

a Ciudad Real, mi intento
veréis, que como violento
rayo sus muros abraso.

a Ciudad Real mi intento,
veréis que como violento
rayo sus muros abraso.

La de Profeti es, pues, una edición monumental y admirable, dignísimo cierre de un volumen imprescindible en cualquier biblioteca de aficionados a la comedia áurea. No dudamos de que los directores del proyecto mantendrán un nivel de calidad semejante elevado en las próximas entregas, para completar lo que se está convirtiendo en la iniciativa más importante de la historia relativa a la obra de Lope de Vega.

OBRAS CITADAS

CRIVELLARI, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Estudios de Literatura 119, Kassel, Reichenberger, 2013.

VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, Presses Universitaires, 1990.

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

GÓMEZ, Jesús, *El modelo teatral del último Lope de Vega (1621-1635)*, Valladolid / Olmedo, Universidad de Valladolid / Olmedo Clásico, 2013. ISBN 978-84-8448-747-0. 105 páginas.

Si en general los estudios sobre la literatura del Siglo de Oro han avanzado notablemente en los últimos veinte años, este fenómeno se ha sentido con especial agudeza en el campo de la historia del teatro áureo, en el que la concentración de medios e investigadores ha producido trabajos de notable calidad que han contribuido a clarificar problemas de importancia. Valgan como ejemplo los trabajos de Marc Vitse, Fausta Antonucci y Daniele Crivellari sobre el papel de la métrica en la estructuración de la comedia áurea, o los diversos estudios acerca de los subgéneros teatrales.

El modelo teatral del último Lope de Vega (1621-1635), de Jesús Gómez, catedrático de literatura española en la Universidad Autónoma de Madrid, se inserta en esta importante tradición, tanto por su excelencia como por tocar algunos de los temas más candentes de los últimos años: la interpretación «política» de los textos áureos y el uso de categorías genéricas para delimitarla. Sin embargo, el libro de Gómez le debe más todavía al contexto del Instituto Universitario la Corte en Europa, dentro de cuyo marco el autor ha realizado la investigación que nos ocupa, aplicando los conceptos que el sociólogo alemán Norbert Elias desarrolló en *El proceso de civilización* y *La sociedad cortesana*. Gómez combina estos intereses y herramientas con su propia formación como investigador, que resulta esencial conocer para comprender el trasfondo del libro. Y es que Gómez es un máximo experto en el diálogo renacentista, pero también en el teatro de Lope de Vega, que ha editado para la Biblioteca Castro y que es el tema de dos de sus monografías: *Individuo y sociedad en las comedias (1580-1604) de Lope de Vega* (Universidad Autónoma de Madrid, 2000) y *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega* (Alfar, 2006). Estas publicaciones dan fe del conocimiento que Gómez tiene del corpus lopesco, pero además la primera de las monografías citadas sirve como base de uno de los conceptos fundamentales del volumen que nos ocupa.

Individuo y sociedad parte de las ideas de Elias sobre el papel del honor en la sociedad cortesana, pues en el libro homónimo (*La sociedad cortesana*) el sociólogo alemán denuncia que los conceptos de individuo y sociedad se oponen en una sociedad burguesa y capitalista como la nuestra, pero no tanto —o no del mismo modo— en una cortesana como la de Lope. En ella conceptos como, por ejemplo, el del honor, son muy diferentes a los que albergamos hoy en día, pues la identidad se percibía de forma mucho más colectiva, como pertenencia de un individuo a un grupo, por lo que las exigencias sociales —como el honor— se percibían como una parte esencial de la identidad individual, y no como imposiciones externas. Por tanto, la lucha entre pulsiones individuales y expectativas sociales que forma la base de los conflictos del teatro de Lope, y que se resuelve de modo diverso dependiendo del subgénero, se desarrolla siempre en un contexto cortesano en que las exigencias sociales se entienden como parte intrínseca del individuo, que experimenta conflicto interno entre ellas y sus deseos personales³⁶. Lope separa, pues, individuo y sociedad, pero no para exaltar el primero y

³⁶ Gómez, 2013: 96.

retratar la segunda como una injerencia, sino para presentarlos en lucha interior en la que las pasiones tienen que ser ocultas y silenciadas³⁷.

El propósito de Gómez es leer la comedia nueva en su contexto cortesano, y así encontrar una solución al maniqueo conflicto entre los investigadores que se han acercado al teatro áureo buscando un contenido político. Y es que la mayoría de estos críticos se oponen en dos bandos claramente definidos. Por una parte, aquellos que siguen las ideas de José Antonio Maravall, y que ven el teatro áureo como propaganda ideológica de una sociedad tradicional dominada por la monarquía absoluta, la iglesia y la nobleza. Por otra, aquellos (cabe mencionar a Melveena McKendrick, a la que Gómez refuta en alguna ocasión³⁸) que buscan en los textos dramáticos áureos precisamente lo contrario, es decir, ejemplos de subversión contra esa ideología. Gómez denuncia que ha sido la falta de comprensión del modo de pensar áureo, permeado por la ideología cortesana, lo que ha permitido lecturas tan contradictorias sobre temas básicos como el papel de la institución monárquica en los textos del momento, o valoraciones ideológicas tan dispares como las que ha sufrido la figura del propio Lope³⁹. Gómez propone usar las ideas de Elias antes mencionadas —y procesadas en *Invididuo y sociedad*— para interpretar las obras lopescas de modo más matizado, teniendo en cuenta también los horizontes de expectativas que imponen los diversos subgéneros dramáticos. La novedad esencial del acercamiento de Gómez consiste en aplicar los conceptos de Elias, usados ya para analizar la literatura áulica, a la totalidad de la producción lopescas. Se trata de una apuesta atrevida, pero lógica y, como se verá abajo, muy productiva: se basa en entender que, como explica Elias, entre nuestra sociedad capitalista y la sociedad aristocrática que giraba en torno a la corte hay diferencias fundamentales que, entiende Gómez, permeaban — en diversos grados— toda la cultura del momento.

Gómez aplica estas ideas a un corpus coherente, el del último Lope. Esta decisión tiene la ventaja de que el libro incluye algunos textos centrales del canon lopesco —*El caballero de Olmedo*, *El castigo sin venganza* y *La Dorotea*—, pero sobre todo de que presenta un criterio claro que destierra el tradicional picoteo de muchos de los críticos que han trabajado sobre lecturas políticas. A diferencia de ellos, Gómez no elige las obras más conocidas o las que

³⁷ Gómez, 2013: 97.

³⁸ Gómez, 2013: 49; 76.

³⁹ Gómez, 2013: 27.

mejor se adaptan a su tesis, sino que las trata todas, y siguiendo un criterio previamente fijado.

Gómez dedica un primer capítulo («Los estudios sobre la corte y la comedia nueva») a explicar cómo «el sistema cortesano condiciona» el significado no solo del teatro palaciego, sino también «del conjunto de la comedia nueva»⁴⁰, pues, resalta, «el teatro cortesano y el del corral son vasos comunicantes en cuanto comparten representaciones de comedias» y en cuanto a que la presencia de la nobleza e incluso del rey mismo los unía con frecuencia. Esto justifica, explica Gómez, la necesidad de estudiar toda la comedia nueva desde el punto de vista cortesano⁴¹, lo que el autor lleva a cabo revelando cómo el modelo de la sociedad cortesana se manifiesta en los textos lopescos. Gómez repasa en primer lugar el estado de la cuestión sobre los espectáculos áulicos y sobre el importante papel del mecenazgo en época de Felipe IV, subrayando que para entenderlo —y para comprender la sociedad en que se situaba y la literatura que produjo— hay que tener presente su escala de valores, muy diferente de la nuestra, y basada en una idea patrimonial del gobierno. Tras dejar claro este punto, que reaparece a lo largo de toda la obra relacionado con el binomio individuo/sociedad, Gómez propone aplicar los valores cortesanos a los textos lopescos para superar el falso dilema de «ortodoxia o subversión», pero con la prudencia de hacerlo teniendo en cuenta los diversos subgéneros en los que se enmarcan las comedias. Estos explican las varias soluciones que da Lope a casos muy semejantes (de honor, por ejemplo), pues además «Lope no se dirige a la Corte y a los gobernantes de forma única, sino dependiendo de si la obra está escrita por encargo o no, de las relaciones personales que mantiene el escritor con las élites cortesanas en el momento de escritura, etc.»⁴². Esta matización permite sutileza y flexibilidad a las tesis de Gómez, que se basan en un triple apoyo: los valores cortesanos del momento, los caminos impuestos por los diversos subgéneros dramáticos y «la trayectoria biográfica del comediógrafo»⁴³, es decir, su relación profesional con el mecenazgo a lo largo de su carrera.

El segundo capítulo («Mecenazgo y escritura teatral») se ocupa precisamente de este último aspecto, y funciona de una forma paralela al capítulo primero del libro: si ahí Gómez explicaba cómo debemos extender los conceptos de la sociedad cortesana a toda la comedia nueva, y no solamente al teatro áulico propiamente dicho, en el segundo sostiene que no

⁴⁰ Gómez, 2013: 15.

⁴¹ Gómez, 2013: 24.

⁴² Gómez, 2013: 28.

⁴³ Gómez, 2013: 30.

podemos entender la trayectoria literaria de Lope sin tener en cuenta estos factores. Y es que aunque el Fénix no obtuvo nunca el cargo palatino al que aspiraba, recibió durante toda su carrera diversos encargos y honores de palacio —e incluso gozó de cierto interés personal por parte de Felipe IV⁴⁴—, por lo que siempre estuvo pendiente del mecenazgo áulico. Además, Gómez recuerda que por mucho dinero que ganara en los teatros comerciales, este pecunio no liberaba a Lope «de sus obligaciones clientelares en el sistema dominante del mecenazgo»⁴⁵. Al contrario: Gómez demuestra con casos prácticos como la refundición de *El premio de la hermosura* o las dedicatorias de las *Partes* XIII a XX que Lope vivió permanentemente dentro de la lógica de la servidumbre cortesana. No vale, por tanto, acusar a Lope de servil —por el lenguaje del *Epistolario*—, tacharle de conformista o celebrar su romántica rebeldía ante los mecanismos del poder, como ha hecho la crítica más exagerada. Ante estos extremos, Gómez propone comprender a Lope dentro de la lógica de la sociedad cortesana, y leer su obra en el contexto de la diversidad subgenérica del teatro áureo.

Esta receta para evitar sobreinterpretaciones se pone en práctica en el capítulo 3 («La diversidad de los géneros dramáticos»), que parte de una gran división de la temática de la comedia nueva inspirada en Joan Oleza y que distingue las comedias en dos grandes géneros: las comedias cómicas —de temática fundamentalmente amorosa— y los dramas de ambientación histórica —que dejan espacio para la tragicomedia y la tragedia—⁴⁶. Esta gran división se une a una serie de variables introducidas por la interacción de ambientación y caracterización, y que dividen la comedia en mitológica, de santos, palatina, urbana, etc. Gómez presta atención a estas subdivisiones para examinar a lo largo del capítulo el grado de influencia que el pensamiento cortesano ejerce sobre las obras lopescas, comenzando por las propiamente cortesanas, es decir, aquellas obras mitológicas o pastoriles que se diseñaron pensando en las posibilidades espectaculares del teatro palaciego. De ellas, Gómez analiza *El Vellocino de Oro* y *El amor enamorado* para recordarnos que estas representaciones giran más en torno a la espectacularidad de la puesta en escena que a la unidad argumental, y que además están absolutamente determinadas por la presencia de la corte y los monarcas⁴⁷. Gómez aclara que estas obras formaban parte del ritual de la corte, que era siempre de exaltación dinástica, y que por tanto es ocioso considerarlas propaganda de la monarquía

⁴⁴ Gómez, 2013: 42.

⁴⁵ Gómez, 2013: 37.

⁴⁶ Gómez, 2013: 52.

⁴⁷ Gómez, 2013: 55.

absoluta: más bien, celebraban la dinastía y la sociedad cortesana en su totalidad⁴⁸. Tras estudiar estas obras, las más relacionadas con la temática del libro, Gómez pasa a las comedias de santos, demostrando con éxito que estas obras, aparentemente tan diferentes de las cortesanas, comparten en realidad mucho con ellas, comenzando por la espectacularidad de la puesta en escena y acabando con la habitual presencia de los reyes en las representaciones. Son, pues, obras que también celebran la presencia de los monarcas y los exaltan en situaciones de especial fasto público, mensaje que no resulta para nada incompatible con los religiosos, o con la ideología económica nobiliaria que detectó Noël Salomon. De modo semejante, Gómez demuestra que las comedias de asunto militar participan de la lógica cortesana, pues obras como *El Brasil restituído* o *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* adoptan incluso elementos formales propios de la comedia cortesana, como es, en el caso de la primera de ellas, el entramado alegórico o la presencia del monarca. A continuación, Gómez se ocupa de las obras de tema histórico —excluidas, por supuesto, las de asunto militar—, resaltando la relación entre temática histórica y tragedia, pues «la historicidad condiciona el carácter trágico de la comedia»⁴⁹. En estas páginas Gómez vuelve a utilizar el contexto ideológico cortesano como antídoto contra las lecturas extremas que en este caso representan los trabajos de McKendrik y Antonio Carreño-Rodríguez⁵⁰, que plantean un dilema que Gómez ve como innecesario. Esta propuesta le permite a Gómez estudiar obras como *El castigo sin venganza* aceptando la ejemplaridad del comportamiento final del duque de Ferrara, o interpretar dramas como *El mejor alcalde, el rey* como exaltaciones del papel del monarca como garante de la justicia, idea que, como advierte Gómez, no implica en ningún modo una defensa del absolutismo. Tras examinar estos dramas históricos, Gómez pasa a las comedias amatorias —palatinas y urbanas—, que propone estudiar alejándose de interpretaciones políticas concretas como las que propone Carreño-Rodríguez⁵¹ y centrándose en el amor —siempre legitimado al cabo por el matrimonio— como móvil básico. Además, Gómez se fija en las abundantes y a veces detalladas menciones de los reyes y fastos cortesanos en la comedia urbana, hecho que demuestra lo influida que está la comedia de corral por la ideología cortesana. Por último, Gómez dedica las páginas finales del capítulo a examinar *La Dorotea* como una anticomedia, en el sentido de que la obra de 1632 rompe con las convenciones de la comedia nueva, al presentar un

⁴⁸ Gómez, 2013: 58.

⁴⁹ Gómez, 2013: 67.

⁵⁰ Gómez, 2013: 69.

⁵¹ Gómez, 2013: 81.

enfrentamiento entre honor y amor en el que triunfan claramente los deseos y la individualidad del protagonista.

En suma, Gómez estudia las comedias del último Lope observando cómo se oponen en ellas individuo y sociedad dependiendo del subgénero dramático, y siempre dentro de una dinámica cortesana que presenta el honor como una parte integrante del individuo en lucha interna con sus pulsiones no sociales. Analizar los textos lopescos teniendo en cuenta esta ideología cortesana y cómo se plasma en los diversos subgéneros permite una lectura sutil de los textos y una visión de los mismos que supere la dicotomía sumisión/subversión en la que ha estado sumida la crítica tradicional.

Como se puede deducir de este resumen, el libro de Gómez es valiosísimo tanto por sus ideas como por la facilidad y abundancia de ejemplos con que las presenta. Es una monografía especializada que, sin embargo, será accesible a un lector no especializado en teatro áureo, gracias a la materia introductoria —sobre la vida y carrera de Lope, sobre la corte de Felipe IV, sobre las diversas obras tratadas— que Gómez distribuye a lo largo del volumen. Si acaso cabe replicar al autor que la hipótesis es tan importante, y la idea tan esencial para comprender la obra del Fénix, que esta monografía no cierra el tema, sino más bien lo abre, y supone una invitación a que futuras investigaciones la desarrollen siguiendo líneas muchas veces apuntadas por el propio Gómez. Así, sería deseable examinar cómo evolucionó la presencia de lo cortesano en Lope, hasta qué punto fue decisiva su estancia en Alba de Tormes —Gómez sugiere aquí conexiones muy interesantes entre temática pastoril y contexto cortesano⁵²—, o cómo podemos utilizar estas ideas para solucionar problemas que afecten a los otros géneros a los que se dedicó el Fénix, y concretamente a la poesía. En suma, *El modelo teatral del último Lope de Vega* es un libro de consulta imprescindible, que informará e inspirará a todo tipo de lectores.

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

⁵² Gómez, 2013: 57.