

RESEÑA

Jesús Gómez, *El modelo teatral del último Lope de Vega (1621-1635)*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2013, 108 pp. ISBN: 9788484487470.

IGNACIO ARELLANO (GRISO, Universidad de Navarra)

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.120>>

Este libro aborda la producción teatral de Lope durante el reinado de Felipe IV desde la perspectiva de la mentalidad (o «racionalidad») cortesana, con tres objetivos centrales. El primero es deshacer la visión dualista y contrapuesta del teatro áureo procedente de Maravall y sus impugnadores excesivos. Señala Gómez con buen criterio que no procede interpretar toda la comedia (en este caso de Lope) como un bloque propagandístico (Maravall), pero tampoco irse al extremo opuesto para ver en las comedias lopianas una denuncia sistemática (inverosímil por otra parte) de supuestas fallas en el sistema. El segundo, relacionado con el anterior, es tener en cuenta las diferencias genéricas, de manera que cada género o especie teatral se observe desde sus propias convenciones. El tercero sería la aplicación de la citada perspectiva cortesana al examen del último Lope, partiendo de los más recientes estudios sobre la dinámica de la corte y sus valores en la conformación de la sociedad del Siglo de Oro.

Si desde el punto de vista teórico los dos primeros son inobjetables, es más discutible la ejecución del tercero de los objetivos, manifestado en una hipótesis de trabajo (que resulta más bien una tesis que se da por demostrada o se intenta demostrar con argumentos y datos no siempre suficientes) que acaba contradiciendo otros presupuestos de la investigación.

El libro de Gómez se organiza en tres capítulos y una conclusión. El primero (pp. 15-30) es introductorio y examina los estudios sobre la corte y la comedia

nueva. Ciertamente los valores y perspectivas cortesanos son nucleares en el Siglo de Oro e influyen en la comedia, pero se advierte una excesiva inclinación a ver esa influencia en todos los géneros de comedia, borrando las diferencias que sin embargo constituyen el centro del capítulo tercero, el más largo y complejo. Gómez, para justificar esta «relativa novedad» del enfoque «cortesano» insiste en que tal perspectiva permea también la comedia de corral, aunque «de manera indirecta» (p. 15). Pero esa manera indirecta —bien conocida de siempre— no se concreta claramente. La mezcla en una misma categoría (aunque se insista en la variedad genérica) de las comedias de palacio, los fastos parateatrales, las producciones impulsadas por el mecenazgo, y el teatro comercial, acaba resultando confusa: no es difícil colocar el teatro palaciego en el marco de los fastos cortesanos, pero más complicado resulta insertar en ese mismo marco las comedias de corral. El hecho de que en los espacios teatrales palaciegos se representaran comedias de corral no significa que los mecanismos de producción o las convenciones dramáticas fueran las mismas, y extraña que siendo el tercero de los objetivos de Gómez estudiar precisamente estas diferencias, acabe —no solo en esta ocasión— observando esos géneros como un objeto común poco discriminado. Por ejemplo, el hecho de compartir en ocasiones un mismo espacio teatral no implica equivalencia en los propósitos de ciertas clases de comedias. Que las pautas del código cortesano influyan en todos los tipos de comedias (p. 24) es afirmación demasiado general; tanto valdría decir que los valores dominantes de una sociedad influyen en todos los tipos de comedias, pero habrá que estudiar cómo, en qué medida, y en qué grados de operatividad, so pena de caer en una nueva mirada monolítica como la que en su momento preconizaron erradamente Arnold G. Reichenberger o Maravall.

En estas páginas advierte con muy buen acuerdo contra el peligro del anacronismo (pp. 26-27), y defiende la necesidad de recuperar el horizonte de emisión y recepción antes de proceder a una lectura «actualizada» de los textos auriseculares (en este punto podría haber ayudado el manejo de algunas propuestas de Francisco Ruiz Ramón).

El capítulo segundo se dedica al mecenazgo y la escritura teatral (pp. 31-50) y constituye una aceptable introducción al tema, con perspectiva, como el resto del volumen, más bien divulgativa, que permite hacerse una idea de la importancia de esta institución para el desarrollo de ciertos modelos teatrales (en particular las comedias «genealógicas»).

El capítulo tercero («La diversidad de los géneros dramáticos», pp. 51-89) es en realidad el centro del libro. El punto de partida es muy razonable: no todos los géneros son iguales, y conviene examinar cada uno desde sus convenciones. Al hilo de esta postura inicial se comentan una serie de comedias, unas de teatro palaciego (como *El vellocino de oro*), otras de santos (las comedias de San Isidro), de asunto militar (*El Brasil restituido*), tragedias y tragicomedias (*El caballero de Olmedo*, *El castigo sin venganza*), comedias de privanza (*El poder en el discreto*, *La mayor virtud de un rey*), amatorias, palatinas y urbanas, para terminar con unas páginas sobre *La Dorotea* (pp. 86-90).

En este capítulo se mezclan observaciones agudas, datos útiles y comentarios razonables con un problema básico que debería revisarse en una posible nueva edición del trabajo. En sustancia es el siguiente: por un lado se manifiesta la pluralidad de géneros; por otro se consideran todos (como sucedía en el capítulo primero) desde la perspectiva «cortesana», incluidas las comedias de corral en sus distintas variedades. Para poder insertar todos los géneros en el marco cortesano se aducen detalles a mi juicio poco relevantes: por ejemplo, que el Rey presenciara desde un puesto privilegiado (naturalmente) las comedias de San Isidro (p. 60) no convierte a la comedia de santos dicha en un género cortesano en el mismo sentido que una fiesta de gran espectáculo destinada a la exaltación del universo aristocrático de la corte.

Porque sucede que si todos los géneros están orientados monolíticamente a la sociedad cortesana y su ideología, a la vez que se niega la visión que tenía Maravall de la comedia como una máquina de propaganda monárquico-nobiliaria, se afirma que todos los géneros celebran esa sociedad cortesana y sus valores; véase un pasaje significativo como el de la p. 58: «Más que hacer propaganda de la monarquía como sistema político privilegiado del barroco hispánico, con este tipo de representaciones [habla de las palaciegas, pero en todo el libro esto se aplica a todas las comedias] se celebraba casi ritualmente, mediante una retórica y una simbología asociada a la realeza, los valores tanto ideológicos como protocolarios que compartían los miembros de aquella sociedad cortesana. Esta función principal de exaltación dinástica es característica del fasto ceremonial en las obras de ambientación mitológico-pastoril, aunque no sea exclusiva suya, como veremos acto seguido al analizar algunas comedias de santos compuestas también por el último Lope». Confieso que no alcanzo a ver la diferencia con Maravall: bien se podría llamar propaganda a la exaltación dinástica generalizada, si así sucediera en todo tipo de comedias.

En sustancia ocurre que se presenta como objetivo fundamental el examen de las diferencias y variedades genéricas, pero se toma la postura apriorística de privilegiar la supuesta comunidad de propósito exaltador de la monarquía y de los valores cortesanos: y por tanto no se consigue de modo claro el objetivo ni se ve la distancia predicada respecto de la interpretación de Maravall.

No se pueden discutir, creo, afirmaciones como «la variedad de géneros teatrales cultivados por Lope se articula según múltiples posibilidades» (p. 97), pero hubiera convenido afinar y precisar más el hecho de que «todas ellas tienen en común la expresión de la mentalidad nobiliaria que predomina [...] dentro del espacio creado por aquella sociedad cortesana» (p. 97). Porque si todas las variedades tienen en común ser expresión de la mentalidad cortesana, y esta perspectiva es la que rige el estudio, se comprende la dificultad de poner de relieve las diferencias —que sin duda existen y son definitorias—, y volvemos, a pesar de las negativas formales, al mismo tipo de lecturas que las de Maravall, discutidas precisamente por el autor de este estimable trabajo.