



GÓMEZ, Jesús: *El modelo teatral del último Lope de Vega (1621-1635)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Ayuntamiento de Olmedo, 2013, 105 págs.

Como culminación de una larga trayectoria investigadora dedicada al teatro clásico español, Jesús Gómez ofrece en *El modelo teatral del último Lope de Vega (1621-1635)* una completa revisión de la postrera etapa creativa del Fénix de los ingenios, cuya originalidad radica en su novedoso enfoque, basado en los estudios sobre la Corte en España. Desde dicha perspectiva, pues, el autor recorre la vida y obra del dramaturgo durante los años de reinado de Felipe IV atendiendo a cuestiones de capital importancia como las relacionadas con el mecenazgo, la ideología puesta en juego sobre las tablas o las variedades genéricas cultivadas por el poeta dentro de los cánones establecidos por su *Arte nuevo de hacer comedias*. Porque la cultura de Corte –como afirma J. Gómez– no sólo afectó a las obras teatrales concebidas explícitamente para ser representadas en palacio –en auge desde tiempos de Felipe III– sino que, como sustrato fundamental del que se nutrió la sociedad del Antiguo Régimen a la hora de configurar su sistema de valores y forma de vida, condicionó también la significación de la comedia nueva en su conjunto.

En efecto, es la centralidad del fenómeno Corte –no suficientemente ponderada hasta la fecha por los estudios literarios– la que permite al autor reinterpretar con éxito su objeto de estudio, poniendo de manifiesto las estrechas relaciones que vincularon el teatro cortesano y el teatro popular, cuyos vasos comunicantes fueron más de los que tradicionalmente se ha reconocido. En el primer caso, es preciso recordar cómo las representaciones formaron parte de las fiestas cortesanas que, desde comienzos del siglo XVII, animaron con nuevo esplendor una Corte española donde el ceremonial y el ritualismo adquirieron importancia creciente –al calor de los validos y de una aristocracia emergente deseosa de ganarse el favor real– como medio de exaltación simbólica de la Monarquía. De ahí la necesidad de buscar espacios ocasionales para la dramatización –como el Salón Dorado del Alcázar, los jardines de Aranjuez o el palacio de la Zarzuela– y de construir, más adelante, un teatro estable acondicionado expresamente para la escenificación de estas obras: el Coliseo, levantado en 1640 junto a los jardines del Buen Retiro. La edificación de este singular tablado, equipado con toda clase de máquinas y artificios, coincidió en el tiempo con la llegada de escenógrafos italianos como Cosme Lotti, con cuyas aportaciones el teatro cortesano alcanzó su cénit –en forma de comedias de tramoya– en tanto que práctica destinada a generar sorpresa, admiración y deleite

entre unos cortesanos ávidos de exóticos y extravagantes entretenimientos. Lope de Vega, sin embargo, tal y como explica J. Gómez, no puso su pluma al servicio de estas representaciones sino en contadas ocasiones, durante la fase germinal del género, toda vez que nunca figuró entre los poetas predilectos de la Corte española ni bajo el dominio del duque de Lerma ni bajo el imperio de Olivares.

En cuanto a su teatro popular, los estudios sobre la Corte permiten comprender cabalmente cuál era el sistema de valores (de raíz cortesano-aristocrática, no burguesa) sobre el que Lope de Vega, como hombre de su tiempo, erigió la trama de sus comedias. Así, conceptos como el honor, la nobleza, la justicia o el matrimonio, esenciales para entender el comportamiento de los personajes en escena, deben ser nuevamente considerados en función del contexto de escritura para evitar errores de interpretación causados por una deficiente perspectiva, tal y como recuerda Gómez. Este nuevo punto de vista, en fin, que nos introduce de lleno en el entramado profundo de la sociedad cortesana, permite igualmente superar el debate –más ideológico que literario– surgido en torno al carácter ‘propagandístico’ (conservador) o ‘subversivo’ (progresista) del teatro lopesco en lo tocante a su tratamiento de la Monarquía hispana y los convencionalismos de la época. Así, frente a la interpretación clásica de un Lope militante, afín al ‘régimen’ establecido por la Monarquía católica, se ha pasado a considerar al dramaturgo como un autor casi revolucionario, defensor del feminismo, crítico con el ejercicio absoluto del poder y extraordinariamente sensible a la hora de indagar en la interioridad del personaje. Frente a estos planteamientos un tanto maniqueos, por tanto, J. Gómez, tras advertir de los peligros de una lectura puramente ideológica o política, aboga a lo largo del primer capítulo, “Los estudios sobre la Corte y la Comedia nueva”, por un renovado historicismo que, una vez conocidos tanto los límites del formalismo como las deficiencias de la historia social, arroje nueva luz sobre el teatro lopesco a partir de los estudios sobre la Corte.

Entrados en materia, en el segundo capítulo de la obra, “Mecenazgo y escritura teatral”, el autor repasa la trayectoria cortesana de Lope de Vega en su última etapa, recalcando un principio fundamental no siempre adecuadamente considerado desde la óptica contemporánea: el hecho de que, a pesar de obtener cuantiosas ganancias por la venta de sus comedias y de aproximarse su figura a la de un escritor ‘profesional’, nunca se sintió al margen de las relaciones de servicio que articulaban toda la sociedad cortesana, pues buscó siempre con ahínco la protección y el sustento de la Corona o, en su defecto, de algún influyente aristócrata que lo acogiese y mantuviese a su costa. Sin embargo, frente a otros autores como Vélez de Guevara o Antonio Hurtado de Mendoza, Lope no contó nunca con el favor de la Corte durante el reinado de Felipe IV ni disfrutó jamás de un oficio real, como el tan anhelado de cronista, lo que motivó que su relación con el universo áulico fluctuase siempre entre la adulación y el desengaño. A pesar de todo, desde 1607 Lope de Vega contó con la protección de Luis Fernández de Córdoba, VI Duque de Sessa, a quien sirvió durante treinta años como secretario. Para su señor compuso cartas y versos de amor, que el aristócrata utilizaba en sus correrías extramatrimoniales. Junto al mismo compartió –como afirma J. Gómez– una misma fortuna cortesana durante los valimientos del Duque de Lerma y del Conde-Duque de Olivares, quien, en última instancia, concedió al dramaturgo, por

intercesión de Sessa, una exigua pensión de 250 ducados anuales que no hacía honor a los méritos acumulados por el Fénix.

En el capítulo tercero, “La diversidad de los géneros dramáticos”, J. Gómez procede al análisis del teatro lopesco escrito durante sus últimos años, cuando el dramaturgo mostraba ya su hartazgo hacia la comedia nueva tras reconocer una acusada pérdida de popularidad entre el vulgo. Son años en los que sigue componiendo, pero a menor ritmo a causa de su avanzada edad y de los numerosos problemas personales que lo acuciaron durante su vejez. Resulta interesante, en todo caso, seguir la derrota de su pluma en estos postreros años, en los que cultiva desde comedias de enredo, destinadas al entretenimiento, hasta dramas históricos (tragedias y tragicomedias), donde Lope trata de exponer una lección moral sobre las tablas. Como no podía ser menos, en su recorrido por la obra lopesca de madurez, el autor comienza por el teatro puramente cortesano, caracterizado tanto por su espectacularidad escénica como por su temática mitológica y pastoril, tal y como ilustran *El vellocino de oro* (1622), donde se alude al valor simbólico del Toisón de oro para ensalzar la dinastía Habsburgo, o *El Amor enamorado* (1635), de inspiración mitológica. En líneas generales, son composiciones pensadas para palacio cuya intención principal fue la exaltación de la Monarquía en un universo cortesano ceremonioso y ritualista –teatral en sí mismo– que daba cabida con naturalidad en sus fiestas a esta clase de representaciones.

Al margen del teatro cortesano, en su última etapa Lope de Vega siguió cultivando la comedia nueva en sus diversas variantes temáticas. Las comedias de santos, por ejemplo, ponen de manifiesto la contribución del dramaturgo, mediante la elaboración de obras de encargo como *La niñez de San Isidro* o *La vida de San Pedro Nolasco*, a las celebraciones religiosas que se sucedieron tras la canonización, respectivamente, del nuevo patrón de Madrid y del fundador de la Orden de la Merced. Unas celebraciones a las que Felipe IV asistió en persona con objeto de reafirmar –como expresan literariamente los versos del Fénix– la identificación de la dinastía Habsburgo con el catolicismo en plena Guerra de los Treinta Años. Precisamente para cantar las victorias españolas en este conflicto, Lope escribe varias comedias de asunto militar, analizadas a continuación por J. Gómez, como *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* (1622), que dramatiza la victoria de Fleurus, *El Brasil restituido* (1625), inspirada en la reconquista de la ciudad de San Salvador de Bahía, o el *Diálogo militar*, que pondera las hazañas de Ambrosio Espínola en Breda (1625). Son piezas que celebran el extraordinario éxito de la política expansionista seguida por Felipe IV durante su primera etapa de reinado, y que desde una visión providencialista de la historia ensalzan no sólo el valor de los capitanes y soldados españoles, sino ante todo el papel de los Austrias como adalides del catolicismo en el complejísimo tablero internacional del siglo XVII.

Partiendo de acontecimientos históricos acaecidos ya no en el presente, sino en el otoño de la Edad Media, Lope compone en este período, conforme a lo establecido en su *Arte nuevo*, varias tragedias y tragicomedias que han merecido especial atención por parte de la crítica debido a su calidad literaria, como son *El castigo sin venganza* y *El caballero de Olmedo*. En la primera, la tragedia surge como consecuencia del enfrentamiento interno entre el amor paternal del Duque de

Ferrara y sus obligaciones como garante de la honra y la justicia. Y es que –como explica el autor– estas piezas de intención moral pretenden ser un espejo para los poderosos, pues en ellas reyes y gobernantes, a pesar del origen divino de su estatus, se sitúan siempre por debajo y al servicio de la ley, como defensores del orden y la justicia ante los desmanes provocados por la nobleza (recuérdese el argumento de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, *Fuenteovejuna* o *El mejor alcalde, el rey*). En el polo opuesto, las comedias amorosas tienen un fin esencialmente lúdico, y basan su trama en los complicados enredos (engaños, confusiones y juegos de ocultación) que diseñan los protagonistas para consumir su pasión. En ellas la trama se construye sobre la contradicción entre los deseos personales y el deber social, resolviéndose por lo general el conflicto felizmente por medio de matrimonios. En el seno de esta dialéctica, Lope de Vega realiza una profunda introspección en el alma humana, que es explorada con fina inteligencia precisamente en el espacio de conflicto –perfectamente dibujado en sus obras clásicas por N. Elías– entre las inclinaciones naturales del yo y las sujeciones impuestas al individuo por el corsé civilizatorio aparejado a la sociedad cortesana. En última instancia y para clausurar este rápido recorrido, Gómez se detiene en una obra singular que funciona como contraposición al mundo distinguido e idealizado de las comedias: *La Dorotea* (1632), drama en prosa de raigambre celestinesca en el que Lope recrea sus malogrados amores de juventud con la actriz Elena Osorio para dar rienda suelta a su desengaño.

En conclusión, en *El modelo teatral del último Lope de Vega (1621-1635)* Jesús Gómez ofrece una completa relectura de las obras compuestas por el Fénix durante el reinado de Felipe IV en la que se pretende superar una visión maniquea de su teatro –examinado en clave ideológica por una parte sustancial de la crítica–, para situarlo, antes que nada, en su preciso contexto de escritura, definido por la cultura de Corte que predominaba en el seno de la sociedad política del Antiguo Régimen, con el fin de evitar distorsiones en la interpretación del sistema de valores puesto en juego sobre la escena. Una vez en situación, el autor nos presenta desde una despejada atalaya el rico elenco dramático compuesto por el poeta durante sus últimos años de vida, en el que el teatro popular y el cortesano, la tragedia y la comedia, la ambientación mitológica y la histórica, alternan en diferentes géneros y subgéneros a través de los que se proyecta una visión de la Monarquía –católica, garante del orden y respetuosa con la justicia– que se corresponde fielmente con el ideal encarnado en el contexto de la Guerra de los Treinta Años por la dinastía de los Austrias. A pesar de estas connotaciones históricas, deslindadas detenidamente a lo largo de la obra por J. Gómez, el teatro de Lope no se agota en su dimensión ‘política’ –tal y como demuestra el autor–, sino que, más allá, su producción dramática alcanza su vigencia y valor universal cuando explora el corazón del hombre y sus anhelos íntimos, invariables y comunes en todas las épocas, para cuya adecuada comprensión, ciertamente, los estudios sobre la Corte constituyen un instrumento indispensable gracias a su profundo análisis de los procesos de fondo –el progresivo sometimiento del sentimiento a la razón, la configuración en palacio de una forma de vida distinguida o la hegemonía del clasicismo en el universo áulico– que determinaron la cultura europea durante el Antiguo Régimen. De su pertinencia y fecundidad para el análisis del teatro clásico español da cuenta, pues, el presente trabajo, a partir de cuyas conclusiones deberá desarrollarse una

RESEÑAS

nueva línea de investigación que permita superar en los próximos años las limitaciones y distorsiones que han condicionado a lo largo del tiempo los estudios críticos sobre Lope de Vega.

**-Eduardo Torres Corominas-
Universidad Autónoma de Madrid**