

La importancia del Sistema cortesano en el desarrollo del teatro clásico español: el caso del último Lope de Vega

Reseña de: Gómez, Jesús, *El modelo teatral del último Lope de Vega (1621-1635)*, Olmedo, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo, 2013, 105 pp.

MANUEL PIQUERAS FLORES
Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de recepción: 4 de noviembre de 2013

Fecha de aceptación: 23 de enero de 2014

Fecha de publicación: 1 de marzo de 2014

Revista Historia Autónoma, 4 (2014), pp. 177-180. e-ISSN:2254-8726

El libro del profesor Jesús Gómez aborda el teatro de Lope de Vega desde 1621 hasta 1635. Los catorce años del periodo cronológico escogido son los que van de la subida al trono por parte de Felipe IV hasta la muerte del escritor. El estudio se ocupa fundamentalmente de la última gran etapa del Fénix como dramaturgo, como queda claro en el uso del sintagma “el último Lope”, utilizado ya con fortuna en otras ocasiones por la crítica, especialmente en un clásico artículo de Maria Grazia Profeti¹. El periodo elegido por el autor es bastante más amplio que el de Profeti (que se ocupa esencialmente de la década de los treinta), y también que el término “Lope de *senectute*”, acuñado por Juan Manuel Rozas², que hace referencia a los últimos ocho años de producción literaria de Lope de Vega.

Aunque delimitar cronológicamente la producción literaria de un escritor atendiendo a cambios externos que poco tienen que ver con su biografía resulta, cuanto menos, peliagudo, la elección de la fecha del cambio de monarca en España no es casual, y queda explicada indirectamente en el primer capítulo del libro:

“Además de la creación de un teatro específicamente cortesano cuyo desarrollo se acentúa a partir de 1622 (...), se acepta que el mecenazgo teatral se acrecienta de manera notable durante su reinado por la afición del monarca a las representaciones, así como a las celebraciones festivas”³.

¹ Profeti, Maria Grazia, “El último Lope”, en Pedraza Jiménez, Felipe y Rafael González Cañal (eds.), *La década de oro de la comedia española, 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico. Almagro, 9-11 de julio*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1997, pp. 11-39.

² Rozas, Juan Manuel, “Lope de Vega y Felipe IV en el ciclo de *senectute*”, en Cañas Murillo, Jesús (ed.), *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990.

³ Gómez, Jesús, *El modelo teatral del último Lope de Vega (1621-1635)*, Olmedo, Secretariado de

Por otra parte, el autor se refiere también a la división en etapas o ciclos de la obra literaria de Lope⁴. En cualquier caso, el periodo escogido tiene mucho que ver tanto con el enfoque metodológico del libro como con su hipótesis de partida. Según el autor, “los diferentes enfoques desarrollados en la historiografía europea sobre la Corte nos ayudan a comprender la mentalidad, en el sentido de «racionalidad cortesana» (N. Elias), que nos sirve para interpretar la comedia lopesca”⁵.

En este sentido, hemos de entender el primero de los cuatro capítulos del libro, titulado “Los estudios sobre la Corte y la Comedia nueva”⁶. Dos son los aspectos más destacables de este punto. En primer lugar, el repaso a la crítica sobre el tema es minucioso, tanto en la bibliografía citada como en su contenido. En segundo lugar, se sientan las bases para llevar a cabo el resto del estudio, al desterrar algunos tópicos todavía bastante establecidos acerca del teatro y la corte en el siglo XVII. A este respecto, la aportación más interesante es la que subraya la importancia del sistema cortesano en la configuración de la Comedia nueva, no solo en el llamado teatro cortesano, sino también en cualquier tipo de forma teatral. En palabras del autor:

“En conjunto, la interpretación de la comedia lopesca exige asimismo el acercamiento a sus convenciones literarias a través de la ideología asociada a la presencia del monarca y su Corte que se proyecta y, al mismo tiempo, es producida en el texto dramático como consecuencia de «una pauta de conducta y de unos códigos de comportamiento específicamente cortesanos»”⁷.

El segundo capítulo, titulado “Mecenazgo y escritura teatral” complementa al primero, en tanto que estudia las complicadas relaciones del Fénix con el mecenazgo de su época. El autor se distancia en gran medida de los posicionamientos clásicos a este respecto y pone de manifiesto que, en ciertos aspectos, la crítica ha promovido una imagen de Lope y de su teatro un tanto simplificada, en cuanto a sus implicaciones sociales y políticas. Según el profesor Gómez: “de acuerdo con la mentalidad característica del Antiguo Régimen, no cabe considerar únicamente a Lope como un adulador pedigüeño, o como un escritor conformista cuyas comedias constituirían un modelo de propaganda al servicio del poder establecido”⁸, pero tampoco, según el autor, puede aceptarse el “presunto carácter subversivo y crítico”⁹ del teatro de Lope.

El enfoque multidisciplinar, desde el cual se plantea el libro, cobra especial relevancia en este capítulo. Las dos grandes tesis acerca de la ideología del teatro de Lope de Vega (y por extensión, de todo el sistema teatral de la Comedia nueva), no han

Publicaciones e Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo, 2013, p. 18

⁴ *Ibidem*, p. 32

⁵ *Ibidem*, p. 11

⁶ *Ibidem*, pp. 15-39.

⁷ *Ibidem*, p. 24.

⁸ *Ibidem*, p. 49.

⁹ *Ibidem*, p. 49.

tenido del todo en cuenta que el sistema en el que se mueven tanto Lope como la literatura y el teatro de principios del XVII es un sistema cortesano. Por lo tanto, la actitud del dramaturgo, tanto con los círculos de poder como con el público, debe entenderse dentro de estas coordenadas. Desde este punto de vista, resulta difícil —por no decir un tanto anacrónico— catalogar el teatro del Fénix como propagandístico o como subversivo.

No obstante, no existe en el libro una postura bien definida sobre la ideología de la comedia del último Lope de Vega, sino que el autor se limita a presentar un panorama complejo, condicionado en gran medida a la variedad de géneros dentro del teatro aurisecular. Precisamente, por este motivo, Gómez dedica un capítulo a “La diversidad de los géneros”, analizando composiciones de diversos tipos. Las conclusiones más interesantes por lo que respecta a la crítica lopiana, así como al canon del dramaturgo madrileño, son las que se desprenden del apartado “entre tragedias y tragicomedias”. En él se incide en numerosas ocasiones en el análisis del “aspecto sociopolítico de los conflictos dramáticos”¹⁰, pero no solo de las obras canónicas (*El caballero de Olmedo* o *El castigo sin venganza*), sino también de otras composiciones menos conocidas, como *El poder en el discreto* y *La mayor virtud del rey*. Porque lo que sí resulta de agradecer, y no solo en el tratamiento de este género, sino también en el análisis de todos los demás, es que el libro estudia la producción dramática del último Lope en su conjunto, tomando en consideración numerosas obras que hasta ahora se han tenido poco en cuenta.

En el mismo capítulo, al tratar de nuevo el problema sobre “la ortodoxia o la subversión de la comedia”¹¹, el autor vuelve a apelar a la “cautela antes de aceptar algunas sugerencias basadas en la absoluta politización del conflicto dramático”¹². En este sentido, Gómez entiende que las obras trágicas de Lope —las de toda su producción, no sólo las de la última época— están construidas a partir de una dialéctica entre “individuo y sociedad, amor y honor, pasión y razón, intimidad y apariencia”¹³. Por tanto, el estudioso concluye que:

“En el conjunto de las comedias de Lope, podríamos decir que, aunque sin cuestionar la validez de las instituciones políticas, la voluntad individual del gobernante, o del rey en su caso, está limitada tanto por la justicia a la que debe someter sus acciones, como por la legitimidad de su nombramiento”¹⁴.

El último capítulo, además de estar concebido a modo de conclusión, sirve también como propuesta para ahondar en el enfoque crítico desarrollado a lo largo del libro. Gómez entiende que “la propuesta de Maravall sobre el inherente conservadurismo de la comedia (...) ha polarizado el desarrollo de la crítica durante los últimos años, bien para defenderla

¹⁰ *Ibidem*, p. 78.

¹¹ *Ibidem*, p. 69.

¹² *Ibidem*, p. 69.

¹³ *Ibidem*, p. 70.

¹⁴ *Ibidem*, p. 71.

(...) bien para rebatir las posibles implicaciones del paradigma maravalliano”¹⁵. Para superar dicha polarización, el estudioso habla de que “el auge de los estudios sobre la Corte puede ayudarnos a interpretar de manera más adecuada la significación histórico-literaria de la comedia, sin incurrir en generalizaciones anacrónicas”¹⁶.

La estructura del estudio es, al menos en cierta medida, circular. El autor vuelve de nuevo en la conclusión a plantear la misma propuesta que a lo largo de todo el libro: la importancia de entender la comedia de Lope desde el punto de vista de la sociedad cortesana. Para Gómez no existen diferencias importantes a lo largo de la producción dramática de Lope en cuanto al tratamiento de la figura del rey, más allá de la desaparición del tiranicidio. Por eso, en mi opinión, resulta un tanto desafortunada la poca correspondencia entre la importancia que Gómez da al estudio de la ideología política (y de la figura del monarca) en la producción dramática de Lope y el título del libro: “el modelo teatral del último Lope de Vega”, porque según el propio autor no hay, en el aspecto ideológico, un modelo teatral distinto en el primer Lope y en el último. Quizá hubiera sido aconsejable insistir también en el progresivo desarrollo de un teatro ligado a la corte a partir de la década de los veinte del siglo XVII, algo que se apunta ya en el primer capítulo¹⁷.

Por otra parte, en mi opinión, es de lamentar que en el apartado bibliográfico se haya optado por una “Bibliografía selecta” en la que “no se recopilan (...) todos los estudios citados en nota, sino aquellos más relevantes a la hora de contrastar, a favor o en contra, el razonamiento principal”¹⁸. Bien es cierto que la bibliografía citada es considerable, especialmente en el primer capítulo, y en cierta medida puede resultar abrumadora, pero no es menos cierto que ese es precisamente uno de los atractivos del estudio.

En cualquier caso, de forma general, el trabajo del profesor Gómez aporta dos avances fundamentales en el estudio de la obra dramática de Lope de Vega. Por un lado, el enfoque multidisciplinar, en el que se aúnan las visiones de la investigación histórica y de la investigación literaria, demuestra hasta qué punto es útil tener en cuenta el funcionamiento del “sistema cortesano” en la creación dramática y literaria de la España del siglo XVII. Por otro, se analiza un número considerable de comedias que pertenecen a la última etapa del Fénix, lo que nos permite tener una idea más rigurosa y precisa del modelo teatral del último Lope. En este sentido, el libro del profesor Gómez puede entenderse como una continuación del trabajo emprendido en *Individuo y sociedad en las comedias (1580-1604) de Lope de Vega*¹⁹, en el que el autor analizaba una gran cantidad de comedias del primer Lope. A la vista de los resultados obtenidos, sería deseable que el autor culminara su labor investigadora con un tercer volumen sobre el periodo central del Fénix (1605-1620), aquel en el que el dramaturgo consigue alzarse con el “trono de la monarquía cómica”.

¹⁵ *Ibidem*, p. 91.

¹⁶ *Ibidem*, p. 92.

¹⁷ *Ibidem*, p. 16.

¹⁸ *Ibidem*, p. 12.

¹⁹ Gómez, Jesús, *Individuo y sociedad en las comedias (1580-1604) de Lope de Vega*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2000.