro, donde encontrará un resumen de la comedia y un análisis de la estructura y metáforas de la misma. Pese a esta ventaja, nos parece que una argumentación más sistemática habría resultado más convincente.

En cuanto a la metodología, el corpus de Trambaioli es amplísimo —43 comedias, que enumera en dos ocasiones (2015: 27-29; 453)—, pero por impresionante que sea no es sino un porcentaje del total de obras dramáticas de Lope, y la autora no nos proporciona los criterios con los que ha llevado a cabo esta cala: ¿son todas las urbanas? No lo son, por lo que cabría preguntarse con qué criterio se han elegido. Por desgracia, Trambaioli no es explícita en este extremo, pese a su importancia. Y no hace falta subrayar que los resultados de un estudio cuyo corpus no es sistemático solo pueden aceptarse como sugerencias, no como demostraciones.

Siguiendo con la metodología, Trambaioli deja de lado toda una línea de estudios que podrían haber contribuido a explicar uno de sus problemas centrales, es decir, la presencia de una estética cortesana en obras que, en principio, no parecen destinadas a esos ambientes. No hace falta ya remitirse a estudios clásicos como los de José Antonio Maravall, cuya tesis se podría aplicar perfectamente a este caso, ni tan siquiera a Norbert Elias y a los trabajos sobre la cultura cortesana de él derivados, pero sí que es imprescindible para enfrentarse al problema el libro de Jesús Gómez (2013), que demuestra cómo la ideología cortesana permea toda la cultura del momento en general y, en particular, las comedias del último Lope, entre las que se encuentran varias de las que analiza Trambaioli. Es decir, se diría que el fenómeno que ha detectado Trambaioli —la presencia en las comedias urbanas de Lope de elementos mitológicos, de referencias heroicas y de todo un sistema de valores nobiliarios que ella asocia a la épica— es típicamente barroco y que se percibe en casi toda la cultura y formas artísticas del momento, sin que por ello necesitemos calificarlas de épica. Es posible que Trambaioli no haya tenido acceso al libro de Gómez, por lo que no po-

demos culparla por ello, pero lo cierto es que su bibliografía presenta otras carencias al trabajar aspectos tan analizados en el caso de Lope como sus máscaras o la relación entre vida y literatura. Son ausencias comprensibles en una obra de miras tan amplias, pero resultan sorprendentes comparadas con la nutrida lista de títulos de la propia autora, que enumera en las obras citadas 34 de sus obras, cinco de ellas en prensa.

En cuanto al estilo, es en general limpio y diáfano. Sin embargo, la autora advierte en el prólogo «Al que leyere» que

Al ser extranjera y al haberme alfabetizado en castellano ya grandecita, hubiera podido escribir el trabajo en mi lengua (como hacen muchos), o aprovecharme de la generosidad de algún colega español, pidiéndole que me revisara el ensayo de cabo a rabo; he optado por no hacer ni lo primero, por respeto a la comunidad internacional de estudiosos a la que el libro va dirigido, ni lo segundo, por parecerme un abuso. Pido disculpas, pues, por los posibles italianismos e imprecisiones lingüísticas que seguramente habrá. (2015: 10)

En efecto, los hay, aunque no con una frecuencia extremada. El lector halla expresiones coloquiales fuera de

lugar en el contexto de una monografía académica, como por ejemplo «echar un cable» (2015: 34) o enterarse de «por dónde van los tiros» (2015: 64), y, sobre todo, italianismos que resultan incomprensibles sin un conocimiento de esa lengua o del latín, y que en ocasiones le dan a la prosa de Trambaioli un sabor gongorino que distrae de su argumentación. Así, por poner tan solo algunos ejemplos, tenemos «mujeres conturbantes» (2015: 44) y hombre «fedífrago» (2015: 112), razones «nóbiles» (2015: 122) y un «mesto desenlace» (2015: 121), término este que nos hace recordar el epitafio del *Burguillos* al sepulcro de Marramaquiz. Estos errores afectan en ocasiones la sintaxis y la ortografía, como en esta frase en la que Trambaioli describe una estructura que Lope «se divierte a elaborar, al igual que Angélica es asechada por una tríada de grandes guerreros» (2015: 151). No cabe quizás censurar por estos errores a la autora, cuya lengua nativa no es el castellano, pero sorprende que hayan pasado el proceso de revisión del manuscrito, pues no deberían haber llegado al lector. Por último, habría contribuido a la elegancia general del libro evitar las cacofónicas categorizaciones de Weber de Kurlat (1976), por otra parte bastante añejas.

En suma, estamos ante un libro muy erudito y trabajado, y valioso sobre todo por el problema que propone y por su increíble aliento, pues está al alcance de pocos manejar tan cómodamente un corpus tan amplio como el que usa Trambaioli, y dominando tantísima bibliografía. Aunque personalmente no consiga convencernos acerca de la existencia de esta «épica del amor», todos le debemos a la autora el haber llamado la atención sobre el contraste citado y el habernos proporcionado las fichas de lectura que incluye en la parte final del volumen. Esto hace que el libro sea absolutamente recomendable para los lopistas y, en general, para los expertos en teatro áureo.

OBRAS CITADAS

ARATA, Stefano, ed., Lope de Vega Carpio, *El acero de Madrid*, Madrid, Castalia, 2000.

GÓMEZ, Jesús, *El modelo teatral del último Lope de Vega (1621-1635)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2013.

WEBER DE KURLAT, Frida, «Lope-Lope y Lope-Prelope. Formación del sub-código de la comedia de Lope

y su época», *Segismundo*, 23-24, 1976, págs. 111-131.

GÓMEZ, Jesús, *Tendencias del diálogo barroco (Literatura y pensamiento durante la segunda mitad del siglo XVII)*, Madrid, Visor, 2015 (Biblioteca filológica hispana, 163), ISBN 978-84-9895-163-9, 197 págs.

FRANK NAGEL

CHRISTIAN-ALBRECHTS-UNIVERSITÄT ZU KIEL

La evolución del diálogo literario áureo ha suscitado un especial interés de parte de la crítica a partir de los años ochenta, indagando sobre todo en las obras del Renacimiento que se relacionan con el proyecto didáctico del Humanismo y la admiración por la herencia clásica. Son las aportaciones fundamentales de Ana Vian, Asunción Rallo Gruss, Antonio Castro Díaz o precisamente de Jesús Gómez que han asentado las bases para tratar de manera sistemática la «floración de los